

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
VASYL STEFANYK PRECARPATHIAN NATIONAL UNIVERSITY  
INSTITUTE OF PHILOLOGY**

**ISSN 2313-5921 (Print)  
ISSN 2415-3885 (Online)**

**SULTANIVS'KI ČITANNÂ  
СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ  
SULTANIVSKI CHYTANNIA**

**BOOK OF ARTICLES**

**Issue V**

**Founded in 2010**

**Ivano-Frankivsk  
«SYMPHONIYA FORTE»  
2016**

#### EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. **Igor Kozlyk**, *Head of the editorial board* (Head of the Department of World Literature and Comparative Literary Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Dr., Associate Prof. **Alla Martynets**, *Secretary of the editorial board* (Department of World Literature and Comparative Literary Criticism, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Roman Golod** (Head of the Institute of Philology, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Svitlana Lutsak** (Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Nataliia Maftyn** (Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Dr. Habil., Associate Prof. **Roman Pikhmanets** (Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Stepan Khorob** (Head of the Department of Ukrainian Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Nataliia Vysotska** (Head of the Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University); Prof. Dr. **Olena Isaieva** (Head of the Department of Methods of Teaching Russian and World Literature, M. P. Drahomanov National Pedagogic University, Ukraine); Prof. Dr. **Zhanna Klymenko** (Department of Methods of Teaching Russian and World Literature, M. P. Drahomanov National Pedagogic University, Ukraine); Prof. Dr. **Olha Kutsevol** (Department of Ukrainian Literature, Mykhaylo Kotsubynski Vinnytsia State Pedagogic University, Ukraine); Prof. Dr. **Elina Sventsytska** (Department of Russian Literature, Donetsk National University, Vinnytsia); Dr. Habil., Associate Prof. **Irena Betko** (University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland); Dr. Habil. **Svetlana Bunina** (Department of German and Russian, Washington and Lee University, USA); Dr. Habil. **Henryka Ilgeвич** (Lithuanian Culture Research Institute, Lithuania); Prof. Dr. **Halina Mazurek** (Department of History of Russian Literature, University of Silesia in Katowice, Poland); Prof. Dr. **Casimir Prus** (Head of the Section of History of Russian Literature, Department of Russian Studies, University of Rzeszow, Poland); Prof. Dr. **Irina Skoropanova** (Department of Russian Literature, Belarusian State University, Belarus).

#### REVIEWERS:

Prof. Dr. **Nadiia Koloshuk** (Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine); Prof. Dr. **Petro Rykhlo** (Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University, Ukraine); Prof. Dr. **Mechyslav Yatskevich** (Olsztyn, Poland); Prof. Dr. **Anatolii Sytchenko** (V.O.Sukhomlynskyi Mykolaiv National University, Ukraine).

*Published according to the approval of the Scientific Board of Institute of Philology  
of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Editorial Board's opinion can sometimes differ from the authors' views.  
The materials are published in the language of the original with the authors' style preserved.

**Editorial address:** 76018, Ukraine, Ivano-Frankivsk, 57 Shevchenko str.,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Department of World Literature and Comparative Literary Criticism.  
E-mail: sultanov.chyt@gmail.com

Web-resource of print edition: <http://www.pu.if.ua/depart/WorldLiterature/ua/5697/>

Web-site of online edition «Sultanivski Chytannia»: [http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index\\_en.html](http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index_en.html)

**S 89** **Sultaniv's'ki čitannâ / Султанівські читання / Sultanivski Chytannia** : [Book of Articles] / editorial board : I. V. Kozlyk (Head of the editorial board) and others. – Ivano-Frankivsk : Symphoniya forte, 2016. – Issue V. – 268 p. – (in Ukrainian, English, French, Polish and Russian).

UDC 82.091+82(091)+82.091(447)+371.3  
BBK 83.3(0)

ISSN 2313-5921 (Print)

ISSN 2415-3885 (Online)

*Sultanivski Chytannia* publishes articles on all branches of literary criticism and methods of teaching literature.  
It acts as a forum for the presentation and discussion of researches and concepts.

All rights reserved.

No part of this book may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher, PNU, Ukraine.

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА  
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ**

**ISSN 2313-5921 (Print)  
ISSN 2415-3885 (Online)**

**SULTANIVS'KI ČITANNÂ  
СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ  
SULTANIVSKI CHYTANNIA**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ**

**Випуск V**

**Видається з 2010**

**Івано-Франківськ  
«СИМФОНІЯ ФОРТЕ»  
2016**

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д-р філол. наук, проф. **Ігор Козлик**, *голова редколегії* (завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); канд. пед. наук, доц. **Алла Мартинець**, *відповідальний секретар* (кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Роман Голод** (директор Інституту філології, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); **Світлана Луцак** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Наталія Мафтин** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, доц. **Роман Піхманець** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Степан Хороб** (завідувач кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Наталія Висоцька** (завідувач кафедри теорії та історії світової літератури ім. проф. В.І.Фесенко Київського національного лінгвістичного університету); д-р пед. наук, проф. **Олена Ісаєва** (завідувач кафедри методики викладання російської мови та світової літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Україна); д-р пед. наук, проф. **Жанна Клименко** (кафедра методики викладання російської мови та світової літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Україна); д-р пед. наук, проф. **Ольга Куцєвал** (кафедра української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Україна); д-р філол. наук, проф. **Еліна Свенцицька** (кафедра російської літератури, Донецький національний університет, м. Вінниця); д-р філол. наук, доц. **Ірина Бетко** (Вармінсько-Мазурський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук **Світлана Буніна** (кафедра німецької мови і російської мови, Університет Вашингтона і Лі, США); д-р істор. наук **Георіка Льєвевич** (Інститут досліджень культури Литви, Литовська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Галина Мазурек** (кафедра історії російської літератури, Шльонський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Казімеж Прус** (завідувач кафедри російської літератури, Жешувський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Ірина Скоропанова** (кафедра російської літератури, Білоруський державний університет, Республіка Білорусь).

#### РЕЦЕНЗЕНТИ:

д-р філол. наук, проф. **Надія Колошук** (Східноєвропейського університету імені Лесі Українки, м. Луцьк, Україна); д-р філол. наук, проф. **Петро Рихло** (Чернівецький національний університет імені Юрія Фельдковича); д-р філол. наук, проф. **Мечислав Яцкевич** (Ольштин, Польська Республіка); д-р пед. наук, проф. **Анатолій Ситченко** (Миколаївський національний університет ім. В.О.Сухомлинського, Україна).

Свідчення про державну реєстрацію друкованого зобов'язування масової інформації  
КВ № 21160-10960Р від 31.12.2014

Входить у Перелік наукових фахових видань України  
(Додаток 8 до Наказу МОН України №1328 від 21.12.2015)

*Друкуються за рішенням Вченої ради Інституту філології ПНУ імені Василя Стефаника.*

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Матеріали друкуються мовою оригіналу в авторській редакції.

**Адреса редакції:** 76018, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства.

E-mail: sultanov.chyt@gmail.com

Веб-ресурс збірника: <http://www.pu.if.ua/depart/WorldLiterature/ua/5697/>

Веб-сайт електронного видання «Султанівські читання»: [http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index\\_en.html](http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index_en.html)

**Султанівські читання** : [збірник статей] / редкол. : І. В. Козлик (голова) й ін. –  
С 89 Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. – Вип. V. – 268 с.

УДК 82.091+82(091)+82.091(447)+371.3  
ББК 83.3(0)

ISSN 2313-5921 (Print)

ISSN 2415-3885 (Online)

Збірник статей «Султанівські читання» публікує статті з усіх галузей літературознавства та методики викладання літератури.

## TABLE OF CONTENTS

### COMPARATIVE LITERATURE / ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Світлана Маценка.</b> Методологічні проблеми міжмистецького порівняння .....	7
<b>Венера Аминова.</b> Типологические схождения и межлитературные диалоги как понятия компаративистики .....	20
<b>Марія Моклиця.</b> Проблеми перекладу і типологія мовних образів у методології компаративних досліджень .....	32
<b>Ольга Червінська, Роман Дзик.</b> Кристалізація письменницького методу через практику літературного перекладу (Про що говорить переклад Ф. Достоевським бальзаківської «Євгенії Гранде») .....	40
<b>Степан Хороб.</b> Культурно-національна ідентичність літературно-художніх текстів: теоретико-методологічна стратегія перекладацтва Володимира Державина .....	50
<b>Ігор Набитович.</b> Інтердисциплінарні стратегії компаративістики Дарії Віконської (на прикладі творчості Джеймса Джойса й Олександра Архипенка) .....	61
<b>Владимир Казарин, Марина Новикова.</b> Ахматова. Данте. Крым. (К постановке проблемы) .....	72
<b>Ярема Кравець.</b> Микола Гоголь у бельгійських французькомовних виданнях .....	88
<b>Наталія Ботнаренко.</b> Семантика художнього часу у новелі В. Стефаніка «Вона-земля» і повісті А. Чехова «Нудна історія» .....	101
<b>Данило Рега.</b> Візуальні експерименти в поезії Михайля Семенка та Ярослава Сейферта: типологічний аспект .....	108
<b>Вікторія Остапчук.</b> Українські переклади Віслави Шимборської як рецепція: компаративний вимір .....	118
<b>Світлана Нісевич.</b> Образ художника в інтерпретаційній площині поняття краси .....	128
<b>Тетяна Марчук.</b> Образно-сміслові домінанти драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла у координатах часопросторового виміру .....	136
<b>Галина Проців.</b> Засоби творення національного колориту в історичних романах О. Назарука «Роксолана» та Л. Фейхтвангера «Потворна герцогиня» .....	145
<b>Наталія Орнат.</b> Архетип матері в романах Полі Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та Ірини Вільде «Сестри Річинські» .....	153
<b>Світлана Натяжко.</b> Анна Гавальда і Оксана Забужко: психоаналітичний аспект сучасної жіночої прози .....	165
<b>Ivan Pasternak.</b> Mythological internext in Neil Gaiman's «American gods» and in Liubko Deresh's «The last love affair of Asure Maharaj» .....	174
<b>Тетяна Гуляк.</b> Художня модель часопростору в детективних романах І. Роздобудько і Д. Л. Сейсер: порівняльний аспект .....	182

UKRAINIAN LITERATURE /  
УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

<b>Олеся Омельчук.</b> Особливості поетики ранніх поем Валер'яна Поліщука.....	191
<b>Tadeusz Karabowicz.</b> Motywy sakralne w poezji «Grupy Nowojorskiej» jako ważny element twórczości oraz ogniwo łączące ukraińską tradycję literacką.....	200
<b>Соломія Хороб.</b> Жанр слов'янського фентезі: Володимир Аренев «Бісова душа, або Заклятий скарб».....	210

SLAVONIC LITERATURES /  
СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

<b>Ольга Богданова.</b> Новое прочтение рассказа А. П. Чехова «Ионыч».....	223
----------------------------------------------------------------------------	-----

LITERATURES OF WESTERN EUROPE AND THE USA /  
ЛІТЕРАТУРИ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США

<b>Марія Михайлова, Анастасія Ляпина.</b> Символистський роман о французском нашествии в Россию датского писателя Софуса Михаэлиса.....	233
<b>Анна Sydor.</b> La notion de la ville chez Baudelaire.....	243
<b>Наталія Венгринович.</b> Натуралістична символіка в американському романі кінця XIX – початку XX століття.....	252

METHODS OF TEACHING LITERATURE /  
МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ

<b>Лідія Мацевко-Бекерська.</b> Лекція як методична константа у викладанні світової літератури.....	259
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ МІЖМИСТЕЦЬКОГО ПОРІВНЯННЯ

Світлана Маценка

Доктор філологічних наук, доцент,  
Кафедра німецької філології,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: fiskova@yandex.ru

UDC: 82.091:78.01

### РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті охарактеризовано поняття міжмистецького порівняння. Відтак метою є з'ясування методологічних проблем аналізу міжмистецьких відносин. **Дослідницька методика.** Вивчення взаємовідносин літератури з іншими видами мистецтва розглядається у сфері компаративістики, в зв'язку із чим проаналізовано основні позиції компаративістів щодо цього питання. Із погляду найновіших досліджень, компаративістську діяльність запропоновано розглядати як інтердисциплінарну. **Результати.** Особливу увагу у статті звернено на умови, виміри і критерії міжмистецького порівняння. Як наслідок, представлено ті методи, застосування яких сприяє плідному аналізу міжмистецького порівняння або поглиблює ґрунтоване на ньому дослідження. Мовиться про інтердисциплінарну компаративістику, семіотику, інтермедіальність. **Практичне значення.** В якості прикладів міжмистецького порівняння запропоновано аналіз новели «Концерт бароко» А. Карпентьєра та «Діалог із 33 варіаціями Людвіга ван Бетховена на вальс Діабеллі» М. Бютора. Встановлено, що вже назва твору А. Карпентьєра містить вказівку на міжмистецьке порівняння, бо йдеться про застосування автором, який відомий і своїми музикознавчими працями, концепту «барокового концерту» як композиційного положення, що увиразнює концептуальну позицію письменника щодо історії, виражену через співіснування в одному культурному просторі різних музичних феноменів. Текст М. Бютора представлено як одну з можливостей існування музичного тексту Бетховена. **Наукова новизна.** Доведено, що міжмистецьке порівняння – продуктивний спосіб текстового аналізу, який засвідчує спорідненість і взаємодоповнюваність мистецтв. Центральною методологічною проблемою міжмистецького порівняння видається відсутність порівняльної основи гетерогенних порівнювальних об'єктів, рішенням якої запропоновано вважати порівнювання художніх структур, а не фізичних властивостей предметів, способів організації мистецьких творів, а не засобів організації, найсуттєвіших зв'язків, а не матеріальних компонентів.

**Ключові слова:** міжмистецьке порівняння, інтердисциплінарна компаративістика, семіотика, інтермедіальність, естетика, А. Карпентьєр, М. Бютор.

## ABSTRACT

### Svitlana Matsenka. Methodological issues of interartistic comparison.

**Aim.** The article describes the concept of interartistic comparison. Thus, the aim is to clarify the methodological problems of interartistic relations analysis. **The research methodology.** The study of literature relationship with other arts is viewed in comparative studies perspective, therefore, the comparative analysis main points of interpreting this issue were analyzed. From the point of view of the latest research, comparative activities are proposed to be regarded as interdisciplinary. **Results.** Particular attention is drawn to the measurements and criteria of interartistic comparison within the article. As a result, the methods are presented, the use of which contributes to fruitful analysis of interartistic comparison or deepens the research based on it. It goes about interdisciplinary comparative studies, semiotics, and intermediality. **Practical significance.** It was suggested to analyze the Alejo Carpentier's novella *Concierto barroco (Baroque Concert)* and Michel Butor's *Dialogue with 33 variations on Ludwig van Beethoven's Diabelli waltz* as the examples of interartistic comparison. It was established that in Carpentier's novella, the title alone refers to interartistic comparison because the author, known for his musicological works, applies the concept «Baroque Concert» as a composite position that shapes the writer's conceptual viewpoint of history, expressed via various musical phenomena coexistence in one cultural space. Butor's text is presented as a Beethoven's musical text's possibilities of existence. **Scientific novelty.** It is proved that interartistic comparison is a productive means of text analysis which shows affinity and complementarity of arts. The central methodological problem of interartistic comparison seems to be the lack of comparative basis of heterogeneous compared objects, which may be solved by comparing artistic structures, not physical properties of objects, ways of organizing artistic works, not means of organization, the most significant relationships, not material components.

**Key words:** interartistic comparison, interdisciplinary comparative studies, semiotics, intermediality, aesthetics, Alejo Carpentier, Michel Butor.

Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури та інших мистецтв, зокрема літератури й музики, дослідники, як правило, пропонують розглядати як галузь компаративістики (Д. С. Наливайко), вважаючи радикально зростаючий інтерес до межової сфери поміж мистецтвами «плідним компаративістським дослідницьким предметом» (С. П. Шер), визначаючи компаративістику як «вивчення літератури, яке стосується щонайменше двох виражальних медіа» (К. С. Браун) [6, с. 20] і легітимуючи тим самим студії аналогій з літературою як компаративістську діяльність, розмірковуючи над питанням, що перш за все може здобути із порівняльного дослідження мистецтв історія літератури, і наскільки науково придатними будуть зроблені в результаті цього висновки (К. Вайс), а також наполягаючи на тому, що «взаємопов'язаність роз'яснення мистецтв» (У. Вайсштайн) лише тоді цікава для порівняльного літературознавства, коли один із порівнюваних об'єктів чи одна з ланок ряду є літературними і коли у поєднанні для різних мистецтв творах «акцентовані характерні відносини літературних і позалітературних інгредієнтів» [10, с. 407]. Із цих міркувань викристалізовується поняття



«міжмистецьке порівняння» («der kunstübergreifende Vergleich»), яке має особливий статус, увиразнюючи відразу два виміри: порівняльний і, що особливо важливо, виражальний, потенціал якого суттєво переважає можливості одного мистецтва. Міжмистецьке порівняння часто зустрічається в літературних творах, звернених до інших видів мистецтва, як внутрішньотекстовий принцип організації матеріалу, ще частіше його застосовують для зіставлення творів різних мистецтв, з'ясовуючи генетичні, типологічні, системні зв'язки мистецтва і культури в цілому. Важливим завданням тому видається окреслення методологічних засад порівняльного процесу міжмистецьких зв'язків. Незважаючи на низку важливих праць, присвячених взаємозв'язкам літератури з іншими видами мистецтва, дослідники доволі рідко зосереджуються на самому понятті «порівняння», щоб поміркувати над його вимірами, критеріями й умовами.

Для будь-якого зіставлення особливо суттєві добір рис і визначення критеріїв, яким, за У. Вайшштайном, будь-яка риса має відповідати, щоб бути відповідною. Висвітлюючи теоретичні основи вивчення взаємозв'язку літератури та музики, К. С. Браун, наприклад, стверджує, що обидва мистецтва подібні одне до одного у тому сенсі, що вони аудитивні, динамічні і темпоральні та виражаються у символічних знаках. Основною відмінністю є... те, що звуки, з яких складається музика, є простими звуками, тоді як ті, з яких складається матеріал літератури, через наділення їх довільними зовнішніми значеннями є словами, а не лише звуками» [6, с. 30]. Завдяки схожості ці мистецтва можна порівнювати, однак дослідник застерігає від двох основоположних небезпек: суб'єктивізму тлумачень і метафоричного перенесення термінів з однієї робочої сфери в іншу. «Одна з найпоширеніших методологічних вад зіставлення мистецтв полягає в неспроможності виявити те, що риса, у буквальному сенсі, наявна в одному виді мистецтва, в іншому ж наявна лише фігурально» [10, с. 386]. Однією з вагомих умов міжмистецького порівняння є розгляд літератури у системі мистецтв, на що вказує зокрема Д. С. Наливайко: «Інтерес до системи мистецтв, її морфології, взаємопов'язаності та взаємовпливів її складників здавна існував в естетиці, літературно-теоретичній і мистецтвознавчій думці. Одним із центральних пунктів у цих зацікавленнях була проблема словесного мистецтва в їх системі, його співвідношень і зв'язків з іншими мистецтвами, зокрема з образотворчим мистецтвом і музикою» [7, с. 36]. Загалом, «сукупний твір мистецтва» («Gesamtkunstwerk») вимагає особливого підходу, бо цей матеріал, оскільки він створений різними мовами, має розглядатися не тільки з погляду літературознавства, а й

враховувати позиції, наприклад, музикознавства і мистецтвознавства. У ситуації чіткого наукового розподілу завдань відомий компаративіст П. В. Зіма сформулював вимогу міждисциплінарного підходу до зіставлення мистецтв: «Наукова точність, яка націлена на специфічний характер певної художньої форми, й естетичний загальний огляд, який був би відповідним мистецтву в усіх його проявах, видаються... несумісними дезидератами. Можливістю їхнього синтетичного об'єднання є інтердисциплінарна співпраця, метою якої є виділення різноманітності окремих художніх форм, не нехтуючи проте їхніми спільними рисами, їхньою єдністю, вираженою у понятті мистецтва» [11, с. 1]. Цю думку підтримує польський компаративіст А. Геймей, зазначаючи, що у зв'язку з розширенням предметної сфери і специфікою сучасних досліджень мовиться про інтердисциплінарну компаративістику як субдисципліну, складно-підрядну стосовно «традиційної компаративістики». Це визначення, на його думку, влучно передає «характер анексії», тобто «автономію інтердисциплінарної проблематики у сфері загальних компаративістських студій (рівень дисципліни) й водночас умови накладання інших дослідницьких переконань та еkleктичного методу (рівень методологічний)» [4, с. 24]. Учений додає, що інтердисциплінарний варіант компаративістських досліджень неоднорідний і скеровує як до «інтерсеміотики» (яка потенційно здатна описувати водночас дві різні системи), так і до «транссеміотики» (яка дозволяє аналізувати спільні елементи).

Отже, міжмистецьке порівняння передбачає певні умови, дотримання яких забезпечує придатність його змісту: воно підлягає визначенню, щоб уможливити реляційне порівняння; воно має стосуватися взаємовідносин; воно має абстрагуватися від матеріальності порівнювальних об'єктів; незважаючи на абстрактність, воно має зберегти виразність, тобто бути досить конкретним, щоб охопити специфічні властивості, важливі для порівняльної мети. Художні твори як предмет міжмистецького порівняння класифікуються за принципом поєднання задіяних мистецтв шляхом перенесення або комбінування, тобто йдеться про те, що феномени одного мистецтва можуть проявлятися в іншому або елементи різних мистецтв можуть вступати в інтеракцію в одному творі. У будь-якому разі, міжмистецьке порівняння задіяно тут імпліцитно чи експліцитно, не акцентуючи спеціально на порівнювальних рівнях та предметах. Однією з найважливіших підстав міжмистецького порівняння А. Шміт пропонує вважати співвідносність (*Relationalität*) художнього твору, що дозволяє окреслити міжмистецьке порівняння як порівняння співвідношень. «Забудьмо речі, розглядаймо тільки відносини», – цитує дослідник фран-

цузького художника Жоржа Брака [8, с. 23]. «Це, дійсно, факт, – стверджує А. Шміт, – що порівнювати слід ментальні єдності, а не об'єкти реальності, естетичні об'єкти, а не артефакти. Але цього не достатньо для ґрунту міжмистецького порівняння. Довідуватися слід не про матеріал художнього твору і не про незалежний від нього зміст, а про структуру, а вона конститує себе як ментальна величина у процесі сприйняття, орієнтованого на даності матеріалу. Лише співвідношення, абстраговані від пов'язаних із матеріалом елементів та їхнім чуттєвим сприйняттям, – дійсно, аналогічні, а не тільки ототожнювані компоненти – можна порівнювати як міжмистецькі» [8, с. 157]. Структурні елементи, образи, змісти художніх творів, а також естетичні категорії є похідними від таких співвідношень. Оскільки саме художні твори мають естетичну функцію і самі осмислюють умови власного медіума, вони тим більше прив'язані до медіальності. Тому, порівнюючи художні тексти різних медіа слід аналізувати і порівнювати медіальні передумови. Для цього особливо придатне реляційно обґрунтоване міжмистецьке порівняння. Як тільки тлумачення власного медіума стає змістом художнього твору, його можна абстрагувати від цього медіума й як процес чи структуру застосувати до інших медіа, а той констатувати його в інших медіа. «Міжмистецьке порівняння відтак в стані відкривати культурно-історичні зв'язки, які за поверхневої постановки питання зовсім не потрапляють у поле зору... Те, що з мистецько-історичної або музикологічної перспективи видається безумовним новаторством, майже геніальним кроком, пов'язано з розвитком в інших мистецтвах, а мистецтва знову ж таки є лише сегментами культури і суспільства. Такі зміни можна усвідомити в їхньому повному об'ємі тільки тоді, коли порушуються фахові межі. Уже тому міжмистецьке порівняння, яке не зупиняється на виявленні фактичних зв'язків та впливів чи на перенесенні стильових понять, залишається необхідним у культурно-історично орієнтованому дослідженні» [8, с. 22–23]. Однією з можливостей міжмистецького порівняння слід вважати називання певних спільних функцій конкретних художніх творів, передусім естетичних.

Відтак міжмистецьке порівняння – це передусім інтердисциплінарна діяльність, якою визначені категорії, теорії, методи інтердисциплінарного дослідження. Його слід, вочевидь, насамперед підпорядкувати компаративістиці, вже назва якої виходить від порівняння й яка позиціонує себе як інтердисциплінарна. Однак предметна сфера компаративістики виявляється, як правило, надто вузькою, до того ж про саму методіку порівняння, особливо порівняння між мистецтвами, як правило, йдеться дуже

мало. Та саме в межах компаративістики увиразнюються системні труднощі, пов'язані з міжмистецьким порівнянням. Одним із небагатьох компаративістів, хто ввів міжмистецьке порівняння в компаративістську систематику, є літературознавець З. Константинович. Він виділяє три робочих сфери компаративістики: «інтерлітературні зв'язки», «інтерлітературні паралелі» та «транслітературні зв'язки», під якими дослідник розуміє специфічну сферу інтердисциплінарних студій, які виходять від літератури і вказують водночас за її межі, маючи на увазі зв'язки літератури з мистецтвом, історією, філософією, релігією, суспільством і наукою [5, с. 9]. Отже, «транслітературний» означає «міжмистецький», але також і «такий, що виходить за межі певного мистецтва». Слід звернути увагу й на розрізнення компаративістом П. В. Зімою типологічного і генетичного порівняння. «Тоді, як предметом генетичного порівняння як студії контактів є подібності, які виникають через контакт, тобто через прямий і непрямий вплив, у межах типологічного порівняння досліджуються подібності, які виникають без контакту на основі аналогічних умов виробництва чи рецепції» [12, с. 94]. Компаративістські поняття, такі як «зв'язок», «паралель», «типологічний», «генетичний», безпосередньо не стосуються порівняння, проте розмежовують історичні стани справ, за допомогою яких можна пояснити його результат.

Важливим видається також безпосередньо пов'язаний із міжмистецьким порівнянням критичний огляд естетики. У цьому зв'язку привертають увагу часто обговорюваний концепт злиття мистецтв, зацікавлення синестезією, утвердження аналогій і кореспонденцій між різними сферами (також як вираження божественного порядку), проект сукупного твору мистецтва. Прекрасне і піднесене, насолода, наслідування і видимість, вираження і невизначеність теж можуть сприяти обґрунтуванню міжмистецького порівняння, будучи задіяними у сучасні теорії мистецтва і функціонуючи там аналітично.

Переконливими аргументами забезпечує міжмистецьке порівняння семіотика. Із семіотичного погляду, проблема міжмистецького порівняння полягає у тому, що можна встановити зв'язки між творами різних мистецтв як естетичних знаків, знакових комплексів і текстів з різних комунікаційних систем, з різних медіа і з різних матеріалів, які звертаються до різних чутливих органів. «Якщо точніше слідувати семіотичним вимірам знаку або тексту, то слід шукати паралелі та розрізнення у властивостях знаків чи текстових елементів і у способі їхнього компонування, у значеннях, які прикріплюються до них безпосередньо на основі їхніх комбінацій чи на основі зв'язків з іншими текстами, і в їхньому застосуванні, тобто у меті, до якої вони

прагнуть», – зазначає А. Шміт [8, с. 118]. У семіотиці наявні концепти, які спрямовані на спричинені знаками ментальні виміри розуміння: змісти, значення виникають у процесі «необмеженого семіозису», згідно якого вихідним знакам підпорядковані інтерпретанти, тобто нові знаки. У. Еко з цього приводу наголошує, що знак не має безпосереднього зв'язку з референтом, предметами реальності, натомість він визначається першорядно через своє відношення до інших знаків, а посилення відбувається лише через «інтерпретанти» у «процесі необмеженого семіозису» (У. Еко «Знаки. Вступ до поняття» – «Zeichen. Einführung in einen Begriff», 1973). Ф. Тюрлеман, розглядаючи іконічні знаки, стверджує, що зовнішні форми іконічності (ономатопея чи фігуративне мистецтво) можуть досліджуватися із переконливістю для науки лише як зв'язок між семіотичними системами (між музикою та малярством, з одного боку, і семіотикою природного світу, з іншого («Від образу до простору» – «Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft», 1990). Відтак доводиться можливість зв'язків між різними семіотичними системами: знак може виявляти подібні значення, мати схожі інтерпретанти, які є у знаків інших систем. Естетичні категорії слугують таким чином порозумінню щодо естетичних змістів і як інтерпретанти феноменів, які спостерігаються на інших об'єктах, вони теж вказують на схожість поміж цими об'єктами.

Для міжмистецького аспекту порівняння велике значення має також інтермедіальність. Із позицій медіальної теорії досліджується медіальна природа тексту, а передусім феномени і механізми медіальних замінів. «Зрозуміла таким чином медіальна компаративістика не має обмежуватися порівнянням двох версій твору, представлених у двох медіа, тобто медіально-специфічними текстовими викладами, натомість вона має ставити у центр аналізу порівняння двох варіацій медіального», – наполягає А. Шміт [8, с. 164]. Саме аналіз медіальних передумов текстів є суттєвою складовою текстового аналізу і саме їх треба з'ясувати для продуктивного міжмистецького порівняння.

Як переконує теорія, художні твори, в яких комбіновані різні мистецтва, якщо не виходити із простого їх співіснування, слід досліджувати компаративно. Міжмистецьке порівняння може відбуватися в межах одного художнього твору, до того ж не заради себе самого, а слугуючи інтерпретації. Зв'язки поміж мистецтвами, наприклад, опрацювання елементів мистецтва як предмету, теми, мотиву, асоціації в іншому мистецтві, є такими, що виходять за межі цього мистецтва, міжфаховими, однак не обов'язково компаративістськими. Такими вони стають тоді, коли результати опрацювання порівнюються з їхнім джерелом.

В якості прикладу міжмистецького порівняння слугуватиме музичний концепт «концерту» та його літературне втілення у новелі «Концерт бароко» («Concierto baroco», 1974) кубинського письменника і музикознавця Алехо Карпентьєра. Твір видається тим більше вдалим для цього, бо його автор попри літературу є визнаним знавцем музичного мистецтва. Принцип порівняння окреслено вже в назві новели, яка метафорично вказує на його концертну структуру, композиційне положення, яке пов'язує літературний твір із тим «concierto», про який він розповідає. В основу визначення «барокового концерту», розуміння об'єднаних цим поняттям творів і музично-естетичних інтенцій їхніх композиторів закладено два протилежних бачення – суперечка і зіграність. Разом вони є передумовою його дуальної структури. «Основоположним для концерту, як це передусім сприймалося й описувалося в епоху бароко, є антитезисний принцип», – пояснює компаративіст М. Шмітц-Еманс [9, с. 384]. Алехо Карпентьєр теж використовує поняття «концерт» як метафору принципу антитезисної організації, характерної саме для літературного зображення. Крім цього «концертування» слугує типовим стилістичним принципом барокової композиції, до того ж саме в цю епоху музичні композиції сприймалися як космологічні метафори: окремих творів вказував своєю організацією на гомологічні та аналогічні структури творення – це була модель самого світу, симулякр раціонально та гармонійно, навіть математично організованої природи. «Для розуміння музики в епоху бароко метафорична сигніфікація композиції є відтак основоположною – сигніфікація, яка ґрунтується не на окремих моментах твору, а на його внутрішній структурі. Антитезисний принцип концерту як абсолютно фундаментальний організаційний принцип особливо підходить дуалістичному мисленню цієї епохи» [9, с. 384]. На переконання М. Шмітц-Еманс, назва твору А. Карпентьєра вказує саме на таке музично-естетичне і музично-історичне тло. Розвиваючи антитези і надаючи їм форми концертування, текст презентує сам себе як маніфестацію відповідного композиторського принципу. Основною антитезою новели є Старий і Новий світ, їхній життєвий досвід, яким вони обмінюються у вигляді концерту, бо об'єднує їх як композиторів, інструменталістів, співаків і слухачів музика. Приводом для зустрічі Старого і Нового світу стає концерт, організований у притулку для сиріт Оспедале, в якому беруть участь Вівальді, Скарлатті, Гендель, а також дівчата, котрі живуть у притулку, персоніфіковані автором як інструменти, і захоплений музикою Філомено. «Із шаленого алегро розпочали сімдесят жінок – вони так часто репетирували свої партії, що знали їх на пам'ять, –

Антоніо Вівальді рішуче і палко вступив у чітко узгоджену гру оркестру, Доменіко Скарлатті – а це був саме він – літав у запаморочливих пасажах клавішами чембало, а Георг Фрідріх Гендель натхненно виконував блискучі варіації, які ламали всі норми розшифровування генерал-басу» [3, с. 52]. Соло Філомено, імпровізоване на кухарському знарядді, стає відродженням музики з духу заклинання. «А Філомено тим часом побіг на кухню, приніс цілу батарею великих і малих мідних котлів і взявся бити по них ложками, шумівками, збивачками, качалками, чапліями, так вдало підбираючи ритми, синкопи, акценти, що аж двадцять два такти всі мовчали, даючи йому можливість імпровізувати самому. – Чудово! Чудово! – кричав Георг Фрідріх. – Чудово! Чудово! – кричав Доменіко і захоплено гамселів ліктями по клавіатурі чембало» [3, с. 53]. З одного боку, ця музика – провокація, з іншого, – вона всіх захоплює: стихійно виникає танець, в якому заправляє Філомено. «Відлежавшись і віддихавшись, вони перейшли до вишуканих танців із фігурами під модну тепер музику, а Доменіко грав на чембало, прикрашаючи відомі всім мелодії запаморочливими трелями і мордентами. Через нестачу кавалерів – оскільки Антоніо не танцював, решта ж відпочивала, розкинувшись на кріслах, – парами об'єднувалися гобой і труба, ріжок і орган, кларнет і віола, флейта і лютня, а пошети витанцьовували учетверо разом із тромбонами. – Все інструментування перевернулося вверх дном, – зголосив Георг Фрідріх, – якась фантастична симфонія. Філомено тим часом поставив свій келих на чембало, прилаштувався ближче до клавіатури й оволодів рухом танцю, шкребучи ключем по тарілці» [3, с. 57]. Світа Філомено, музиканта Нового часу, має алегоричний характер: якщо три відомих композитори втілюють історію музики і композиторські принципи Європи, то група дівчат, яка бере участь в імпровізованій процесії, – алегорію оркестру – інструменти та звукове забарвлення Європи. У цьому бароковому концерті поєднується музика Старого і Нового світу, засвідчуючи можливість музичного зв'язку зовсім різних звуків і структур. Філомено переймає музичне керівництво від Генделя, Скарлатті і Вівальді, в якості соліста стає ключовою фігурою цього оркестру, хоч він тут і чужий, до того ж не музикант. «Він знайомить європейців із тим раннім пластом музичної культури, на якому згодом слід буде шукати й історичне коріння бароково-венетіанської музики» [9, с. 386]. І тим самим він вказує на музичне майбутнє. Танцювальний ритм кубинця Філомено не здатний переважити такт Скарлатті. Впродовж концерту відбувається конфронтація на різних рівнях: суперечка ритмів, звукових забарвлень, жанрів; участь Філомено

у концерті безперечно найпервісніша і найфундаментальніша. У такий спосіб показано, як від негритянської й індіанської культури, яка виявляється водночас атаківістичною і перспективною, виходять інноваційні імпульси, щодо яких високоцивілізаційний світ європейської музичної культури виявляється надзвичайно чутливим. Згідно принципу концерту, А. Карпентьєр виражає надію на історичну зустріч європейської і позасередземноморської культур, за чого має зберігатися самотність кожної, запобігаючи нівелюванню різниці концертуючих інстанцій. Локалізуючи музичний театр на межі минулого і майбутнього, А. Карпентьєр демонструє ще одну антитезисну структуру, яка надає новелі концертного характеру, бо саме музика виявляється придатним засобом, щоб осучаснити минуле й майбутнє, забезпечуючи їхню пізнаваність, яскравим прикладом чого слугує концерт Луї Армстронга, який відвідує Філомено. Звук труби, проголошуючи появу старозавітного Бога, сягає теперішнього, у пам'яті оживає образ давно померлого Генделя, який, створивши хор Алілуя, «розумівся на грізних і урочистих трубах» [3, с. 99]. Та це і музика майбутнього – для Філомено ритм джазового оркестру та його соліста в місті на палях – це єдине, що для нього залишилося живим, сучасним, стрімким, летючим, мов стріла, у майбутнє [3, с. 97]. Концерт Армстронга засвідчує, що в музиці з її ритмом, який водночас є ритмом часу і ритмом історії, одне з одним концертують минуле й майбутнє, щоб бути почутими. У концерті симультанно звучать голоси із далеко віддаленого минулого й майбутнього. Музичний ритм, який із безформного часу робить розчленований досвідний час, наділено трансцендентною функцією. Якщо музика завдяки своїм ритмічним вимірам відкриває час як вільний простір історії, то порядок музичного твору стає часовим порядком як таким. Тому А. Карпентьєр представляє зустріч своїх протагоністів із музикою як подорож крізь час. Те, що індіанець Монтесума, прибувши до Венеції, залишає її експресом, після того, як він завдяки однойменній опері Вівальді стає свідком ранньої американської історії («Завдяки театру ми можемо повернутися назад і жити, незалежно від нинішньої нашої тілесної оболонки, у ті часи, що минули назавжди» [3, с. 90]), що його сучасник Філомено може симультанно чути старозавітних інструменталістів та Луї Армстронга, є метафоричним зображенням такого оволодіння різними часовими вимірами, яке можливе тільки завдяки музичним творам. Поєднання епох в новелі ілюструє, що музику зараховано до досвідного часу, який вона сама визначає своїм ритмом.

Порівняння літературного принципу концертнування із концептом барокового концерту увиразнює, таким чином, концептуальну позицію



автора, для якого «концерт» є тою вдалою формою поліфонічного співіснування різних голосів, який уможливує їхнє співставлення для виявлення їхньої своєрідності, але й водночас гармонійної співвіднесеності і взаємодоповнюваності.

Міжмистецьке порівняння є основоположним і для розуміння оригінального літературного твору «Діалог із 33 варіаціями Людвіга ван Бетховена на вальс Діабеллі» («Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli», 1971) Мішеля Бютора. У цьому випадку може йтися про комбінування літератури та музики в одному творі, бо літературний текст має сенс тільки з урахуванням музики Бетховена. Французький письменник займався міжмистецькими сферами перетину і як теоретик, і як письменник. Його принципово цікавила структура такої взаємодії, тому аналогії поміж літературним і музичним творами він бачить передусім на рівні структури. Пишучи про музику, М. Бютор її не описує, а створює літературно-мовне доповнення до музичної структури, її коментар. Він пояснює: «Початково я зовсім не мав наміру проводити музичний аналіз варіацій Діабеллі. Я хотів написати текст, який міг би йти разом із музикою. І все ж, щоб розмістити її у відповідному місці, я мав усвідомити артикуляцію цілого. Тому поступово я був змушений прийти до аналізу варіацій... Я знаю, що я дещо відкрив у варіаціях Діабеллі, що до цього так не розглядали, і це саме тому, що я читаю не як музикант; бо є оптична симетрія, і тому, що вухо сприймає інше» [2, с. 47]. Відомо, що пізній твір Бетховена, як і його пізній стиль у цілому, важко піддається аналізу. Цікаво, що варіації – теж певна інтерпретація оригіналу: на запит А. Діабеллі написати варіації на його вальс відгукнулися Бетховен, Ліст і Шуберт, та тільки варіації Бетховена стали об'ємним завершеним твором, відомість якого значно перевершила відомість першоджерела. Варіації Бетховена відзначаються особливою складністю і потребують значних інтерпретаторських зусиль. Тому «Діалоги» М. Бютора з'явилися внаслідок детального вивчення письменником музичного твору і були виконані вперше у супроводі музики під час концерту 1970 року, ставши приводом для поглибленого сприйняття музичного твору публікою і творчої співпраці слухачів із письменником щодо його інтерпретації. Закономірно виникає питання, чи допомагає твір М. Бютора зрозуміти Бетховена. Музикознавець Г. Данузер вважає, що своїми діалогами французький письменник порушив передусім герменевтичну проблему і що й самі діалоги є наслідком герменевтичної проблеми («Neue Kritik oder alte Hermeneutik?», 1988). До того ж письменник звернув увагу на сприйняття твору в результаті читання музичної партитури варіацій, уможлививши співстав-

лення зорового і слухового образів музики. Відтак важливим для нього є не тільки слухання музики, але й читання партитури, яка допомагає натрапити на слід своєрідної композиторської манери Бетховена. Проводячи музичний аналіз і літературні тлумачення, М. Бютор, з одного боку, проблематизує твір Бетховена, з іншого, – створює літературний дискурс, який, відштовхуючись від опусу 120, сам продовжує серію характерних варіацій. Аналогічно до смислу музики, письменник споряджає твір мовною семантикою, орієнтуючись за цього не на вільні асоціації, а намагаючись надати йому додаткової мовно-дискурсивної структури. Завдяки мовним зв'язкам, з одного боку, й образному потенціалу музичного характеру кожної варіації, інтерпретація М. Бютора стає твором, аналогічним до оригіналу, літературою у значенні еха музики. Бетховенські варіації і діалоги М. Бютора творять разом літературно-музичний твір, який артикулює додаткову спільну позицію мовного тлумачення як певну умову своєї можливості.

Міжмистецьке порівняння виявляється не тільки можливим, але й продуктивним способом текстового аналізу, яке уможливує вивчення спорідненості мистецтв, їхнього взаємовисвітлення, працюючи у сфері інтердисциплінарної компаративістики. Якщо на неосяжному інтердисциплінарному полі йдеться про предмети, структури, змісти, ідеї з різних сфер, то порівняння відіграє важливе значення, беручи на себе завдання перекриття відмінностей між ними. Центральною методологічною проблемою міжмистецького порівняння видається відсутність порівняльної основи гетерогенних порівнювальних об'єктів, рішенням якої запропоновано вважати порівнювання художніх структур, а не фізичних властивостей предметів, способів організації мистецьких творів, а не засобів організації, найсуттєвіших зв'язків, а не матеріальних компонентів. Дослідження міжмистецького порівняння чи таке, що ґрунтоване на міжмистецькому порівнянні, має бути комплексним і системним.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Butor M. Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli / Michel Butor. – Paris : Gallimard, 1971. – 146 p.
2. Butor M. Themen, Variationen, Suiten und auch nicht. Gespräch mit Mireille Calle-Gruber / Michel Butor ; [aus dem Französischen von Helmut Scheffel]. – Tübingen : Heliopolis, 1990. – 70 S.
3. Carpentier A. Barockkonzert / Alejo Carpentier ; [aus dem Spanischen von Anneliese Botond]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976. – 111 S.
4. Hejmej A. Muzyczność dzieła literackiego / Andrzej Hejmej. – Toruń : wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012. – 270 s.
5. Konstantinovič Z. Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke / Zoran Konstantinovič. – Bern, Frankfurt, New York, Paris : Peter Lang, 1988. – 206 S.
6. Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes ; [Hrsg. von Steven Paul Scher]. – Berlin : E. Schmidt, 1984. – 432 S.
7. Наливайко Д. С. Літературна теорія і компаративістика / Д. С. Наливайко. – Харків, 2006. – 364 с.

8. Schmitt A. Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky / Ansgar Schmitt. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2001. – 197 S.
9. Schmitz-Emans M. Ein erzähltes Konzert. Alejo Carpentiers «Concierto barroco» / Monika Schmitz-Emans // Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag ; [Hrsg. von Reinmar Emans und Matthias Wendt]. – Bonn: Gudrun Schröder Verlag, 1990. – S. 383–397.
10. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія ; [заг. ред. Дмитра Наливайка]. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 373-410.
11. Zima P. V. Ästhetik, Wissenschaft und «wechselseitige Erhellung der Künste». Einleitung / Peter V. Zima // Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film ; [Hrsg. von P. V. Zima]. – Darmstadt : Buchgesellschaft, 1995. – S. 1–28.
12. Zima P. V. Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft / Peter V. Zima. – Tübingen : Francke, 1992. – 354 S.

#### REFERENCES

1. Butor, M. (1971), *The Dialogue in 33 Options on Diabelli's Waltz by Ludwig von Beethoven* [*Dialogue avec trente-trois variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*], Gallimard, Paris, 146 p. (in French).
2. Butor, M. (1990), *The Themes, Options, Suites* [*Themen, Variationen, Suiten und auch nicht. Gespräch mit Mireille Calle-Gruber*], Heliopolis, Tübingen, 70 p. (in German).
3. Carpentier, A. (1976), *The Baroque Concert* [*Barockkonzert*], Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 111 p. (in German).
4. Hejmej, A. (2012), *The Musicality of Literary Work* [*Muzyczność dzieła literackiego*]. Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 270 p. (in Polish).
5. Konstantinovič, Z. (1998), *Comparative Literary Studies* [*Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*]. Peter Lang, Bern, Frankfurt, New York, Paris, 206 p. (in German).
6. (2006), *Literature and Music* [*Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*], E. Schmidt, Berlin, 432 p. (in German).
7. Nalyvaiko, D. (2006), *Literary theory and comparative studies* [*Literaturna teoriia i komparatyvistyka*]. AKTA, Kharkiv, 364 p. (in Ukrainian).
8. Schmitt, A. (2001), *Interartistic Comparison* [*Der kunstübergreifende Vergleich. Theoretische Reflexionen ausgehend von Picasso und Strawinsky*]. Königshausen & Neumann, Würzburg, 197 p. (in German).
9. Schmitz-Emans, M. (1990), “A narrated concert. Alejo Carpentier’s ‘Concierto barroco’”, *Contributions to the history of the concert. Commemorative Siegfried Kross to 60* [“Ein erzähltes Konzert. Alejo Carpentiers ‘Concierto barroco’”, Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60], Gudrun Schröder Verlag, Bonn, pp. 383-397. (in German).
10. Weissstein, U. (2009), “The comparison of literature with other arts: modern trends and tendencies of research in literary theory and methodology”, *Modern literary comparative studies: strategies and methods: the anthology* [“Porivniannia literatury z inshymy vydamy mystetsva: suchasni tendentsii ta napriamy doslidzhennia v literaturoznavchiiy teorii i metodolohii”], Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody: antolohiia], Kyiv, 2009, pp. 373-410. (in Ukrainian).
11. Zima, P.V. (1995), “Aesthetics, Science and the Mutual Artistic Reflection”, *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film* [“Ästhetik, Wissenschaft und ‘wechselseitige Erhellung der Künste’. Einleitung”], Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film], Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 1-28. (in German).
12. Zima, P.V. (1992), *Comparative Studies* [*Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*], Francke, Tübingen, 354 p. (in German).

# ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И МЕЖЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИАЛОГИ КАК ПОНЯТИЯ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Венера Аминова

Доктор филологических наук, доцент,  
Кафедра русской и зарубежной литературы,  
Казанский (Приволжский) федеральный университет (РФ)  
420008, г. Казань, ул. Кремлевская, 18,  
e-mail: amineva1000@list.ru

UDC: 82.091

## РЕФЕРАТ

**Цель статьи** – выявить эпистемологический потенциал межлитературного диалога как понятия литературоведческой компаративистики, раскрыть его роль в формировании интегративных тенденций в разных национальных литературах и процессах национальной и культурной самоидентификации. **Исследовательская методика.** В исследовании диалога русской и татарской литератур использованы методики структурного, семиотического, герменевтического, компаративного, историко-типологического анализа; элементы культурологического, этнопсихологического, психосемантического, дискурсивно-логического и других междисциплинарных подходов, необходимых для понимания духовно-содержательного «облика» сопоставляемых литератур и культур. **Результаты.** Установлено, что диалог литератур формирует новые модели их объединения («межлитературные синтезы»). Их порождают новые смыслы, которые определяют феноменологию, семантическую структуру и функционирование универсалий словесно-художественного искусства. В то же время диалог литератур выявляет потенциал развития национальной идентичности. Новыми принципами и приемами постижения национальной идентичности той или иной литературы, особенностей ее проявления и функционирования являются типы диалогических отношений с другой национальной литературой: противопоставление себя «Другому», полемика с иной точкой зрения на мир и человека, усвоение «чужого» художественно-эстетического опыта, в конечном счете обусловленное имманентными механизмами развития данной национальной литературы и культуры. **Научная новизна.** Традиционные термины литературоведческой компаративистики: «контактно-генетические связи» и «типологические схождения» – дополняются понятием «межлитературный диалог», которое обогащает арсенал компаративистских приемов исследования. **Практическое значение.** Результаты исследования могут быть использованы при характеристике форм межлитературного процесса. Основные положения статьи могут быть востребованы при чтении курсов по теории и истории литературоведческой компаративистики.

**Ключевые слова:** контактные связи, типологические схождения, диалог, национальная литература.

## ABSTRACT

Venera Amineva. Typological convergences and interliterary dialogues as concepts of comparative literary studies.

**Purpose of the article** – to reveal the epistemological potential of interliterary dialogue as concepts of comparative literary studies, to open its role in formation of integrative tendencies in different national literatures and processes of national and cultural self-identification. **Methods.** In the article it has been applied methods of structural, semiotic, hermeneutic, comparative, historical, typological analysis; elements of cultural, ethno-psychological, psychosemantic, discursive logic, and other interdisciplinary approaches which are necessary to understand the spiritual and meaningful «image» of compared literatures and cultures. **Results.** It has been established that a dialogue of literatures forms new model of their union («mezhliterary synthesis»). They are generated by new meanings which define phenomenology, semantic structure and functioning of the universals of verbal-artistic art. At the same time dialogue of literatures reveals the potential of development of national identity. The new principles and methods of understanding the national identity of this or that literature, features of its manifestation and functioning are types of the dialogical relations with other national literature: opposition of myself to «Another», polemic with other point of view on the world and the person, the assimilation of “foreign” art and esthetic experience, eventually caused by immanent mechanisms of development of this national literature and culture. **Scientific novelty.** Traditional terms of comparative literary studies: «contact-genetic relationships» and «typological convergence» – complemented by the concept of «interliterary dialogue» that enriches the arsenal of methods of Comparative study. **The practical significance.** Results of research can be used at the characteristic of forms of interliterary process. Key Points of article can be demanded in courses on the theory and history of literary comparative studies.

**Key words:** contact communications, typological convergences, dialogue, national literature.

## РЕФЕРАТ

**Венера Амінєва. Типологічні сходження і міжлітературні діалоги як поняття компаративістики.**

**Мета статті** – виявити епістемологічний потенціал міжлітературних діалогів як поняття літературознавчої компаративістики, розкрити їх роль у формуванні інтеграційних тенденцій у різних національних літературах і процесах національної та культурної самоідентифікації. **Дослідницька методика.** У дослідженні діалогу російської і татарської літератур використані методики структурного, семіотичного, герменевтичного, компаративного, історико-типологічного аналізу; елементи культурологічного, етнопсихологічних, психосемантичного, дискурсивно-логічного та інших міждисциплінарних підходів, необхідних для розуміння духовно-змістовного «вигляду» зіставлених літератур і культур. **Результати.** Встановлено, що діалог літератур формує нові моделі їх об'єднання («міжлітературні синтети»). Їх породжують нові смисли, які визначають феноменологію, семантичну структуру і функціонування універсальї словесно-художнього мистецтва. У той же час діалог літератур виявляє потенціал розвитку національної ідентичності. Новими принципами і прийомами осягнення національної ідентичності тієї чи іншої літератури, особливостей її прояву і функціонування є типи діалогічних відносин з іншої національної літературою: протиставлення себе «Іншому», полеміка з іншою точкою зору на світ і людину, засвоєння «чужого» художньо-естетичного досвіду, в кінцевому рахунку обумовлене іманентними механізмами розвитку даної національної літератури і культури. **Наукова новизна.** Традиційні терміни літературознавчої компаративістики: «контактно-генетичні зв'язки» і «типологічні сходження» – доповнюються поняттям «міжлітературний діалог», яке збагачує арсенал компаративістських прийомів дослідження. **Практичне значення.**

Результати дослідження можуть бути використані при характеристиці форм міжлітературного процесу. Основні положення статті можуть бути затребувані при читанні курсів з теорії та історії літературознавчої компаративістики.

**Ключові слова:** контактні зв'язки, типологічні сходження, діалог, національна література.

*Постановка проблеми.* В традиційній компаративістиці широко використовується запропонована Д. Дюришиним класифікація форм міжлітературного процесу на контактні-генетическі зв'язки та типологічні сходження, які демонструють подібності та відмінності, зумовлені різними факторами – суспільними, філософсько-психологічними та внутрілітературними [6]. Однак на сучасному етапі під впливом концепції інтертекстуальності, з однієї сторони, зміни обсягу та змісту понять, які фіксують національне самовираження тексту, з іншої, спостерігається розширення як предмету компаративістики, так і трансформація її функцій [см.: 1, с. 33–47].

В даний час утверджується широке розуміння цілей та значення порівняльного літературознавства: воно не обмежується виявленням контактних-генетических зв'язків та типологічних сходжень, а прагне визначити національну ідентичність літератури та культури, розкрити механізми формування міжлітературних спільнот. Виникає потреба розробити нові підходи до дослідження творчості письменників та національного літературного процесу, вивчаються в аспекті міжлітературних взаємодій. Далі розробка теорії порівняльного літературознавства пов'язана з розширенням його предметної області – переходом до широкого кола гносеологічних, культурологічних, аксіологічних та інших питань.

Ключові зміни в дискусії порівняльного літературознавства вказують на потребу переходу до нового філологічного мови, здатного переосмислити історико-літературну реальність кінця ХХ – початку ХХІ століття.

*Огляд літератури.* Перші спроби в області порівняльного дослідження в татарській літературознавчій науці були зроблені К.Насіри та продовжені в 1920–1930-х рр. Г. Нігматі, Г. Сагді, Г. Газізом, Г. Рахімом та рядом інших вчених. Вплив російської літератури на творчість татарських письменників початку ХХ ст. розглядається в працях Н. Вагапа, Г. Тулымбая, З. Шаркі, І. Гази, Ф. Бурнаша, М. Гайнулліна, Х. Хісматулліна, І. Г. Пехтелева та др.

Особливу значимість становить співвідношення національного художнього досвіду з інонаціональним, яке набуває при характеристиці творчих принципів письменників, жанрової системи татарської літератури Нового

времени. Г. Халит устанавливает типологические параллели между русской и татарской литературами XIX–XX вв. на уровне тем, мотивов, образов, жанров, методов, настаивая на том, что типологическое сходство структуры и принципов развития характеров в произведениях русских и татарских писателей не является следствием простого «влияния» одной национальной литературы на другую. Это – процесс творческого усвоения, результатом которого стало создание оригинальной национальной формы психологического романа и повести [см.: 22].

Контактно-генетические связи и типологические схождения постепенно начинают осознаваться как категории, образующие подвижную формулу, функционирование которой зависит от конкретного национально-литературного материала. Типологическое сходство творчества Ф. Амирхана и И. С. Тургенева Ю. Г. Нигматуллина объясняет воздействием традиций тургеневской повести на прозу Ф. Амирхана [15]. Н. М. Валеев устанавливает сходство сюжетной модели «духовного испытания» в рассказах и повестях Ф. Амирхана с ситуациями нравственного суда в произведениях И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого и подчеркивает «непрерывную изменчивость» и «гибкую вариативность» данной модели в творчестве татарского писателя [3].

В исследованиях, посвященных таким темам, как «Н. В. Гоголь и татарская литература» (М. Х. Гайнуллина, Х. Хисматуллина, Р. Башкурова); «М. Горький и татарская литература» (Х. Усманова, М. Х. Гайнуллина), «Л. Н. Толстой и татарская литература» (М. Х. Гайнуллина, Р. Мустафина, Р. Башкурова, Ф. И. Агзамова, М. С. Магдеева, О. Х. Кадырова и др.) контактно-генетический аспект охарактеризован как стимулирующий формирование типологических параллелей. Так, О. Х. Кадыров приходит к выводу о творческом усвоении Г. Исхаки открытых Толстым аналитических приемов и способов постижения внутренней жизни человека: «Черты сходства Толстого и Исхаки – это черты общетипологического плана, сходство в самом типе художественного мышления обоих писателей» [10, с. 242].

Э. Г. Нигматуллин в своих рассуждениях о различных формах общения татарской литературы 1-й трети XX в. к общемировому литературному процессу придерживается следующей логики – от генетического сравнения к типологическим обобщениям [14]. А. М. Саяпова прослеживает историю формирования татарско-русских литературных связей, характеризуя их как генетические и типологические [20].

Теоретико-методологические аспекты интересующей нас темы разрабатываются в трудах Ю. Г. Нигматуллиной. В монографии «Нацио-

нальное своеобразие эстетического идеала» обосновываются категории, посредством которых описывается национальная специфика литературы [16]. В работе «Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литературы» в сравнительное исследование разных национальных литератур включаются цивилизационный и культурологический подходы [17].

Творчество отдельных писателей, тенденции и закономерности национального историко-литературного процесса конца XIX–XX вв. рассматриваются учеными в широком контексте взаимодействия культур Запада и Востока. А. Г. Ахмадуллин объясняет многие достижения татарской литературы тем, что в ней осуществляется синтез национальных, восточных и западных традиций [18, с. 221]. А. М. Саяпова выявляет многочисленные параллели между творчеством русских и татарских писателей, суфийской поэзией и символизмом XX в., лирикой Дардменда и русских поэтов XIX–XX в., демонстрирующие типологическое сходство разных художественно-эстетических систем [21].

Одним из приемов, помогающих воссоздать процессы национальной и культурной идентификации, является контекстно-герменевтический метод. Например, Р. К. Ганиева считает, что художественный метод Ф. Амирхана – сложное синтетическое явление, вобравшее в себя художественно-эстетический опыт модернистских течений, обогативших художественную систему его реализма [5, с. 95]. Д. Ф. Загидуллина выявляет причины, стимулирующие возникновение в татарской литературе начала XX в. модернистских течений. Одной из них является диалог с русским и западноевропейским модернистским искусством [8].

Таким образом, сравнительный подход к изучению русской и татарской литератур XIX–XX вв. обрел известную степень законченности в описании контактных связей и типологических схождений.

*Новизна.* Традиционные термины литературоведческой компаративистики: «контактно-генетические связи» и «типологические схождения» дополняются понятием «межлитературный диалог», которое обогащает арсенал компаративистских приемов исследования.

Межлитературный диалог рассматривается в качестве фактора, под влиянием которого происходят сдвиги в эстетическом сознании и совершаются изменения в историко-литературном процессе, формируются интегративные тенденции в разных национальных литературах и осуществляются процессы их национальной и культурной самоидентификации.



*Цель* – выявить эпистемологический потенциал межлитературных диалогов как понятия литературоведческой компаративистики, определить его отличие от контактных связей и типологических схождений.

*Актуальность.* В условиях глобализирующегося мира происходит интенсификация межкультурных контактов разных народов, для них открываются все новые возможности познания друг друга. Этим процессам сопутствует рост национального самосознания, стремления к более глубокому освоению своей собственной культуры, истории, религии. В полной мере эти процессы появляются в регионах России, где проживают разные народы нашей страны. И хотя культурные связи между ними имеют давние традиции, сегодня эти традиционные связи получают новые формы и новое содержание. Различия конфессий, идеологий, ценностных ориентаций в условиях демократического общества вновь актуализируют проблемы межкультурного диалога. Особую актуальность данной проблеме придает билингвизм, определяющий социокультурную ситуацию во многих национальных республиках России. Владение двумя или несколькими языками, чтение художественных текстов, принадлежащих разным национальным литературам, в оригинале способствуют восприятию своей культуры в столкновении и единстве с культурами других народов страны и ряда государств постсоветского пространства, а возникающее в сознании читателя сопоставление «своего» и «чужого» может стать основой для образования новых научных парадигм, соответствующих реалиям современных межлитературных взаимодействий.

*Методология.* В своем исследовании мы ориентируемся на сложившиеся в отечественной и зарубежной компаративистике традиции сравнительного изучения национальных литератур, а также учитываем существующий в литературоведении опыт описания бинарных литературных связей: исследования А. Н. Веселовского, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, П. Н. Беркова, И. К. Горского, Г. Д. Гачева, Ю. Б. Виппера, Л. С. Кишкина, П. А. Гринцера, И. Г. Неупокоевой, Б. Л. Рифтина, Д. Димы, Д. Дюришина, И. Шётера, В. А. Миловидова, Г. А. Тиме, В. И. Тюпы, Ю. Г. Нигматуллиной, Р. К. Ганиевой, Х. Ю. Миннегулова и др.

Данное исследование выполнено в русле идей диалога культур как формы их бытия в Большом времени, высказанных в отечественной науке М. М. Бахтиным [2, с. 424]. Методологическую базу для научных разысканий в области диалога литератур составили труды отечественных и зарубежных ученых, *посвященные проблемам восприятия и связанного с ним понимания*, – работы М. Х.-Г. Гадамера, П. Рикера, Р. Ингардена,

Х. Р. Яусса, В. Изера и др. [14; 19; 9; 23-27]. Предпосылкой и основанием для постановки вопроса о моделях диалогических отношений между национальными литературами послужили *семиотические и структуралистские концепции отечественной и зарубежной науки*.

Онтологическое и концептуально-семиотическое осмысление основных моделей диалогических отношений между национальными литературами осуществляется с помощью категорий «своего» и «чужого», «я» и «другого». Мы оперируем понятиями «я» и «другой», опираясь на установленный Ю. М. Лотманом структурный параллелизм текстовых и личностных семиотических характеристик, позволяющий в тексте любого уровня видеть семиотическую личность [см.: 13, с. 610]. «Другой» – тот, кто не есть «я», иной по отношению ко мне, но в то же время подобный и равный мне субъект [12, с. 39]. М. М. Бахтин перечисляет черты субъекта, проявляющиеся в диалоге и придающие ему персонафицированный характер: «конкретность (имя), целостность, ответственность и т.п., неисчерпаемость, незавершенность, открытость» [2, с. 343].

*Результаты исследования.* Потребность самоопределения «я» среди «других» реализуется через различные варианты отношений «своего» и «чужого». Из всего многообразия диалогических отношений между национальными литературами мы выделили как основные и наиболее значимые следующие их виды: «свое», противопоставленное «чужому», «свое», полемизирующее с «чужим», «свое» как переструктурированное «чужое», «свое», сходное с «чужим». Они образуют диалогические системы, репрезентативность которых обеспечивается тем, что в них открыто проявляют себя противоположные тенденции национального культурно-исторического развития – центростремительная и центробежная. Данные типы диалогических отношений устанавливаются между русской классической литературой 2-й половины XIX в. и татарской прозой 1-й трети XX в.

С одной стороны, татарская культура начала XX в. тяготеет к разломкнутости границ. Культурно-цивилизационные процессы имеют в ней, как утверждает Ю. Г. Нигматуллина, экстравертивный характер [17, с. 126]. Отсюда – активные поиски «своего» в «чужом», превращение его в «свое». Но не менее значима и другая тенденция – стремление сохранить и отстоять свою «индивидуальность» и самобытность, находящая выражение в повороте общественной и литературно-эстетической мысли к проблематике национального самосознания. О постоянном присутствии в синхронном срезе культуры ее глубинных, уходящих в прошлое пластов свидетельствуют, в частности, коранические образы и

мотивы, традиционные символические образы восточной поэзии, «коды памяти», актуализирующие себя в структуре сюжета, концепции характера, принципах типизации. Взаимодействие конвергентных и дивергентных механизмов межлитературных взаимодействий в татарской литературе этого периода исследует Д. Ф. Загидуллина. Она доказывает, что новой модели мира, структурируемой такими оппозициями, как реальное / трансцендентальное; жизнь / смерть, прошлое / настоящее, макрокосмос / микрокосмос, художественное слово / человек, художественное слово / нация, человек / жизнь, природа / человек, – соответствуют новые принципы поэтики: традиционные темы, образы, мотивы обогащаются светским содержанием; приемы, заимствованные из западноевропейских и русской литератур, вступают во взаимодействие с традиционными восточными формами [см.: 7].

Диалогические связи между национальными литературами характеризуются многослойностью, неоднородностью, многообразием межсубъектных связей, их взаимовлиянием друг на друга, сложными, многогранными, противоречивыми процессами взаимодействия «своего» и «чужого», единством прерывного и непрерывного, регионального, национального и всеобщего, универсального.

Диалог культур и литератур формирует новые модели их объединения («межлитературные синтезы»). Их порождают новые смыслы, которые определяют феноменологию, семантическую структуру и функционирование универсалий словесно-художественного искусства. Так, русских писателей XIX в. и татарских прозаиков 1-й трети XX в. сближает интерес к душевной драме личности, ее нравственным исканиям, диалектике внутренних конфликтов, интерпретация психических структур, эмоций и переживаний в экзистенциальном ключе и в аспекте философско-этической и социально-психологической проблематики, что предполагает активное использование аналитических методов и приемов психологического изображения. И русские, и татарские писатели стремятся воплотить объективную объемность внутреннего мира человека, выявить стихийно-неустрашимые движения души; показать связь индивидуального сознания с основами национального бытия, природно-космическим целым, движением времени; утверждают приоритет духовно-внутренних потребностей и ценностей человека над материально-внешними, бытовыми и социальными. Сходная идейно-эстетическая установка порождает активное использование писателями, представляющими разные национальные литературы, универсально-синтетических форм и методов психологического изображения – обобщенного обозна-

чения эмоций, пространственно-временных образов и моделей как приема психологизма, изображения снов и видений персонажей и других форм репрезентации бессознательного в психологии героев. С этой точки зрения сопоставительный анализ произведений писателей, принадлежащих к разным национальным, ведет к пересмотру традиционного определения универсалий как метасодержательных и формообразующих начал разного типа и создает основу для выработки нового подхода к данной категории, предполагающего участие контекстуального и нарративного способов познания межлитературного процесса.

В то же время диалог литератур выявляет потенциал развития национальной идентичности. Новыми принципами и приемами постижения национальной идентичности той или иной литературы, особенностей ее проявления и функционирования являются типы диалогических отношений с другой национальной литературой: противопоставление себя «Другому», полемика с иной точкой зрения на мир и человека, усвоение «чужого» художественно-эстетического опыта, в конечном счете обусловленное имманентными механизмами развития данной национальной литературы и культуры.

*Выводы.* Мы пришли к выводу, что диалог русской и татарской литератур разных периодов их развития (2-ой половины XIX в. и 1-й трети XX в.) проявляет такие параметры их идентичности, как-то:

а) Преобладание нарративных структур в произведениях русских писателей и обусловленность художественной повествовательности татарской прозы 1-й трети XX в. особенностями построения речевой структуры произведений, развертыванием тропов и фигур; равноправные и бездоминантные отношения между частью и целым, явлением и сущностью, формой и содержанием в татарской прозе начала XX в. и дуализм этих категорий, подчиненность отношений между ними родовидовой семантической логике в русской литературе XX в.

б) Дизъюнктивный тип логико-смысловых отношений, подчиняющий себе тип конфликта и логику сюжетосложения, способы построения образа героя, воспроизведения и осмысления того или иного жизненного характера в русской литературе данного периода; и репрезентирующий иной тип логико-семантических отношений, а именно: отрицающий конъюнкцию – процесс распада былого общественного единства, отрыва человека от среды в татарской прозе 1-й трети XX в., что представлено татарскими писателями в пределах обширного смыслового репертуара: распадение первоначальной связи человека с обществом и природой; отчуждение от своего «я», разделение единого нацио-

нального мира на отдельные социально-идеологические сферы; исключение человека из круга положительных культурных ценностей; осмысление положения женщины, угнетенной старым укладом жизни, как обреченность на инобытие, жизнь за порогом жизни и др.

в) Антропоцентрическая картина мира, складывающаяся в произведениях русских писателей XIX в. оказывается полемичной по отношению к представлению о зависимости человека от неких высших внеличностных сил, определяющих его поступки в прозе татарских писателей 1-й трети XX в., что находит выражение в мотивировочной системе произведений, принадлежащих разным национальным литературам: разнокачественные и разномасштабные детерминанты, находящиеся в русском классическом романе в драматическом единстве, взаимосвязи, взаимодействии, в творчестве татарских авторов освобождены для самостоятельного существования и поставлены в подчинительные отношения.

г) Определяемая позицией «внеаходимости» концепция повествования и мотивированные ею «субъект - объектные» и «субъект - субъектные» отношения, которые устанавливаются между героем и автором в романах И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского полемически соотносятся с иной концепцией повествования – отсутствием принципиальных границ между героем и автором, слитностью субъекта и объекта изображения в прозе Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Ш. Ахмадева, Ф. Валиева и др.

д) Используя сходные принципы и приемы психологического изображения русские и татарские писатели решают различные художественно-эстетические задачи. Так, татарские авторы обращаются к аналитическим формам психологизма с целью раскрыть противоречия во внутреннем мире человека, порожденные не столько двойственностью самой их природной сущности, как в романах Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, сколько кризисным состоянием современной им действительности. Если в русской литературе внутренний монолог, рефлексированная внутренняя речь поток сознания функционируют как индивидуальная концепция самоопределения и самораскрытия персонажа, то в татарской прозе перечисленные способы воспроизведения внутренней жизни героев являются средством выявления и индивидуального склада их души, и формой обнаружения их типического содержания.

г) Синтетические методы и приемы психологизма в русской и татарской литературах имеют различные истоки и внутреннюю природу: в произведениях русских писателей 2-ой половины XIX в. они являются средством изображения иррациональной глубины душевной жизни

человека, указывают на «невыразимое» в его внутреннем мире, в татарской прозе 1-й трети XX в. универсально-синтетические формы психологизма устанавливают взаимосвязь между категориями «явного» и «скрытого», «внешнего» и «внутреннего», «смысла» и «выговоренности».

Понятие «межлитературный диалог» позволяет выйти за пределы каузально детерминированных контактно-генетических связей и типологических схождений и обратиться к иному способу осмысления межлитературного процесса, опирающемуся на логику дистанцирования, принципы аналогии, неисключающей оппозиции, трансфинитности [11, с. 173].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аминаева В. Р. Типы диалогических отношений между национальными литературами (на материале произведений русских писателей второй половины XIX в. и татарских прозаиков первой трети XX в.) / В. Р. Аминаева. – Казань : Казан. гос. ун-т, 2010. – 476 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Валеев Н. М. В мире нравственных исканий: Исследование / Н. М. Валеев. – Казань : Татар. кн. изд-во, 1985. – 120 с.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер; [пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. – Москва : Прогресс, 1988. – 704 с.
5. Ганиева Р.К. Татарская литература: традиции, взаимосвязи / Р. К. Ганиева. – Казань : Изд-во КГУ, 2002. – 272 с.
6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин; [пер. со словац.]. – Москва : Прогресс, 1979. – 320 с.
7. Загидуллина Д. Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века / Д. Ф. Загидуллина. – Казань : Татар. кн. изд-во, 2013. – 207 с.
8. Загидуллина Д.Ф. Трансформация картины мира в татарской литературе начала XX века / Д. Ф. Загидуллина. – Казань : Магариф, 2006. – 192 с. (На татар. яз.).
9. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – Москва : Изд-во иностр. лит-ры, 1962. – 572 с.
10. Кадьров О. Х. Роль Л. Н. Толстого в становлении и развитии татарской реалистической литературы: дис. ... д-ра филол. наук : 01.01.02 / О. Х. Кадьров. – Казань, 1996. – 330 с.
11. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; [пер. с франц.] – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
12. Лифинцева Т. П. Философия диалога М. Бубера / Т. П. Лифинцева. – Москва: ИФРАН, 1999. – 131 с.
13. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПб», 2001. – 704 с.
14. Нигматуллин Э. Г. Раздвигая века и границы : К вопросу о связях татарской литературы первой трети XX века с литературой Западной Европы / Э. Г. Нигматуллин. – Казань : Татар. книж. изд-во, 1977. – 136 с.
15. Нигматуллина Ю. Г. Повести И. С. Тургенева 1860–1870-х годов и их традиции в татарской литературе начала XX века (И. С. Тургенев и Ф. Амирхан): дис. ... канд. филол. наук / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань, 1962. – 229 с.
16. Нигматуллина Ю. Г. Национальное своеобразие эстетического идеала / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1970. – 211 с.
17. Нигматуллина Ю. Г. Типы культур и цивилизаций в историческом развитии татарской и русской литератур / Ю. Г. Нигматуллина. – Казань: «Фэн», 1997. – 192 с.
18. Очерки по истории татарской культуры (в контексте «Запад – Восток»): сб. ст. – Казань : Фикер, 2001. – 616 с.
19. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер / [пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной]. – Москва : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. – 624 с.
20. Саяпова А. М. Татарско-русские литературные связи в первой половине XIX в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А. М. Саяпова. – Казань, 1982. – 23 с.

21. Саяпова А. М. Дардменд и проблема символизма в татарской литературе / А. М. Саяпова. – Казань: Изд-во «Алма-Лит», 2006. – 246 с.
22. Халит Г. Портреты и проблемы. Избранные статьи разных лет / Г. Халит. – Казань : Татар. кн. изд-во, 1985. – 344 с.
23. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология / Сост. И.В.Кабанова. – Москва : Флинта: Наука, 2004. – С.192–200.
24. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / Х. Р. Яусс / [предисл. и пер. с нем. Н. Зоркой] // Новое лит. обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.
25. Iser W. The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response / W. Iser. –Baltimore; London : The John Hopldns University Press, 1978. – 252 p.
26. Iser W. The Active and the imaginary : Charting literary anthropology / W. Iser. –Baltimore : Johns Hopkins UP, 1993. – 380 p.
27. Iser W. The Reading Process : a Phenomenological approach AV / W. Iser // Modern Criticism and Theory. A reader : edited by David Lodge. – London ; New York : Longman, 1988. – P. 294-310.

#### REFERENCES

1. Amineva, V.R. (2010), *Types of Dialogical Relations between National Literatures [Typy dialogicheskikh otnoshenii mezhdu natsional'nymi literaturami]*, Kazan. gos. un-t, Kazan, 476 p. (in Russian).
2. Bakhtin, M.M. (1979), *Aesthetic of Word Creative Work [Estetika slovesnogo tvorchestva]*, Iskustvo, Moscow, 424 p. (in Russian).
3. Valeev, N.M. (1985), *In the world of moral searches [V mire npravstvennykh iskanii]*, Tatar. kn. izd-vo, Kazan, 120 p. (in Russian).
4. Gadamer, Kh.-G. (1988), *Truth and method: Bases of a philosophical hermeneutics [Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenevtiki]*, Progress, Moscow, 704 p. (in Russian).
5. Ganieva, R.K. (2002), *Tatar literature: traditions, interrelations [Tatarskaia literatura: traditsii, vzaimosviazii]*, Izd-vo KGU, Kazan, 272 p. (in Russian).
6. Diurishin, D. (1979), *The theory of comparative study of literature [Teoriia sravnitel'nogo izucheniia literatury]*, Progress, Moscow, 320 p. (in Russian).
7. Zagidullina, D. F. (2013), *Modernism in the Tatar literature of the first third of the XX century [Modernizm v tatarskoi literature pervoi treti XX veka]*, Tatar. kn. izd-vo, Kazan, 207 p. (in Russian).
8. Zagidullina, D.F. (2006), *Transformation of the world picture in the Tatar literature of the beginning of the XX century [Transformatsiia kartiny mira v tatarskoi literature nachala XX veka]*, Magarif, Kazan, 192 p. (in Tatar).
9. Ingarden, R. (1962), *Researches on an esthetics [Issledovaniia po estetike]*, Izd-vo inostr. lit-ry, Moscow, 572 p. (in Russian).
10. Kadyrov, O.Kh. (1996), *L.N. Tolstoy's role in formation and development of the Tatar realistic literature [Rol L.N. Tolstogo v stanovlenii i razvitii tatarskoi realisticheskoi literatury]*, Kazan, 330 p. (in Russian).
11. Kristeva, Iu. (2004) *Selected works: The destruction of poetics [Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki]*, Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia (ROSSPEN), Moscow, 656 p. (in Russian).
12. Lifintseva, T.P. (1999), *M. Buber's philosophy of dialogue [Filosofiia dialoga M.Bubera]*, IFRAN, Moscow, 131 p. (in Russian).
13. Lotman, Iu.M. (2001), *Semiosphere [Semiosfera]*, Iskustvo-SPB, St. Petersburg, 704 p. (in Russian).
14. Nigmatullin, E.G. (1977), *Moving apart centuries and borders: To a question of communications of the Tatar literature of the first third of the XX century with literature of Western Europe [Razdvigaia veka i graniity: K voprosu o svyaziakh tatarskoi literatury pervoi treti KhKh veka s literaturoi Zapadnoi Evropy]*, Tatar. knizh. izd-vo, Kazan, 136 p. (in Russian).
15. Nigmatullina, Iu.G. I.S. (1962), *Turgenev's stories of the 1860-1870th years and their tradition in the Tatar literature of the beginning of the XX century (I.S. Turgenev and F.Amirkhan) [Povesti I.S.Turgeneva 1860-1870-kh godov i ikh traditsii v tatarskoi literature nachala XX veka (I.S. Turgenev i F. Amirkhan)]*, Kazan, 229 p. (in Russian).
16. Nigmatullina, Iu.G. (1970), *National originality of the esthetic ideal [Natsionalnoe svoeobrazie esteticheskogo ideala]*, Izd-vo Kazan. un-ta, Kazan, 211 p. (in Russian).

17. Nigmatullina, Iu.G. (1997) *Types of cultures and civilizations in historical development of the Tatar and Russian literatures [Tipy kultur i tsivilizatsii v istoricheskom razvitii tatarskoi i russkoi literature]*, Føn, Kazan, 192 p. (in Russian).
18. (2001), *Essays on the history of Tatar culture (in the context of the "East-West") [Ocherki po istorii tatarskoi kultury (v kontekste «Zapad-Vostok»)]*, Fiker, Kazan, 616 p. (in Russian).
19. Riker, P. (2002), *The conflict of interpretations. Essays on hermeneutics [Konflikt interpretatsii. Ocherki o germenevtike]*, KANON-press-Ts, Kuchkovo pole, Moscow, 624 p. (in Russian).
20. Saiapova, A.M. (1982), *The Tatar-Russian literary communications in the first half of the XIX century [Tatarsko-russkie literaturnye svyazi v pervoi polovine XIX v]*, Kazan, 23 p. (in Russian).
21. Saiapova, A.M. (2006), *Dardmend and a problem of symbolism in the Tatar literature [Dardmend i problema simvolizma v tatarskoi literature]*, Alma-Lit, Kazan, 246 p. (in Russian).
22. Khalit, G. (1985), *Portraits and problems. Selected articles from different years [Portrety i problemy. Izbrannye statii raznykh let]*, Tatar. kn. izd-vo, Kazan, 344 p. (in Russian).
23. Iauss, G.R. (2004), "History of literature as call of the theory of literature", *Modern literary theory: anthology* ["Istoria literatury kak vysov teorii literatury", Sovremennaia literaturnaia teoriia], Flinta: Nauka, Moscow, pp. 192-200. (in Russian).
24. Iauss, Kh.R. (1995), "The history of literature as a literary provocation", *Novoe literaturnoe obozrenie*, No. 12, pp. 34-84. (in Russian).
25. Iser, W. (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, The John Hopldns University Press, Baltimore, London, 252 p. (in English).
26. Iser, W. (1993), *The Active and the imaginary: Charting literary anthropology*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 380 p. (in English).
27. Iser, W. (1988), "The Reading Process: a Phenomenological approach", *Modern Criticism and Theory. A reader*, ed. by David Lodge, Longman, London, New York, pp. 294-310. (in English).

## ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ І ТИПОЛОГІЯ МОВНИХ ОБРАЗІВ У МЕТОДОЛОГІЇ КОМПАРАТИВНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

**Марія Моклиця**

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри,  
Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (УКРАЇНА),  
43025, м. Луцьк, пр. Воли, 13,  
e-mail: moklytsja@mail.ru

UDC: 821.111

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Розглянути питання про неможливість адекватного перекладу художнього тексту як контроверсійне щодо компаративістики як науки. Запропонувати інший кут зору на переклад художнього тексту: на рівні домінантних словесних образів, зокрема, неологізмів, символів, алегорій і метафор. **Дослідницька методика.** Ідеї статті базуються на працях з теорії перекладу (С. Аверинцев, М. Лановик), герменевтики, міфокритики (Е. Курціус, Н. Фрай, М. Еліаде), а також аналітичної психології (К.-Г. Юнг), але скеровані на методологію компаративних досліджень. **Результати.** Компаративістика мусить базувати кожне дослідження на універсалізмі образного мовлення, який увиразнюється в процесі індивідуалізації літературної творчості. Разом зі словом як таким (первісним чи новим), символи, алегорії, метафори мають найбільш потужні дискурси в історії європейської культури, глибоко й усесічно вивчалися від часів античності до сьогодні. Це універсальні коди,



досконалі механізми пізнання світу і самопізнання, даровані людині разом з мовою. Образне мовлення відбиває універсальну й унікальну природу людини. **Наукова новизна.** Уперше доводиться теза про особливу роль чотирьох мовних конструктивів (образних слів), неологізму, символу, алегорії, метафори. Обернені до світу, ці мовні образи стають міфами, топосами, архетипами або мандрівними персонажами культури; обернені до людини, вони стають місткими акумуляторами її пережитого, відбитком її неповторності, елементом оригінального авторського стилю. Неповторні авторські образи в глибинній (первісній, архаїчній) основі універсальні, а отже перекладаються на будь-яку мову без втрат. **Практичне значення.** Важливо поширювати розуміння двоїстої природи мовних образів (неповторних і незмінних одночасно) на практику перекладу і компаративного дослідження.

**Ключові слова:** переклад, неперекладність, образне слово, неологізм, символ, алегорія, метафора.

#### ABSTRACT

**Mariia Moklytsia. Translation problems and language typology in recognition research methodology comparative.**

**Aim.** Consider the impossibility of adequate translation of a literary text as controversial as comparative studies on science. Suggest another glance on the translation of a literary text: at the dominant verbal abuse, including neologisms, symbols, allegories and metaphors. **Methods.** Ideas article based on the writings of translation theory (S. Averincev, M. Lanovik), hermeneutics, myth criticism (E. Curtius, N. Frye, M. Eliade) and analytical psychology (Jung C.-G.) but directed the methodology of comparative research. **Results.** Comparative each study should be based on universalism figurative speech, which is in the process of individualization amplified literary work. Together with the word (primeval or neologism), symbols, allegories, metaphors are the most powerful discourses in the history of European culture, deeply and comprehensively studied from antiquity to the present. This universal codes, perfect knowledge of the world and the mechanisms of self-bestowed man with the language. The word creative reflects a universal and unique human nature. **Scientific novelty.** For the first time have the thesis of the special role of four language constructs (figurative words), neologism, symbol, allegory, metaphor. Inverse to the world, these images are myths language, topos, wandering characters or archetypes of culture; facing to the person they are experienced its capacious battery, a reflection of its uniqueness, part of the original author's style. Copyright Typical (creative) word (primitive, archaic) based on universal and therefore translated into any language without loss. **The practical significance.** It is important to spread understanding of the dual nature of speech recognition (unique and unchanging time) on the practice of translation and comparative study.

**Key words:** translation, not translation, imaginative word, neologism, symbol, allegory, metaphor.

Компаративістика – наука новочасного періоду європейської культури, започаткована романтичним переворотом у світосприйнятті. Стільки ж часу налічує гуманітаристика, яка досліджує феноменологію та філософію мови, національної специфіки, стільки ж часу триває активне осмислення перекладу та трансляторики у міжкультурній комунікації. За два століття наукових і мистецьких рефлексій утвердилася істина про принципову неперекладність художнього тексту. У цьому сенсі показовою вважаємо назву монографії Мар'яни Лановик «Теорія відносності

художнього перекладу», яка започаткувала процес узаконення українського перекладознавства в царині теорії літератури. Узагальнивши напрацювання найвідоміших літературознавчих шкіл, аби показати розмаїття накопичених підходів у сфері перекладознавства, дослідниця насамкінець зупиняється на метафорології, на огляді концепцій, які використовують метафору для осягнення суті і специфіки перекладу. «Отже, – підсумовує М. Лановик, – нові тенденції у літературному просторі ХХ ст. – фрагментарність, мозаїчність, плінність, монтажність, палімпсестність – спонукають до нових пошуків у сфері художнього перекладу... позитивною якістю метафорологічного підходу є можливість окреслити ті явища міжлітературної взаємодії, які залишаються недоступними, або ж є частково недоступними для раціональних методів вивчення» [5, с. 421]. Численна кількість метафор, які пояснюють сутність перекладу (дзеркало, водойма, фото, камера, лабіринт тощо), свідчить про нарощення ірраціональних підходів у науковому пізнанні. Ірраціональність художньої творчості, помножена на ірраціональність наукової рефлексії, стає формулою постмодерної відносності будь-якої істини. Чим більше ми знаємо про людину і про мову, тим менше у нас ілюзій щодо об'єктивного пізнання.

І все ж ірраціоналізація науки допустима лише певною мірою, інакше наука неминуче втратить з поля зору свій об'єкт, перестане перейматись істиною і почне кружляти по колу, стане схоластиком у гіршому сенсі слова, тобто ритуальною імітацією науки. Аби науковець рухався і щось відкривав, він мусить виробити певні прийоми для перевірки своєї здатності до бачення. Власне, наука і накопичує систему підходів і методів, щоб не збиватись надто часто зі шляху до істини. Зміна методології передбачає зміну ракурсу бачення, отже об'єкт постає в новому світлі, повертається до реципієнта іншою гранню, показує більш достовірно свою природу.

Компаративістика – це наука про переклад перекладів. Будь-яке, навіть епізодичне, зіставлення, будь-який вихід за межі однієї мови потребує перекладу, незалежно від того, чи дослідник це робить сам, чи послуговується професійно зробленим перекладом. Що шукатиме компаративіст, який, згідно з сучасними віяннями, перейнявся ідеєю неперекладності художнього тексту? Він заздалегідь частину (часто половину і більше) об'єкта сприймає як ілюзію, як контур об'єкта, який він наповнюватиме сенсом на свій розсуд чи згідно з власним ірраціональним чуттям. Втім, хто дійшов кінця цієї феноменологічної стежки, добре знає про невичерпність і неусталеність смислів художнього

тексту як такого. Часом вірш рідною мовою складніше збагнути, аніж перекласти і зрозуміти вірш іноземною мовою. Це вже та філософія, яка виводить нас до ідеї кантівської речі в собі і до принципової непізнаваності світу за межами індивіда. Втім, самопізнання теж останнім часом пробуксовує і кружляє навколо думки про невичерпність внутрішнього світу і неможливість пізнати його до кінця. Таким чином звідусіль підмивається підмурівок гуманітарних наук. Знову виходить, що всі гуманітарії – це не зовсім науковці, або й зовсім не науковці, знову, як і сто років назад формалістам, нам треба шукати докази, що філологи / літературознавці таки спроможні здобути якусь незаперечну істину, або частку істини, якщо істина загалом недосяжна.

Якщо адекватний, безвтратний переклад неможливий, компаративістика апіорі стає псевдонаукою. Чи варто надто абсолютизувати невичерпність, отже й непізнаваність художнього тексту?

Герменевтика ще у часи раннього Середньовіччя наштовхнулася на переклад як фундаментальну світоглядну проблему. Тоді до неперекладності Біблії ставились приблизно так, як окремі науковці ставляться зараз до неперекладності високохудожнього (особливо поетичного) тексту. Намагання триматися максимально точного, тобто буквального перекладу наштовхнулось на численні спотворення першоджерела через невідповідність тих чи тих елементів різних мов, отже дозволило напрацювати символіко-алегоричні та інші методи інтерпретації Біблії, якими гуманітаристика послуговується й досі. Універсалізм Біблії, проте, й досі дисонує з окремішністю кожної національної мови і культури. У кожного народу – своя Біблія, часто суттєво інша, хоча ніби й та сама. Дискусії про переклади Біблії тривають далі. Висловлюючись з цього приводу, С. Аверинцев зауважив: «Доступність біблійного перекладу – вимога одночасно законна і проблематична. ...Ми зобов'язані зробити все, аби Слово не було невизначено безтямним. Але ми не можемо зробити так, щоб воно перестало бути трудним» [1, с.364]. Між необхідністю перекладу як успішного комунікативного процесу, отже доступного реципієнтам, і розумінням принципової неперекладності іншомовного тексту балансує кожен сумлінний перекладач. Якщо він свідомий своїх полюсів, то бере на себе відповідальність і за свавілля адаптації, і за втрати при буквалістському підході.

Зрозуміло, що найскладніше перекласти образне мовлення. Саме тут концентруються найтонші семантичні нарощення художнього тексту чи утворюються нові сенси, формуються різного роду підтексти і надтексти. Образне слово потребує декодування, воно закоринене не лише в

національній, але й індивідуально-авторській картині світу. Глибокі знання мови першоджерела, як правило, не спрощують, а ускладнюють пошук адекватних засобів. Власне, вивчення образного слова і привело науковців до розуміння невичерпності тексту. Наукова література про метафору і символ вже склала чималі бібліотеки усіма мовами світу, представляє чи не всі гуманітарні науки і суттєво допомагає перекладачам і дослідникам осягати механізми образотворення. Я б поставила у цей ряд також алегорію, адже всі, хто досліджує символ, так чи інакше торкаються алегорії, витягуючи традицію середньовічної герменевтики. Але починати треба з образності слова як такого, або первісного слова, із розуміння (відкритого ще О. Потебнею) що мова образна від початку, з моменту виникнення першого слова.

Е. Р. Курціус у своїй праці «Європейська література і латинське середньовіччя», писаний у середині ХХ століття, у параграфі «Гете про тропіку» зазначає: «Однією з тем, що знову й знову привертала увагу літнього Гете, була образність висловлювання». Після чималенької цитати на підтвердження цього твердження він підсумовує: «Отже, в такий спосіб Гете накреслює програму дослідження поетичної образної мови. Вона мала б поширитись на всі літератури, визначити їхню своєрідність і впорядкувати наявні факти. Вона мусила б бути і загальною, і порівняльною». А далі Курціус акцентує: «Новітнє літературознавство не збагнуло започаткованої Гете історичної «тропіки» й метафорики» [2, с. 332, 333]. Цей висновок сьогодні виглядає дещо категоричним, з огляду, скажімо, на зусилля семіотиків докопатись до найбільш універсальних механізмів мови і мовлення, в працях яких саме образне слово посідає чільне місце. Але сам Курціус вносить у дослідження образного слова важливу лепту, оскільки його теза про те, що величезна кількість усталених місць (топосів) середньовічної латиномовної літератури пояснюється впливом Біблії, але походять з доісторичних часів, зокрема, численні метафори їжі, мореплавні і театральні метафори, метафори, пов'язані з частинами тіла та багато інших, підтверджують давність образного мовлення. Поряд з Гете, якого Курціус вважає першовідкривачем, треба згадати і Потебню, і багатьох інших романтиків національних культур Європи – саме вони відкрили сповнений первісної свіжості національний фольклор і змогли через мову сучасну дістатися до витоків мови і мовлення загалом, отже і до витоків образного слова.

Зацікавлення символом і метафорою не спадає з кожною новою розвідкою, а лише поширюється, адже саме ці поняття органічно вписалися у всю міфокритику ХХ століття, а особливо міцно увійшли у

словник психоаналізу. Втім, у міфокритиці і психоаналізі метафора і символ часто вживаються як синонімічні у значенні образного слова, а конкретний дослідник найчастіше оперує одним із них. Привертає увагу, що етнологи й історики релігій, а разом з ними і психоаналітики ХХ століття, які закономірно цікавляться первісним світом, дуже часто змушені працювати як філологи-компаративісти, у їхніх працях рясніють приклади етимології тих чи інших понять у різних народів.

Нортроп Фрай, аналізуючи Біблію на предмет універсальних образів, як і Курціус, але вже з позицій представника дещо іншої традиції, показав, як багато образних висловлювань походить із Біблії, але беруть свій початок з доісторичних часів: «Політеїстичні боги, ... – це метафори, що зродилися з тісного зв'язку людини з природою і з відчуття, що природа має життя і снагу, які можна ототожнити з людськими», – стверджує дослідник [4, с. 112]. Символізація (або метафоризація) чотирьох стихій, землі, води, вогню і повітря, закладена у процес становлення будь-якої літератури. Не менш давні образи, пов'язані з явищами природи, тваринним і рослинним світом, з їжею і помешканням людини.

Мірча Еліаде, йдучи власним шляхом, наголошує подібні тези: «Момент істини, дарований вірою, не знищував дохристиянські значення символів, він лише надавав їм нового сенсу» («Священне і мирське») [3, с. 73].

Ще у 20-ті роки ХХ століття О. Лосєв («Діалектика міфу») наголошував зв'язок міфу з символом і алегорією, доводив, що в основі будь-якого міфосвіту лежить символічне світосприйняття, а будь-яка алегорія походить із раціонального припасування осмислених символів до потреб культури.

Але чи не найцікавішими і найважливішими саме для потреб літературознавства загалом і компаративістики зокрема є дослідження Карла Густава Юнга про архетипи колективного несвідомого (або позасвідомого, як перекладають автори першої україномовної монографії Юнга). Звісно, термін архетип вже остаточно прописався у словнику українських літературознавців, і тут зайве щось маніфестувати. Варто звернути увагу на той момент, який найчастіше випадає з поля зору дослідників, які залучають Юнга у методологію своїх досліджень: те, що Юнг тісно прив'язує архетип до символу: «Символи надають пережитому форму і спосіб входження у світ людськи-обмеженого розуміння, не спотворюючи при цьому його сутності, без утрат для його найвищої значущості» [6, с. 97]. Якщо для З. Фрейда символи – це образи-натяжки зі світу сновидінь, то для Юнга символи – це природні універсалії, відкриті людиною, які передують найбільш високому універсалізму архетипів людської культури.

Висновки. Слово саме по собі (первісне, щойно назване, або ж неологізм), символ, алегорія і метафора – це не просто різновиди тропіки, образні засоби чи мовні прикраси, як схильні думати більшість літературознавців. Це універсальні коди, досконалі механізми пізнання світу і самопізнання, даровані людині разом з мовою, мабуть, в едемські чи адамові часи. Обернені до світу, вони стають міфами, усталеними місцями, архетипами або мандрівними персонажами культури; обернені на людину, вони стають місткими акумуляторами її пережитого, відбитком її унікальності, елементом оригінального світосприйняття, неповторного авторського стилю. При цьому обертанні образне слово набуває численних нових відтінків, але не втрачає зв'язку зі своїм глибинним механізмом, не перестає бути тим, чим воно є від самого початку. Нове слово, символ, алегорія і метафора – щораз інші і завжди ті самі. Навіть якщо ми виключимо зі свого словника ці терміни (а зробити це неможливо з одної простої причини – це є загальноновживані слова, вони не належать лише фахівцям-філологам), ми все одно здійснюватимемо маркування слів на свій розсуд, а отже лишимось творцями нових слів, все одно будемо зіставляти все невідоме з відомим і з легкістю переносити значення з одних об'єктів на інші, тобто оперуватимемо метафорою, будемо шукати в навколишньому світі знаки, а в образах сновидінь – натяки, будемо без упину прикріплювати етикетки біля всіх предметів, які стали невід'ємною часткою нашого життя. Творення неологізмів, символів, алегорій і метафор – це і є сам процес мовлення. Звісно, в мові є й інші численні тропи і фігури. Але не випадково мною відібрані чотири типи мовних образів, саме в такому поєднанні вони прояснюють важливу суть справи, а не затемнюють її, як підручники з поезики, в яких ясне часто стає темним під вагою численних схем, таблиць, класифікацій. Символ, алегорія, метафора мають найбільш потужні дискурси в історії європейської культури, глибоко й усебічно вивчались і за часів античності, і в середньовічній герменевтиці, і до сьогодні. І жоден з цих дискурсів не обходиться без рефлексій над природою слова як такого. Головний біблійний постулат – це Божественне слово, доповнене Словом/Богом у новозавітному християнстві. Але й у первісні часи, в політеїстичному світ, слово саме по собі має сакральний ореол, наділене магічною силою: створювати і руйнувати світ, визначати долю, знаходити місце під сонцем, творити інші основоположні діяння.

Отже, адекватний переклад все ж можливий, бо існують універсалії, які всіх об'єднують, і ці універсалії найперше закладені в мову. Хотілося б сказати – довавілонську мову цілого людства, бо ж сучасне розрізнення

культур часто видається перешкодою для порозуміння і вимагає чи не від кожного бути поліглотом і космополітом, з одного боку, і досить агресивним патріотом – з іншого, що на практиці поєднати ніколи не випадає, за дуже нечисленними винятками, які лиш підтверджують правило. Отож компаративіст, яку б методологію дослідження він не обрав, мусить триматися, як за нитку Аріадни, за мовні образи, спиратись на їх архаїчне спільне і шукати ті моменти, які ведуть до авторського відмінного.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Стилистические проблемы библейского перевода / Сергей Аверинцев // София – Логос. Словник / Сергій Аверинцев. – Київ : Дух і Літера, 1999. – С. 459-464.
2. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя : пер. з нім. А. Онишка / Ернст Роберт Курціус. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с.
3. Еліаде М. Священне і мирське : пер. з нім. / Мірча Еліаде // Мефістофель і андрогін : пер. з нім., фр., англ. / Мірча Еліаде – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 5-116.
4. Фрай Н. Великий код : Біблія і література : пер. з англ. І Старовойт / Нортроп Фрай. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
5. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції / Мар'яна Лановик. – Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. – 470 с.
6. Юнг К.-Г. Архетип і позасвідоме : пер. з нім. / Карл Густав Юнг. – Київ : Укр. письменник, 2014. – 400 с.

#### REFERENCES

1. Avertyntsev, S. (1999), “Stylistic problems of Biblical translation”, *Sophia-Logos. Dictionary* [“Stylstysheskie problemy bybleiskoho perevoda”, Sofiia-Lohos. Slovnyk], Dukh i Litera, Kiev, p. 459-464. (in Russian).
2. Curtsius, E.R. (2007), *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. from German [*Yevropeiska literatura i latynske serednovichchia*, per. z nim.], Litopys, Lviv, 752 p. (in Ukrainian).
3. Eliade, M. (2001), “The sacred and the profane”, *Mephistopheles and androgynous*, trans. from German, French, Eng. [“Sviashchene i myrske, Mefistofel i androhin”, *Mefistofel i androhin*, per. z nim., fran., angl.], Vydavnytstvo Solomii Pavlychko “Osnovy”, Kiev, p. 5-116. (in Ukrainian).
4. Frye, N. (2010), *The Great Code: The Bible and Literature*, trans. from Eng. [*Velykyi kod: Bibliia i literatura*, per. p angl.], Litopys, Lviv, 362 p. (in Ukrainian).
5. Lanovyk, M. (2006), *Theory of relativity of translation, literary projection* [*Teoriia vidnosnosti khudozhnoho perekladu: literaturoznavchi proektsii*], RVV TNPU, Ternopil, 470 p. (in Ukrainian).
6. Yung, C.-G. (2014), *Archetype and unconsciousness*, trans. from German [*Arkhetyp i pozasvidome*, per. z nim.], Ukr. Pysmennyk, Kiev, 400 p. (in Ukrainian).

# КРИСТАЛІЗАЦІЯ ПИСЬМЕННИЦЬКОГО МЕТОДУ ЧЕРЕЗ ПРАКТИКУ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕРЕКЛАДУ (ПРО ЩО ГОВОРИТЬ ПЕРЕКЛАД Ф. ДОСТОЄВСЬКИМ БАЛЬЗАКІВСЬКОЇ «СВГЕНІІ ГРАНДЕ»)

**Ольга Червінська**

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри,  
Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури,  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича (УКРАЇНА),  
58012, м. Чернівці, вул. Коцюбинського, 2,  
e-mail: o.chervinska@chnu.edu.ua

**Роман Дзык**

Кандидат філологічних наук, асистент,  
Кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури,  
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича (УКРАЇНА),  
58012, м. Чернівці, вул. Коцюбинського, 2,  
e-mail: r.dzyk@chnu.edu.ua

UDC: [821.133.1+821.161.1].091

## РЕФЕРАТ

**Мета.** Дана стаття ставить за мету конституювання та вивчення проблеми творчих передумов авторського письма, що переважно ігнорується традиційним підходом до аналізу формування авторського стилю. **Дослідницька методика.** Основним методом розвідки є компаративістська практика в аспекті теорії рецепції. Тобто виокремлюється в якості первісного витoku авторського методу – перекладацький досвід, який в даному разі постає першим кроком в ідентифікації власних стилістичних преференцій. **Результати.** Стаття показує, що творча лабораторія письменника починає активізуватися значно раніше, ніж в читацький обіг входять його власні художні тексти. Особлива вага надається перекладацькому досвіду, з якого насправді розпочався творчий шлях Ф. Достоєвського. Акцентується необхідність уваги до попереднього письменницького досвіду автора, який включає в себе, поза тим, як практику формування рецептивного смаку, так і попереднє активне «нефікційне писання» (епістолярій, щоденники, замітки тощо). **Наукова новизна.** Виходячи з аналізу конкретного перекладацького зразка, тут показано, що властивості опису образу та психології героя Ф. Достоєвського відштовхуються в протилежний бік від бальзаківського стилю, водночас зберігаючи у власному стилі пам'ять про зразок з присутністю в ньому романтико-реалістичного синтезу. **Практичне значення.** Виокремлення практики перекладу Ф. Достоєвським французького першоджерела (роман О. де Бальзака «Свгенія Гранде») надалі має спрямувати увагу дослідників у бік розкриття тих запозичених елементів, які продукують власне авторські стильові домінанти.

**Ключові слова:** Ф. Достоєвський, рецепція, переклад, «Свгенія Гранде», стильова домінанта.



## ABSTRACT

### **Olha Chervinska and Roman Dzyk. Crystallization of writer's method through the practice of literary translation (What shows the F. Dostoyevsky's translation of Balzacian «Eugenie Grande».**

**Aim.** The article set the object to constitute and study the problems of the creative background of the author's writing which is often ignored by the traditional approach to the analysis of the formation of the author's style. **Methods.** The main method of research is a comparative practice in the aspect of the theory of reception. The translation experience, selected as the initial source of the author's method, appears in this case as a first step in identifying of his own stylistic preferences.

**Results.** The article shows that the writer's creative laboratory begins to stir up much earlier than his own artistic texts are included in the library circulation. The special weight is given to translation experience, which, in fact, began the creative way of F. Dostoyevsky. The article emphasizes the need for attention to the previous writer experience of the author, which includes the practice of forming a receptive fancy and the previous active «non-fictional writing» (correspondence, diaries, notes, etc). **Scientific novelty.** Based on the analysis of a particular translation sample, the present research shows, that the properties of the image and psychology description of F. Dostoyevsky's hero proceed at the opposite side of the balzacian style, while keeping in their own style the memory of the sample, with its romantic and realistic synthesis. **The practical significance.** The accentuation of F. Dostoyevsky's translation practice of French source (the novel by H. de Balzac «Eugénie Grandet») henceforth has to direct the researchers attention in the direction of revelation of those borrowed elements, which produce their own original style dominants.

**Key words:** F. Dostoyevsky, reception, translation, «Eugénie Grandet», style dominant.

Попри те, що традиція, та й сам Ф. М. Достоевський, перший етап формування творчого стилю письменника пов'язують з «подоланням» автором гоголівського впливу (читаємо: «На шляху до усвідомлення свого істинного жанру Достоевський повинен був порохуватися зі своїм великим попередником і вчителем, з «демоном російської літератури», як він його пізніше назвав. *Подолання Гоголя – ось перший етап у розвитку творчості Достоевського* (курсив А. Бема. – О. Ч. і Р. Д.)» [4, с. 497], попри це, не варто ігнорувати такі ніби маргінальні фактори, що сприяли першим крокам письменника до самостійного шляху. В цьому плані значущими є такі етапні чинники, як коло читання, як листування (епістолярний досвід) та ведення щоденника, й, нарешті, творчий досвід перекладання чужого іноземного тексту на власну мову. Достоевський починав саме з цього.

Значення перекладу «Євгенії Гранде» О. де Бальзака, зробленого Ф. Достоевським, сьогодні може видаватися дещо архаїчною проблемою, позаяк на це питання вже неодноразово звертали увагу [11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18]. Однак дослідження російськомовного тексту пов'язане з численними проблемами текстологічного характеру.

По-перше, це зміни, яких зазнавав сам французький оригінал. Так, «Євгенія Гранде» вперше виходить в журнальному варіанті в 1933 р.

Того ж року роман друкується в першому виданні «Сцен провінційного життя», де він ділиться на 7 глав з авторськими передмовою і післямовою. В наступних виданнях ні передмова, ні післямова більше не публікувалися. У видання 1943 р. Бальзак вносить редакторські правки. Також тут зникає поділ на глави (як стверджується, по редакторській вині [9, с. 784; див. дет.: 2, с. 515–516]).

По-друге, складною є історія перевидань перекладу Ф. Достоєвського. Вперше переклад виходить у маловідомому журналі «Репертуар и Пантеон» в 1843 р. Більші чи менші видавничі правки, як зараз відзначається, містять усі наступні видання (в журналі «Изящная словесность», 1883; у Зібранні творів О. де Бальзака, 1897; Повному зібранні творів Ф. М. Достоєвського (1911–1918), 1918; Творах Бальзака, 1935) [див.: 9, с. 784–785].

Над цим питанням потрудилися такі відомі дослідники, як Л. Гроссман, В. Нечаєва, Г. Поспелов та ряд інших. Вперше до Повного зібрання творів переклад «Євгенії Гранде» був включений Л. П. Гроссманом у виданні 1918 р. [6]. Далі – у 1995 р. [8]. Таку практику підтримало й найновіше на сьогодні видання Повного зібрання творів Ф. М. Достоєвського [9]. Дійсно, цей переклад пройшов текстологічну та компаративістичну перевірку, звернений і прокоментований більш ніж сумлінно. Все це підтверджує вагу російськомовного тексту Бальзака для цілісного розуміння доробку російського автора.

В найновішому російському виданні перекладу «Євгенії Гранде» сюжет впливу творчості Бальзака на Достоєвського, з посиланням на перше академічне видання (1972–1990 рр.) та Д. В. Григоровича (вид. 1987 р.), вже узагальнено: «Інтерес до творчості французького романіста виник у Достоєвського дуже рано. Так, у листі до брата від 9 серпня 1838 він повідомляв, що ним прочитаний «майже весь Бальзак», і далі вигукував: «Бальзак великий! Його характери – творіння всесвітнього розуму! Не дух часу, а цілі тисячоліття приготували борінням своїм таку розв'язку в душі людини». Про це ж, через багато років, згадував Д. В. Григорович, за свідченням якого вони з Достоєвським в той час ставили Бальзака «незмірно вище за всіх французьких письменників» [9, с. 783]. «Бальзак, – справедливо зазначав у цьому зв'язку Л. П. Гроссман, – виявився для юнака Достоєвського найбільш рідним і близьким письменником. Він приніс щойно пробудженій фантазії нервового сімнадцятирічного мрійника якісь нові насолоди і широко розкрив йому ще невідомі шляхи творчих досягнень. Він надовго залишився для нього, як Вергілій для Данте, lo maestro e l'autore – учителем, який долучив до таємниць свого мистецтва, і вірним провідником по всіх його темних і небезпечних

переходах. З усім запалом незміцнілого генія Достоевський кинувся в цей хворобливий світ бальзаківського роману і до кінця вже не міг забути своїх перших вражень від читання Людської Комедії» [9, с. 783].

У цілому, цією роботою дослідники переважно й констатують початок творчої біографії російського класика. Відзначається не-еквілінеарність перекладу – всілякі рецептивні неточності і, більше того, самовільне «домальовування» образів, а також артикулюється надихаючий вплив перекладацької практики на створення «Бідних людей» [11; 16]. Приміром, В. Нечаєва зазначає, що «майже кожну фразу Достоевський починає по Бальзаку, але в його перекладі вона ускладнюється, обростає новими образами, новими ознаками образів, і бальзаківський текст тоне в плоті, в яку одягає його Достоевський» [16, с. 115].

Питання, однак, може поставати й у значно ширшій перспективі: не менш цікаво, наскільки є випадковими і про що говорять виявлені неточності і всілякі перекладацькі вольності російського автора. Зокрема, яким чином вони вписуються у проблему творчого методу Достоевського.

Зафіксоване більшістю дослідників «осентименталення» реалістичного стилю французького письменника [16, с. 126] можна пов'язувати й із майбутніми особливостями реалізму самого Достоевського. Однак, скажімо, С. Цвайг приписував неподоланий сентименталізм й автору першоджерела: «Безсоромність бульварного письменництва, неправдоподібність і махрову сентиментальність Бальзаку так і не вдалося остаточно вигнати зі своїх романів» [20, с. 75]. Якісне переродження О. де Бальзака як реаліста С. Цвайг пояснював тим, що «між оповідачем і мислителем стоїть спостерігач, і його справжній ґрунт дійсність». І він констатує таке: «Справжню рівновагу Бальзак знаходить в тих романах, де він стає «історіографом свого часу» [20, с. 225]. Ми можемо спостерігати аналогічне, як певну органічну паралель, й у випадку Достоевського (див. [5]).

Вплив спадщини сентиментального роману російським письменником також не відкидається, а, навпаки, він промальовується як значуща гетерогенна компонента майбутнього реалістичного письма – це те, що окремі дослідники визначали як «школу сентиментального натуралізму», проголошуючи, більше того, самого Ф. Достоевського вождем цієї школи [19, с. 150]. На підставі фейлетону Ф. Достоевського «Петербурзькі сновидіння у віршах і прозі» (1861) А. Бем дуже точно стратифікує відповідно три періоди в розвитку творчості письменника: «сентиментально-романтичний», «натурально-фантастичний» і «психологічно-філософський» [4, с. 496–497]. Переходи між цими періодами пов'язані з впливом одних і доданням інших літературних авторитетів. Бальзаківський вплив

Ф. Достоєвський «переживає» передусім через «муки» перекладацького досвіду. Але чому в даному випадку акцентується сентименталізм – адже у зв'язку з іменем О. де Бальзака звично постає реалізм у його класичному, навіть еталонному розумінні?

На наш погляд, тут часто випускається з уваги той факт, що сам Бальзак не був чужим впливові сентименталістської поетики. Традиційно сентименталізм прийнято інтерпретувати як певну ваду в межах реалізму, яку варто викоринювати. Не випадково ми читаємо у статті В. Виноградова про «боротьбу Гоголя з сентиментальними формами – як одну з великих трагедій художника» [19, с. 151]. Не випадково також й А. Бем підкреслює, що Достоєвський згодом відчуває у сентименталізмі «сліпоту до суворой життєвої правди, заслоненої штучною чутливістю» [3, с. 208]. На значущість питання про вагу сентименталістської поетики у творчості російського класика додатково вказує той факт, що М. Бахтін планував розгорнути його окремо. В його робочих чернетках 60 – початку 70-х років зустрічаємо такий запис: «Достоевский и сентиментализм». «Опыт типологического анализа» [1, т. 6, с. 413].

Художні тексти Ф. Достоєвського містять величезну кількість алюзій, ремінісценцій, безпосередніх натяків, сюжетних варіацій тощо, що відсилають читача до класичних зразків сентименталістської літератури. До прикладу, він відверто зберігає ім'я карамзінської «Бідної Лізи» у «Підлітку», причому історія Лізи Долгорукої повністю повторює сумну фабулу карамзінської героїні, яка неодноразово проступає на сторінках роману:

«– Неужели вы можете так рассуждать! А суд собственной совести, а Лиза, которую я обманул и... хотел бросить, стало быть? А обет, данный себе и всему роду моих предков, – возродиться и выкупить все прежние подлости! Умоляю вас, не говорите ей про это. Может быть, она этого одного не в состоянии была бы простить мне! Я со вчерашнего болен. А главное, кажется, теперь уже всё кончено и последний из князей Сокольских отправится в каторгу. Бедная Лиза!» [7, т. 13, с. 248].

Або, читаємо у покаянному листі князя Сокольського:

«Бедная Лиза! <...> вчера, поутру, когда она приходила ко мне в последний раз, я открыл ей мой обман и признался, что ездил к Анне Андреевне с намерением сделать той предложение. Я не мог оставить это на моей совести перед последним, задуманным уже решением, видя ее любовь, и открыл ей. Она простила, всё простила, но я не поверил ей; это – не прощение; на ее месте я бы не мог простить. Попомните меня» [7, т. 13, с. 280].

Проте, вочевидь, умовність фабули претексту в романі Достоевського прописано не як сентиментальну жалісну історію, а як трагічний, психологічно мотивований, жорсткий і типовий факт реальності, вплетений у контекст інших жорстких пластів сюжету. Отже, в цих зразках присутнє швидше полемічне ставлення до спадщини сентименталізму, хоча у перших самостійних пробах письменника вплив сентименталізму заперечувати не доводиться (пригадаємо «Бідних людей», «Білі ночі», «Принажених і зневажених» тощо). Не був позбавлений впливу сентименталістської літератури й сам О. де Бальзак. Так само не варто ігнорувати впливу на його поетику романтичної традиції, а також творів таких його безпосередніх попередників, як П. Шодерло де Лакло, Ф.-Р. де Шатобріан, Б. Констан та ін.

Так звані погрішності перекладу Ф. Достоевського теж багато про що свідчать. Одну з таких зафіксовано в коментарях до найновішого Повного зібрання Достоевського: «Любезный Альфонс!» вместо «Любезный Адольф» [9, с. 782]. І ця похибка вказує на французький роман Б. Константа «Адольф» (1816), дуже популярний на ті часи в російських читацьких колах.

Зовсім не випадково Ф. Достоевський дозволяє собі певну корекцію характеристик бальзаківських персонажів. Це переконливо доводить компаративний аналіз всіх трьох російських версій перекладу бальзаківської «Євгенії Гранде», зроблений сучасною дослідницею О. Лешневською. Вона, зокрема, акцентує таке: «У передачі внутрішньої напруги оригіналу перекладачеві Достоевському немає рівних, проте він послідовно посилює романтичний компонент образів Євгенії та старого Гранде. Якщо у Бальзака Гранде холодний, розважливий і настільки віртуозний у поводженні з грошима, що його підприємницьке чуття донині ставлять діловим людям в приклад, то в перекладі пристрась героя до грошей майже хвороблива, а сам герой більш емоційний і сентиментальний, ніж в оригіналі. (Якщо у Бальзака Гранде називає Шарля «méchant mirliflor» – «бридкий Франтішка», у Достоевського він кричить: «Этот тряпичник, лоскутник, дрянь»). <...> Якщо образ старого Гранде в перекладі послідовно огрубляється, то образ головної героїні – ідеалізується» [15].

Цікаво звернути увагу ще на такий момент. Бальзак дуже багато уваги приділяв колористиці – опису інтер'єру, одягу, зовнішності персонажів та деталізації простору подій, що ставилося за одну з найбільших заслуг його методу. Однак представники різних класів, оцінюючи тексти Бальзака саме як його сучасники, тобто сприймаючи їх імпліцитно, як

правило, підкреслювали певну умовність його описів, а часами й неточність в зображенні психологічних рис чи характеристик персонажів.

Так, Б. Гріфцов звертає увагу на те, що бальзаківські герої (насамперед аристократи) не завжди відповідали реальним образам. З посиланням на анонімні мемуари «Бальзак викритий» (вийшли лише 1928 р.) бальзакознавець наводить приклад гострої реакції аристократичного кола на тексти письменника: «Якщо мова йде про опис вулиць, куди порядна людина й кроку не ступить, будинків з поганою славою, смердючих квартир, поїдених черв'яками меблів і неохайного одягу, то я з вами згоден. Ви більш копіткі і точні, ніж фахівець-оцінювач. <...> Ви порухнете кожен цвях на дверях татуся Гранде і всі мушачі сліди на барометрі, про які навіть говорити непристойно. Але стосовно мови та звичаїв світських осіб, це – інша справа. <...> Ви приписуєте їм манери і штучну мову, не прийнятну ніде!» [10, с. 287–288]. Це зауваження сучасника слід вважати суттєвим рецептивним ключем.

Характерний для О. де Бальзака обрахунок «кожного цвяху на дверях татуся Гранде і всіх мушачих слідів на барометрі», напевно, Достоевському-перекладачеві не дуже пасував. Мабуть, перевтомлений перекладанням подібного роду фрагментів, він ніби зарікся так уважно, так деталізовано прописувати простір, й тим самим позбавляти уяву читача певної свободи. Переклад російського автора свідчить про те, як він сам сприймав О. де Бальзака. Поза тим він являє собою очевидну трансляцію активної письменницької рецепції. Надалі у своїх текстах Ф. Достоевський прагне прорисовувати невидимий світ, духовний простір особистості. Колоритні подробиці мають дуже велике значення лише в описі найбільш суттєвих, кульмінаційних моментів сюжеттики того чи іншого з його текстів. Зрештою манера Достоевського-портретиста ніби свідомо відштовхується від бальзаківської манери.

На це вказує й майстерність персоносфери. У Ф. Достоевського вона зрештою вибудовується в абсолютно протилежний спосіб, ніж у О. де Бальзака, хоча на початку у цьому плані він більшою мірою наслідує-таки французького класика: у порівнянні з «Свгенією Гранде» подібною виглядає сюжетна організація його текстів 40-х років «Бідні люди», «Білі ночі», «Неточка Незванова» та ін.

Сказане також відсилає нас до порівняння жанрової специфіки спадщини обох авторів. За часів О. де Бальзака у французькій літературі відбувся певний стилістичний «струс». Як підкреслює Б. Гріфцов, «вчення про жанри рухнуло, що було природно для епохи соціальних і політичних змін, які стрімко йшли одна за одною. Звалилася і єдність

стилю. Поруч з Бальзаком створювався новий стиль, романтичний, барвистий, рясний на нарочиті порівняння і риторичні контрасти. <...> Бальзак ж істотно прозаїчний, і цей стиль йому чужий» [10, с. 304]. Але не такими постають перед читачем тексти Ф. Достоєвського: вказаний досвід, відбракований О. де Бальзаком, він перетравлює на своє вкрай специфічне письмо.

Й, нарешті, привід для порівняння дає також поетика фіналу. За спостереженням Б. Гріфцова, О. де Бальзак «часто важкуватий і педантично-просторий в описах. Він поспішний в авторських, підсумкових відступах, фальшивий і сентиментальний в любовних сценах. Він дуже нерівний» [10, с. 305]. Найбільш виразно таке постає саме у завершенні «Євгенії Гранде».

Ф. Достоєвський, як правило, у своїй особистій практиці, на відміну від свого перекладу роману О. де Бальзака, надає перевагу відкритому фіналу. Питання фіналу, мабуть, є найскладнішим моментом в інтерпретації теми Бальзак – Достоєвський і потребує окремого, предметно розгорнутого дискурсу.

У даному разі, як ми пам'ятаємо, Ф. Достоєвський мав справу з першою редакцією роману і, як підкреслюють дослідники, у перекладі фіналу він дотримувався певної точності.

Заключний фрагмент перекладу, в якому доля Євгенії Гранде переводиться в узагальнюючу мистецьку парадигму («божественная статуя»), залишається для Ф. Достоєвського стійким зразком:

«Тайно рука этой женщины простерта для врачевания ран жизненных. Она стремится к небу, напутствуемая хором благословений несчастных и слезами благодарности. Великая душа ее уничтожает и покрывает недостатки ее образования и прежние привычки. Вот повесть, вот картина жизни бедного создания, женщины, которая «не от мира сего», которая создана была быть нежнейшею супругою и не знала мужа, которая была бы образом матерей и не насладилась счастьем быть матерью.

В судьбе человеческой жизнь Евгении Гранде может считаться образом страдальческого самоотвержения, кротко против уставшего людям и поглощенного их бурною, нечистою массой. Она вышла... как из руки вдохновенного художника Древней Греции выходит божественная статуя; но во время переезда в чужую землю мрамор упадет в море и навеки скрывается от людских восторгов, похвал и удивления» [9, с. 466].

Однак самим автором «Євгенії Гранде» надалі такий стилістичний пуант відкидається. Під впливом епічного задуму «Людської комедії» в остаточній бальзаківській редакції 1843 р. (її переклад належить

Ю. Верховському – 1935 р.) ми спостерігаємо натяк на продовження історії Євгенії Гранде:

«Рука этой женщины врачует тайные раны всех семей. Евгения совершает свой путь к небу в сопровождении сонма добрых дел. Величие ее души скрадывает мелочность, привитую ей воспитанием и навыками первой поры ее жизни. Такова история этой женщины – женщины не от мира среди мира, созданной для величия супруги и матери и не получившей ни мужа, ни детей, ни семьи.

Несколько дней как заговорили о новом для нее замужестве. Сомюрцы заняты ею и маркизом де Фруафон, родня которого начинает обступать богатую вдову, как некогда делали это Крюшо. Говорят, что Нанета и Корнуайе держат руку маркиза, но в этом нет и тени правды. Ни Нанета, ни Корнуайе не достаточно умны, чтобы понять испорченность света» [2, с. 185].

Наслідуючи Ф. Достоевського, завершуємо свою статтю відкритою перспективою. За нашим переконанням, необхідно враховувати той факт, що творча лабораторія письменника починає активізуватися значно раніше, ніж в читацький обіг входять власне художні тексти митця. Зокрема, переклад «Євгенії Гранде» О. де Бальзака, з якого реально розпочався творчий шлях Ф. Достоевського, доводить, що цей досвід зберігає у стилі письменника «генетичну пам'ять» про першозразок та наявні в ньому ознаки романтико-реалістичного синтезу, що надалі трансформуються в знаний «реалізм у вищому сенсі».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – Москва : Русские словари; Языки славянской культуры, 1997–2010.
2. Бальзак О. де. Собр. соч. : в 24 т. / О. де Бальзак. – Москва : Правда, 1960. – Т. 6. – 528 с.
3. Бем А. Л. Достоевский – гениальный читатель / А. Л. Бем // Вокруг Достоевского : в 2 т. Т. 1. О Достоевском : сб. статей под ред. А. Л. Бема / сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. – Москва : Русский путь, 2007. – С. 206–218.
4. Бем А. Л. «Шинель» и «Бедные люди» / А. Л. Бем // Вокруг Достоевского : в 2 т. Т. 1. О Достоевском : сб. статей под ред. А. Л. Бема / сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. – Москва : Русский путь, 2007. – С. 492–500.
5. Червинская О. В. Писатель как историограф : сербский вопрос и личность генерала М. Г. Черняева в рецепции Ф. М. Достоевского (непрочитанная страница «Дневника писателя») / О. В. Червинская // Исторична панорама : зб. наук. ст. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2010. – Вип. 10. – С. 41–65.
6. Полн. собр. соч. Ф. М. Достоевского. С многочисл. прил. : в 23 т. / собр. и коммент. Л. П. Гроссман. – Санкт-Петербург : Просвещение, 1911–1918.
7. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Ленинград : Наука, 1972–1990.
8. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 15 т. / Ф. М. Достоевский ; под ред. В. Н. Захарова. – Петрозаводск : ПетрГУ, 1995. – Т. 1. – 688 с.
9. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем : в 35 т. / Ф. М. Достоевский. – СПб. : Наука, 2013. – Т. 1. – 816 с.
10. Грифцов Б. А. Психология писателя / Б. Грифцов. – Москва : Худож. лит., 1988. – 462 с.
11. Гроссман Л. П. Бальзак и Достоевский / Л. П. Гроссман // Поэтика Достоевского. – Москва : ГАХН, 1925. – С. 64–115.



12. Кибальник С. А. «Eugenie Grandet» О. де Бальзака в переводе Достоевского / С. А. Кибальник // Достоевский и мировая культура : альманах / О-во Достоевского, Моск. отд-ние ; [гл. ред. К. А. Степанян]. – СПб. : Серебряный век, 2012. – № 29. – С. 27–40.
13. Кибальник С. А. К проблеме интертекстуальной аккультурации оригинала («Евгения Гранде» О. де Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского) / С. А. Кибальник // Ceslovo Miloso Skaitymai. – Kaunas : Vaito Didžiojo universitetas, 2012. – № 5. – С. 68–77.
14. Кобаяси Г. Вокруг слова «индивидуум» (из заметок о переводе Достоевским романа Бальзака «Евгения Гранде») / Гинга Кобаяси // Поэтика Достоевского. Статьи и заметки. – Rīga : LU Akadēmiskais apgāds, 2007. – С. 4–13.
15. Лешневская А. Три «Гранде» / А. Лешневская // Иностр. лит. – 2008. – № 4. – С. 283–291.
16. Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849 / В. С. Нечаева. – Москва : Наука, 1979. – 288 с.
17. Поспелов Г. Н. «Eugenie Grandet» Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского / Г. Н. Поспелов // Учен. зап. Ин-та яз. и лит. (РАНИОН). – 1928. – Т. 2. – С. 103–136.
18. Шкарлат С. Н. О переводе Ф. М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. де Бальзака / С. Н. Шкарлат // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1998. – Вып. 5. – С. 303–310.
19. Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма : (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы : избранные труды. – Москва : Наука, 1976. – С. 141–187.
20. Цвейг С. Бальзак / Стефан Цвейг ; [пер. с нем. А. Голембы]. – Москва : Мол. гвардия, 1961. – 496 с. – (Жизнь замечательных людей).

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1997-2010), *Collected works in 7 vols.* [*Sobranie sochinenii v 7 t.*], Russkije slovari, lazyki slavianskoj kultury, Moscow. (in Russian).
2. Balzac, H.de (1960), *Collected works in 24 vols.* Vol. 6, trans. from Fr. [*Sobranie sochinenii v 24 t.* T. 6], Pravda, Moscow, 528 p. (in Russian).
3. Bem, A.L. (2007), “Dostoyevsky, a Reader of Genius” [“Dostoevskii – genialnyi chitatel”], in Bem, A.L. (Ed.), *Around Dostoyevsky: in 2 vol.* Vol. 1. About Dostoyevsky [*Vokrug Dostoevskogo: v 2 t.* T. 1. O Dostoevskom], Russkii put, Moscow, pp. 206–218. (in Russian).
4. Bem, A.L. (2007), “‘Overcoat’ and ‘Poor Folk’” [“‘Shinel’ i ‘Bednye liudi’”], in Bem, A.L. (Ed.), *Around Dostoyevsky: in 2 vol.* Vol. 1. About Dostoyevsky [*Vokrug Dostoevskogo: v 2 t.* T. 1. O Dostoevskom], Russkii put, Moscow, pp. 492–500. (in Russian).
5. Chervinskaia, O.V. (2010), “A Writer as a Historiographer: Serbian Issue and a Figure of General M.G. Chernyayev in F.M. Dostoyevsky’s Reception (an Unread Page of ‘A Writer’s Diary’)” [“Pisatel kak istoriograf: serbskii vopros i lichnost generala M.G. Cherniaeva v retseptsii F.M. Dostoevskogo (neprochitannaia stranitsa ‘Dnevnik pisatelii’)”], *Istoriychna panorama*, No. 10, pp. 41–65. (in Russian).
6. Dostoevskii, F.M. (1911-1918), *Complete Works of F. Dostoyevsky. With Numerous Appendix: in 23 v.* [*Polnoe sobranie sochinenii F. M. Dostoevskogo. S mnogochisl. pril.: v 23 t.*], Prosveshchenie, Saint Petersburg. (in Russian).
7. Dostoevskii, F.M. (1972-1990), *Complete Works in 30 vol.* [*Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.*], Nauka, Leningrad. (in Russian).
8. Dostoevskii, F.M. (1995), *Complete Works in 15 vol.* Vol. 1 [*Polnoe sobranie sochinenii v 15 t.* T. 1], PetrGU, Petrozavodsk, 688 p. (in Russian).
9. Dostoevskii, F.M. (2013), *Complete Works and Correspondence in 35 vol.* Vol. 1 [*Polnoe sobranie sochinenii i pismen: v 35 t.* T. 1], Nauka, Saint Petersburg, 816 p. (in Russian).
10. Griftsov, B.A. (1988), *Writer’s Psychology [Psikhologiya pisatelii]*, Khudozh. lit., Moscow, 462 p. (in Russian).
11. Grossman, L. P. (1925), “Balzac and Dostoyevsky”, *Poetics of Dostoyevsky* [“Balzak i Dostoevskii”], Poetika Dostoevskogo], GAKhN, Moscow, pp. 64–115. (in Russian).
12. Kibalnik, S.A. (2012), “‘Eugénie Grandet’ by H. de Balzac in Dostoyevsky translation” [“‘Eugenie Grandet’ O. de Balzaka v perevode Dostoevskogo”], *Dostoevskii i mirovaia kultura*, No. 29, pp. 27–40. (in Russian).
13. Kibalnik, S. A. (2012), “Of the problem of Intertextual Original Acculturation (‘Eugénie

- Grandet' by H. de Balzac in F.M. Dostoyevsky Translation)" ["K probleme intertekstualnoi akkulturacyi originala ('Evgeniia Grande' O. de Balzaka v perevode F.M. Dostoevskogo)"], *Ceslovo Miloso Skaitymai* [Czeslaw Miloszs readings], No. 5, pp. 68-77. (in Russian).
14. Kobaiasi, G. (2007), "About the Word 'Individual' (of the Notes to the Dostoyevsky's Translation of the Novel 'Eugénie Grandet' by H. de Balzac)", *Poetics of Dostoyevsky. Articles and Notes* ["Vokrug slova 'individuum' (iz zametek o perevode Dostoevskim romana Balzaka 'Evgeniia Grande')"], *Poetika Dostoevskogo. Stati i zametki*, LU Akadēmiskais apgāds, Rīga, pp. 4-13. (in Russian).
  15. Leshnevskaiia, A. (2008), "Three 'Grandets'" ["Tri 'Grande'"], *Inostrannaia literatura*, No. 4, pp. 283-291. (in Russian).
  16. Nechaeva, V.S. *The Early Dostoyevsky. 1821-1849* [Rannii Dostoevskii. 1821-1849], Nauka, Moscow, 1979, 288 p. (in Russian).
  17. Pospelov, G.N. (1928), "Eugénie Grandet' by Balzac in Dostoyevsky's Translation" ["Eugenie Grandet' Balzaka v perevode F. M. Dostoevskogo"], *Uchenye zapiski In-ta iaz. i lit-ry (RANION)*, Vol. 2, pp. 103-136. (in Russian).
  18. Shkarlat, S.N. (1998), "About Dostoyevsky's Translation of the Novel 'Eugénie Grandet' by H. de Balzac ["O perevode F.M. Dostoevskim romana 'Evgeniia Grande' O. de Balzaka"]", *Problemy istoricheskoi poetiki*, No. 5, pp. 303-310. (in Russian).
  19. Vinogradov, V.V. (1976), "Sentimental Naturalism School: (Dostoyevsky's Novel 'Poor Folk' Against a Background of Literary Evolution of the Forties)", *Poetics of the Russian Literature* ["Shkola sentimental'nogo naturalizma: (Roman Dostoevskogo "Bednye liudi" na fone literaturnoi evoliutsii 40-kh godov)"], *Poetika russkoi literatury*, Nauka, Moscow, pp. 141-187. (in Russian).
  20. Zweig, S. (1961), *Balzac*, trans. from Ger. [Balzac], Molodaia gvardiia, Moscow, 496 p. (in Russian).

## КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ ПЕРЕКЛАДАЦТВА ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА

**Степан Хороб**

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри,  
Кафедра української літератури,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул.Шевченка, 57,  
e-mail: khorob@ukr.net

UDC: 81'2554:821.161.2

### РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті досліджено теоретико-методологічну стратегію та концепцію перекладацтва Володимира Державина – вченого-літературознавця з української діаспори. На обширному матеріалі його теоретико- й історико-літературних праць, численних літературно-критичних рецензій та відгуків поставлено завдання проаналізувати їх крізь транслятологічну методу автора, виявивши її характерні риси, специфічні принципи та погляди дослідника на національно-культурне та іонаціональне буття художнього твору, його ідентичність. **Дослідницька методика.** Для дослідження поставленої мети і завдань використаний порівняльно-історичний, філологічний та генетичний методи. Це дало змогу проаналізувати специфіку

поглядів Володимира Державина на перекладну літературу, а також систематизувати їх у відповідну теоретико-методологічну стратегію перекладацтва, що була науково продуктивною не тільки в його творчості, а й у вітчизняному літературознавстві першої половини XX століття. **Результати.** У статті виявлено як домінуючий у перекладознавстві Володимира Державина принцип стилізації літературно-художніх текстів, що ґрунтується здебільшого на мовознавчих засадах поділу мови: комунікативній, пізнавальній та художній. Доведено, що в своїй концепції транслятології вчений дотримувався трипланового трактування слова: словоповідомлення, слово-термін і слово-художня одиниця. Останнє, на переконання літературознавця, в силу своєї функціональності несе естетичне забарвлення всього мовного тексту і значною мірою відбиває культурно-національну ідентичність художнього твору. **Наукова новизна.** Здійснено огляд і систематизацію теоретико-методологічної стратегії перекладознавства Володимира Державина, що й досі залишається мало вивченим у сучасній українській транслятологічній науці. Стаття спрямована на те, щоб виявити особливості поглядів ученого на перекладацтво як невід'ємну складову розвитку загальноукраїнського / материкового та діаспорного / літературно-художнього процесу першої половини XX століття. Врешті, дослідження розкриває ще одну грань літературознавчої діяльності теоретика та історика літератури (національної і зарубіжної) з української еміграції. **Практичне значення.** Стаття може бути використана для подальшого вивчення проблем сучасного вітчизняного перекладацтва, а також творчості Володимира Державина. Наукові результати дослідження можуть лягти в основу написання дипломних, магістерських і дисертаційних проектів з перекладознавства, а також монографій чи нарисів про вченого з української діаспори або розвиток перекладацької науки в Україні.

**Ключові слова:** культурно-національна ідентичність, художній текст, перекладацтво, стратегія, концепція, В.Державин, літературознавство української діаспори.

## ABSTRACT

**Stepan Khorob. Cultural and national identity of literary-artistic texts: theoretical-methodological strategy of translating science of Volodymyr Derzhavyn.**

**Aim.** The article investigates theoretical-methodological strategy and the conception of translating science of Volodymyr Derzhavyn – literary scientist-critic from the Ukrainian diaspora. The aim is to analyse the vast material of his theoretical, historical and literary works, numerous literary-critical reviews through the translating method of the author, educing peculiar traits, specific principles and looks of researcher and national, cultural and national existence of artistic work, its identity. **Methods.** For the research of the aim and tasks the author used comparative-historical, philological and genetic methods. It gave an opportunity to analyse the specific character of looks of Volodymyr Derzhavyn on translated literature, and also to systematize them in corresponding theoretical-methodological strategy of translating science, that was scientifically productive not only for his work, but for Ukrainian literary criticism of the first half of the XXth century. **Results.** The article displays the principle of stylization of literary-artistic texts as the dominant in translating science of Volodymyr Derzhavyn, that is based on mostly linguistic principles of division of language: communicative, cognitive and artistic. It is well-proven that in the conception of translating science the scientist followed to triple interpretation of a word: a word as a report, a word as a term and a word as an artistic unit, the last, on persuasion of the literary critic, in force of the functionality carries the aesthetic colouring of all language in the text and largely removes the cultural and national identity of artistic work. **Scientific novelty.** The review and systematization of theoretical-methodological strategy of translating science of Volodymyr Derzhavyn are carried out and until now it remains poorly studied in modern Ukrainian translating

science. The article is aimed at educing the features of looks of the scientist on translating science as an inalienable constituent of the development of Western Ukrainian/mainland and diaspora/literary-artistic process of the first half of the XX century. Finally, the research exposes another verge of the study of literature activity of the theorist and historian of literature (national and foreign) from Ukrainian emigration. **The practical significance.** The article can be used for the further study of the problems of modern native art of translating, and also the works of Volodymyr Derzhavyn. The scientific results of the research can lie down in the basis of writing of the diploma, master's degree and dissertation projects in the translating science, and also monographs or essays about the scientist from the Ukrainian diaspora or development of translating science in Ukraine.

**Key words:** cultural and national identity, artistic text, the art of translating, strategy, conception, V. Derzhavyn, literary criticism of the Ukrainian diaspora.

Серед багатьох літературознавчих і мовознавчих праць відомого українського вченого з діаспори Володимира Державина (1899–1964), наукова спадщина якого протягом останнього часу дедалі частіше стає об'єктом вивчення як материковими, так й еміграційними дослідниками, і досі мало-з'ясованою залишається його транслятологічна концепція, зокрема її теоретичні засади та рецептивно-критичні принципи. Тим паче, що й сьогоднішній стан нашого перекладацтва (конче необхідного для утвердження українського письменства у світі), нинішні проблеми національного та інонаціонального буття літературно-художнього твору в українському культурно-духовному просторі актуалізують постульовані Володимиром Державиним у 20–60-х роках минулого століття питання перекладу поезії, прози і драматургії з інших мов на українську і навпаки, зіставлення мови оригіналу і мови перекладу, текстової повноти і її втрат у перекладеному творі тощо.

У цьому контексті особливо виокремлюються його статті і теоретичні студії «Проблема віршованого перекладу» (1927), «До питання про сучасну літературну рецензію: Критика чи інформація?» (1929), «Наші переклади з західних клясиків та потреби сучасного читача» (1930), «Русские переводы антологии украинской литературы (за 1929–1930 год)» (1930), «Проблеми наслідування і стилізації» (1952) та цілий ряд рецензій (їх понад сотня) на перекладені ліричні, епічні чи драматичні твори як української, так і зарубіжної літератури. У своїй сукупності вони окреслюють системний і зусібчний підхід до теорії і критики перекладознавства як невід'ємного чинника розвитку літературно-художнього процесу в діаспорі чи Україні, підхід, що визначає ще одну (крім теоретика та історика письменства) важливу грань наукових зацікавлень Володимира Державина. Водночас названі й не згадані тут його дослідження органічно вписуються до координат українських теоретиків і практиків перекладу, серед яких у 20–30-х роках особливо вирізнялися розробки Миколи Зерова, Григорія Майфета, Олександра Фінкеля, Якова Савченка, у 40–60-х – Максима Рильсь-

кого, Бориса Тена, Миколи Лукаша, Степана Ковганюка, Олексія Кундзіча, у 70–90-х – Віктора Коптілова, Дмитра Павличка, Ігоря Качуровського, Віталія Русанівського, Роксолани Зорівчак, Анатолія Нямцу та ін.

Чи не вперше постулював свою транслятологічну концепцію інонаціонального буття літературно-художнього твору Володимир Державин у праці «Проблема віршованого перекладу», в якій він, спираючись на багатющу ідейно-естетичну й образотворчу практику українських і західноєвропейських ліриків, висунув як домінуючий у перекладознавстві принцип стилізації. Власне, цьому присвячено і чимало його рецензій на перекладені у 20–30-х роках українською мовою твори Дж. Байрона, Гайнріха Гайне, Еріха Марії Ремарка, Вільяма Шекспіра, а також на ленінградське дослідження «Искусство перевода», де аналізуються, зокрібно, статті Корнія Чуковського «Принципы художественного перевода» та Андрія Федорова «Приёмы и задачи художественного перевода». Тож стилізація, за Володимиром Державиним, ґрунтуючись передовсім на мовознавчих засадах поділу мови на «комунікативну (повідомляльну), пізнавальну та художню»[10, с. 45], передбачає трипланове трактування слова: слово-повідомлення, слово-термін і слово-художня одиниця.

Щодо першого аспекту, то, на переконання вченого, переклад не становить надто ускладнених завдань, адже об'єктивна дійсність завжди та сама. Мовиться, отже, про передачу не контекстуального значення слова, а реальних обставин довколишнього світу, не залежної від мови: «В даному випадкові перекладається не те, що говориться, – зауважує Володимир Державин, – а те, про що говориться»[10, с. 46].

Щодо другого аспекту слова, то він є стійким і має радше пізнавальну функцію наукової терміносистеми, бо якщо у слові-повідомленні значення має контекстуальні джерела (мовні та позамовні), то семантика слова-терміна несе в собі тривку означеність відповідної мовної форми, встановленої раз і назавжди. Тому-то дослідник вважає за необхідне зовсім не перекладати того чи того терміна, а краще транскрибувати його[10, с. 46]. Щоправда, з його твердженням про те, що такий підхід не порушуватиме чистоти мови, можна погодитися лише почасти, адже надмірний набір транскрибованих висловів, як довела практика останніх десятиріч, усе ж ускладнює сприйняття наукового тексту, утруднює наукове мовлення. Тим більше вони переобтяжують виклад такого матеріалу, якщо в мові перекладу є слова-відповідники, або ж принаймні аналогічні в своїй ідентифікації терміносполуки. Володимир Державин застосовує транскрипцію і до власних імен, встановлюючи своєрідну стратегію їх перекладу. По-перше, вони не перекладаються, а транскри-

буються. По-друге, вони вживаються лише там, де наявні в оригіналі. І, по-третє, їх за необхідності можна замінити іншими, подібними до них, виходячи з вимог ритму, розміру чи й загалом системи віршування [10, с. 47]. Водночас теоретик зазначає, що такий спосіб викладу мало претендує на справжню художність, зокрема посилення й поглиблення образності.

Нарешті, чи не найважливішим у транслятології Володимир Державин вважає третій аспект слова, що, в силу своєї функціональності, несе естетичне забарвлення всього мовного тексту. Вочевидь, методологію цієї сторони дослідження він частково запозичив (без прямих цитувань) в Олександра Потебні, зокрема у вивченні його концепції зовнішньої і внутрішньої форм слова. Звідси художність як невідмінна ознака літературного мислення, як характеристична риса будь-якого твору, як онтологічна закономірність авторської ідейно-естетичної свідомості письменника так чи інакше завжди мусять мати емоційно-чуттєве підґрунтя. «Звуковий склад мови (зовнішня форма) дає нам саме чуттєвосприймальні елементи слова, – пише Володимир Державин, – а морфологія і синтакса своєрідно збуджують нашу здатність до чуттєвого уявлення, хоча й не оперують з величинами позачуттєвими» [10, с. 47]. Відтак, на його переконання, художній переклад як творів рідної, української, так і зарубіжної літератури конче мусить відтворити всі грані твору, тобто фонетику, морфологію, синтаксис і лексику у її зв'язках з етимологією.

Від такого «мовознавчого підложжя» перекладацтва дослідник цілком мотивовано підходить до визначень і класифікації типів самих перекладів, йдучи за розрізненням відмінностей комунікативної, пізнавальної та художньої функцій мови: «переклад-виклад, переклад-транскрипція і переклад-стилізація» [10, с. 48]. Однак за всієї логічності й послідовності такий погляд і висновок ученого не слід абсолютизувати, адже запропоновані ним форми транслятології є очевидно різнорівневими. Більше того, вони самі по собі виявляють якоюсь мірою заперечувальну сутність. «Оскільки транскрипція не передає значення слова (як дескриптив чи калька), вона може стосуватись окремих слів, – справедливо зауважує сучасний дослідник творчості Володимира Державина. – Тож доцільно розглядати її як «засіб перекладу» (транскрибування не розкриває семантику слова). Натомість виклад стосується передовсім науково-технічного перекладу, а стилізація художнього» [16, с. 206]. Власне, остання має найрізноманітніший емоційно-чуттєвий (відтак і естетичний) арсенал виражальних підходів в інонаціональному бутті

літературно-художнього твору. Навіть незважаючи на те, що «точно відтворити структуру чужої мови неможливо, але можна утворити щось подібне, вдало комбінуючи звуковий та граматичний матеріал, що є в рідній мові» [10, с. 47], все ж стилізація залишається домінуючою у перекладі з оригіналу, хай і зберігається тут якась доля «штучності».

У згаданих працях, зокрема в студії «Проблема віршованого перекладу», Володимир Державин докладно осмислює і подає власні міркування щодо техніки віршованого перекладу. Він вважав ритміку важливим об'єктом стилізації, завдяки якій, на перший погляд, «не відповідно вжитий перекладачем мовний вираз у відтворенні оригіналу», як не парадоксально, чи не найтісніше зближує його із національною першоосновою тексту (згадаймо класичний приклад у збереженні ритміки поезії Олександра Пушкіна українським перекладачем Максимом Рильським, коли той змінив, здавалося б, суперечливий різнородовий вислів «луна» на «місяць»), а також стимулює глибше вивчення можливостей рідної («цільової») мови. Разом із проблемою римування, на думку вченого, виникає питання відтворення звукопису і звуконаслідування (фоніки) у ліричних творах. Він переконаний, що перекладач не мусить звертати на це особливої уваги, адже фонетичне тло тієї чи іншої поезії того або ж іншого народу здебільшого має невизначено зумисне чи випадкове походження. Хоча в цілому він рекомендує координувати звуковий склад вихідного (автентичного) та цільового (похідного) текстів: приміром, при перекладі з німецької мови доцільно вживати більше шиплячих [15, с. 162].

І все ж головним у процесі перекладу національного твору в атмосфері його інонаціонального буття Володимир Державин вважав граматику. Так, у передачі (як він висловлюється, «перевираженні») морфологічної семантики велику роль можуть відігравати архаїчні засоби рідної мови, надто ж при перекладі, наприклад, українською лірики Олександра Пушкіна [11, с. 149–151], прози Миколи Гоголя [5, с. 218–222], драматургії Антона Чехова [1, с. 147–150], себто творів, написаних близькоспорідненими мовами. Складнішим завданням для українського перекладацтва є «перевираження», скажімо, фінської народної епопеї «Калевала» [6, с. 147–150], романів та оповідань Віктора Гюго [4, с. 145–148], Кнута Гамсуна [3, с. 150–152], Гі де Мопассана [7, с. 159–161], Густава Флобера [2, с. 145–148] та ін. західноєвропейських письменників, де конче необхідні не лише глибокі знання відповідних мов, а й творчості художників слова, особливостей їх епохи тощо.

Тим часом у синтаксисі стилізація, на його переконання, має цілий спектр форм вияву, бо кожна мова несе в собі не просто багатство, а

певний набір часто вживаних синтаксичних конструкцій, що їх варто зберігати в перекладуваному тексті, який по-своєму вигранюватиме в інонаціональному середовищі, приживаючись до нього, вростаючи в його неповторну мовну ауру, зрештою, збагачуючи її все новими й новими відтінками [10, с. 50]. Власне така мовна розімкненість і взаємопритягальність були засадничими в транслатологічній концепції Володимира Державина.

Як і засадничими були його положення щодо лексики та семантики перекладуваних творів: він виступав проти будь-якого спрощення «тропів і семантичних фігур (метафора, метонімія, синекдоха, антономазія і т. ін.)», хоча вони ускладнюють текст своєю незрозумілістю чи штучністю, як про це він писав у рецензії на здійснений Дмитром Загулом український переклад вибраних німецьких баллад [15, с. 161–164], або ж у статті «Русские переводы антологии украинской литературы» [13, с. 143–156]. Оригінальні особливості художнього твору неперекладні – так можна сформулювати творчу позицію Володимира Державина. Тому дослідник засуджує використання власних мовних засобів при перекладі жаргону та діалекту, оскільки при цьому знецінюється сама мета перекладу – відтворити художню своєрідність оригіналу як естетичного зразка чужого культурного та мовного світу [10, с. 50].

Тим-то, вважає він, необхідно зняти надто сувору заборону в україномовній перекладацькій практиці з жаргонних і діалектних слів. З того, що невдалі перекладачі користуються цими лексичними виявами так невміло, зовсім не впливає, що всі перекладачі мають раз і назавжди оголосити їм бойкот, – зауважує вчений. І тут же додає: «Зніміть із прози Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшини, Ольги Кобилянської, Гната Хоткевича, як і творів західноєвропейських клясиків, діалектизми чи жаргонізми, й одразу ж відчуєте порожнечу, яку годі заповнити олітературненою лексикою» [10, с. 50]. Втім, Володимир Державин виступає й проти перекладу-аналогії, утверджуючи в такий спосіб переклад-стилізацію, що, з одного боку, передбачає певні стилістичні «жертви», а з іншого, – компенсує їх за допомогою перекладних стилістичних засобів.

Інонаціональне буття літературно-художнього твору, таким чином, в системі стилізації не несе ні легких рішень для перекладача, ні спрощеної рецепції для читача: «Перекладач не може передати художній бік чужої мови без значного насильства над своєю власною; тому він має право вимагати і від читача значного напруження» [10, с. 48]. Відтак стає зрозумілою позиція Володимира Державина, коли він виправдовує



«важкий» переклад, а «легкий» називає підробкою. То вже пізніше, на початку 50-х років минулого століття, учений, наче підбиваючи підсумки а, може, радше вивершуючи свою транслатологічну концепцію (часто декларованого та постійно постульованого самого поняття «стилізації»), більш чіткіше проведе своєрідну демаркаційну лінію між стилізацією і наслідуванням (а, по суті, аналогією). «Стилізація тим і відрізняється від суто імітації, від сліпого й стихійного наслідування, що вона (стилізація) містить певні елементи потенційної автономної творчості, а саме: стилізатор усвідомлює об'єкт свого наслідування як замкнену і принципово самовистачальну систему літературних норм, опановує сукупність відповідних літературних засобів, нарешті, доцільно оперує тими засобами, комбінує та варіює їх, залежно від власної – свідомо обраної – тематичної та еміграційної інтенції» [9, с. 20].

Отже транслатологічна концепція Володимира Державина виростала із самої специфіки літературно-художньої творчості, за якою ліричний, епічний чи драматичний твір як естетичне явище – не що інше, як система літературних норм і перекладати його потрібно, зважаючи на своєрідність цієї системи, і на те, що знаходиться він у координатах як національного, так і світового письменства.

Однак ця концепція не буде повною, якщо оминати рецептивно-критичні принципи перекладознавчої рецензії, що їх повсякчас використовував дослідник. За його переконаннями, завдання критика перекладу – давати обґрунтовану оцінку нових перекладів як з української мови на іноземні, так і творів зарубіжних письменників українською мовою. Це тим більш принципово, бо й досі в нас жанр передокладознавчої рецензії залишається мало вивченим. Відтак положення і висновки щодо цього у багатющій спадщині вченого мають неабияку цінність. Насамперед йдеться про таку його працю, як «До питання про сучасну літературну рецензію: Критика чи інформація?». Тут Володимир Державин, відштовхуючись від рецензованого матеріалу, пропонує здійснювати поділ цього літературно-критичного матеріалу на дві категорії: рецензію «літературну», що розкриває особливості художнього твору, й рецензію «наукову», що дає оцінку науковій роботі [14, с. 91]. Не вдаватимемося до докладного аналізу кожної з них (це вже кваліфіковано здійснили Ігор Качуровський і Тарас Шмігер), що відвело б нас від поставленої в статті мети, а зосередимося на його розумінні і трактуванні, власне, перекладознавчої рецензії як такої. Тим більше, що він як автор таких численних праць розробив їх структуру.

По-перше, вона мусила містити в собі аналіз й оцінку перекладеного твору в контексті його національного та інонаціонального буття, у розвитку тодішнього літературно-художнього процесу. По-друге, аналіз вступної статті до перекладеного видання. По-третє, аналіз мовностилістичних особливостей перекладу (передача фонетичних художніх засобів, точність, правильність, розуміння, лексичні помилки, стилістична виразність – такого довільного реєстру дотримується сам Володимир Державин [12, с. 139]. Якщо ж систематизувати написані ним усі перекладознавчі рецензії, то в них не завжди можна зустріти таку послідовність їх складових, зрештою й наявність усіх їх. Проте якщо й не було якогось одного із її складових, усе ж ця «трикомпонентність» у літературно-критичних відгуках дослідника була незримо присутньою. На думку вченого, що її він часто постулював у своїх перекладознавчих рецензіях, переклади потрібні насамперед для того, аби «ознайомити широкі кола читачів зі змістом чужої літератури»; «для розвитку та збагачення власної літературної мови»; «для створення художнього перекладу в вузькому розумінні слова, перекладу-стилізації, <...> він (переклад-стилізація) намагається адекватно відтворити художню – а не саму лише ідеологічну – вагу оригіналу на тлі цілої літературної епохи» [8, с. 160–168].

Такому застереженню Володимира Державина не слід дивуватися, адже перекладознавчі рецензії він писав і публікував здебільшого у 20–30-х роках ХХ століття, тобто у період «пролетаризації» української літератури і мистецтва, коли інонаціональні твори мали відповідати завданням і меті «збільшовиченої ери» (згадаймо, приміром, як гостро стояло тоді питання розширення перекладного репертуару в театрі «Березіль»). Доречно зазначити, що дослідник не міг у той час оминати того факту, що перекладна в Україні література зазнавала більшого впливу (либонь, навіть тиску) не з боку мови-джерела, а зі сторони російської мови, що безумовно позначалося на інонаціональному бутті літературно-художнього твору. Саме його україномовний варіант, як не парадоксально це виглядає, сприяв «стабілізації рідної мови» в тодішньому культурно-духовному осередді, зосібна української інтелігенції – мистецької, науково-технічної тощо [8, с. 166].

Як переконуємося, транслятологічна концепція Володимира Державина містить його цікаві та актуальні питання про переклад-стилізацію і про перекладознавчу рецензію, хоча й в такому вигляді вона не сприймається як повна та цілісна: все ж поза межами наукової обсервації залишилися його власні численні переклади, здійснені як з української на інші мови, так і навпаки. Вочевидь, давно назріла потреба видання не

тільки його теоретичної та літературно-критичної спадщини в галузі перекладацтва, а й перекладених ним творів української і зарубіжної літератури. Разом із книгами наукових праць «Література і літературознавство» та «У задзеркаллі художнього слова» що порівняно недавно з'явилася в Івано-Франківську, таке видання безперечно збагатило б наше уявлення про творчо-дослідницький діапазон українського вченого із діаспори Володимира Державина.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Державин В. [Рец. на:] Чехов А. Вибрані твори. Заг. ред. В. Іванушкіна. Стиліст. ред. М. Рильського. Т. 1. 1930. 272 с. / В. Державин // Критика. – 1930. – № 12. – С. 147–150.
2. Державин В. [Рец. на:] Флобер Г. Твори. Т. 1. Мадам Боварі (Побут провінції). Пер. О. Бублик-Гордон. Київ : Книгоспілка, 1929. 250 с. / В. Державин // Критика. – 1930. – № 3. – С. 145–148.
3. Державин В. [Рец. на:] Гамсун К. Голод. Пан. Вікторія. Харків : ДВУ, 1928. 480 с. / В. Державин // Критика. – 1928. – № 9. – С. 150–152.
4. Державин В. [Рец. на:] Гюго В. Безталанні. Пер. і передмова А. Марченка. Харків-Київ : Книгоспілка, 1930. – 332 с. / В. Державин // Критика. – 1930. – № 10. – С. 145–148.
5. Державин В. [Рец. на:] Гоголь М. Твори. Т. 1. «Вечори на хуторі під Диканькою». Заг. ред. І. Лакизи та П. Филиповича. Стиліст. ред. А. Ніковського. Київ : Книгоспілка, 1929. 324 с. / В. Державин // Критика. – 1929. – № 7–8. – С. 218–222.
6. Державин В. [Рец. на:] Калевала. Фінська народна епопея. Повн. пер. Є. Тимченка. Вид. 2-е, доп. Харків : ДВУ, 1928. 304 с. / В. Державин // Критика. – 1928. – № 9. – С. 147–150.
7. Державин В. [Рец. на:] Мопассан Г. де. Твори. За ред. С. Савченка. Т. 5 : Оповідання. Пер. В. Козловського. Київ : Книгоспілка, 1928. 353 с. / В. Державин // Критика. – 1928. – № 5. – С. 159–161.
8. Державин В. Наші переклади з західних класиків та потреби сучасного читача / В. Державин // Червоний шлях. – 1930. – № 10. – С. 160–168.
9. Державин В. Проблема наслідування і стилізації / В. Державин // Пороги. – 1952. – Січень-лютий, № 28–29. – С. 20.
10. Державин В. Проблема віршованого перекладу // Плужанин. – 1927. – № 9–10. – С. 39–47.
11. Державин В. [Рец. на:] Пушкін А. Вибрані твори. Ред. та вст. ст. П. Филиповича. Київ : Книгоспілка, 1927. 120 с. / В. Державин // Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 149–151.
12. Державин В. [Рец. на:] Ремарк Е. М. На Заході без змін. З нім. переклав М. Галицький. Харків : Рух, 1929. 204 с. / В. Державин // Критика. – 1929. – № 12. – С. 139.
13. Державин В. Русские переводы антологии украинской литературы (за 1929–1930) / В. Державин // Красное слово. – 1930. – № 12. – С. 143–156.
14. Державин В. До питання про сучасну літературну рецензію : Критика чи інформація? / В. Державин // Критика. – 1929. – № 3. – С. 91.
15. Державин В. [Рец. на:] Загуд Д. Вибір німецьких балад. Вступ. сл. О. Бургардта. Харків : Західня Україна, 1928. – 62 с. / В. Державин // Критика. – 1928. – № 8. – С. 162.
16. Шмігер Т. Володимир Державин: теорія і критика перекладу / Т. Шмігер // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Харків, 2005. – Т. 11. – С. 206.

#### REFERENCES

1. Derzhavyn, V. (1930), “Chekhov A. ‘Chosen works’. V. Ivanushkin (ed.). Master of style. Ed. Rylsky. Vol. 1, 272 p.” [“Chekhov A. Vybrani tvory. Zah. red. V. Ivanushkina. Stylist. red. M. Rylskoho. T. 1. 1930. 272 s.”], *Krytyka*, No. 12, pp. 147-150. (in Ukrainian).

2. Derzhavyn, V. (1930), "Flaubert H. Works, Vol. 1. Madam Bovari (Way of life of province). Translated by O. Bublyk-Hordon, 250 p." ["Flobert H. Tvory. T. 1. Madam Bovari (Pobut provintsii). Per. O. Bublyk-Gordon"], *Krytyka*, No. 3, pp. 145-148. (in Ukrainian).
3. Derzhavyn, V. (1928), "Hamsun K. Hunger. Mister. Viktoriya" ["Hamsun K. Holod. Pan. Viktoriia. Kharkiv : DVU, 1928. 480 s."], SHU, Kharkiv, 480 p.], *Krytyka*, No. 9, pp. 150-152. (in Ukrainian).
4. Derzhavyn, V. (1930), "Hiuho V. Deprived. Translation and preface of A. Marchenko. Knyhospilka, Kharkiv-Kyiv, 332 p." ["Hiuho V. Beztalanni. Per. i peredmov A. Marchenka. Kharkiv-Kyiv : Knyhospilka, 1930. – 332 s."], *Krytyka*, No. 10, pp. 145-148. (in Ukrainian).
5. Derzhavyn, V. (1929), "Hohol M. Works. Vol. 1. Evenings in the small village under Dykanka. I. Lakyza and P. Fylypovych (ed). Master of style. ed. A. Nikovsky. Kyiv: Knyhospilka, 1929. 324 p." ["Hohol M. Tvory. T. 1. «Vechory na khutori pid Dykankoiu». Zah. red. I. Lakyzy ta P. Fylypovycha. Stylist. red. A. Nikovskoho. Kyiv: Knyhospilka, 1929. 324 s."], *Krytyka*, No. 7-8, pp. 218-222. (in Ukrainian).
6. Derzhavyn, V. (1928), "Kalevalia. Finnish folk epic. Full translation. Y. Tymchenko, SHU, Kharkiv, 304 p." [Kalevalia. Finska narodna epopeia. Povn. per. Ie. Tymchenka. Vyd. 2-e, dop. Kharkiv : DVU, 1928. 304 s.], *Krytyka*, No. 9, pp. 147-150. (in Ukrainian).
7. Derzhavyn, V. (1928), "Mopassan H. de. Works. S.Savchenko (ed.). Vol. 5: Story. Trans. of V. Kozlovsky, Kyiv, Knyhospilka, 353 p." ["Mopassan H. de. Tvory. Za red. S. Savchenka. T. 5: Opovidannia. Per. V. Kozlovskoho. Kyiv: Knyhospilka, 1928. 353 s."], *Krytyka*, No. 5, pp. 159-161. (in Ukrainian).
8. Derzhavyn, V. (1930), "Our translations from western classics and necessities of modern reader" ["Nashi pereklady z zahidnih klasykyv ta potreby sychasnoho chytacha"], *Chervony shliakh*, No. 10, pp. 160-168. (in Ukrainian).
9. Derzhavyn, V. (1952), "Problem of inheritance and stylization" ["Problema nasliduvannia i stylizatsii"], *Porohy*, January-February No. 28-29, p. 20. (in Ukrainian).
10. Derzhavyn, V. (1927), "Problem of versifying" ["Problema virshovanoho perekladu"], *Pluzhany*, No. 9-10, p. 45. (in Ukrainian).
11. Derzhavyn, V. (1927), "Pushkin A. Chosen works. P. Fylypovych (ed.). Kyiv: Knyhospilka, 1927. 120 p." ["Pushkin A. Vybrani tvory. Red. ta vst. st. P. Fylypovycha. Kyiv : Knyhospilka, 1927. 120 s."], *Red Way*, No. 1, pp. 149-151. (in Ukrainian).
12. Derzhavyn, V. (1929), "Remark E. M. In the west without changes. From German translated by M. Halysky. Kharkiv: Ruh, 204 p." ["Remark E. M. Na Zakhodi bez zmin. Z nim. pereklav M. Halyskyi. Kharkiv : Rukh, 1929. 204 s."], *Krytyka*, No. 12, p. 139. (in Ukrainian).
13. Derzhavyn, V. (1930), "Russian translations of anthology of Ukrainian literature (for 1929-1930)" ["Ruskie perevody antologii ukrainskoy literatury (za 1929-1930)"], *Krasnoye slovo*, No. 12, pp. 143-156. (in Russian).
14. Derzhavyn, V. (1929), "To the question about a modern literary review: Criticism or information?" ["Do pytannia pro suchasnu literaturnu retsenziiu: Krytyka chy informatsiia?"] *Krytyka*, No. 3, pp. 83-98. (in Ukrainian).
15. Derzhavyn, V. (1928), "Zahul D. Choice of the German ballads. Entry. word O. Burghard. Western Ukraine, Kharkiv, 62 p." ["Zahul D. Vybir nimetskykh balad. Vstup. sl. O. Burhardta. Kharkiv : Zakhidnia Ukraina, 1928. – 62 s."], *Krytyka*, No. 8, p. 162. (in Ukrainian).
16. Shmiher, T. (2005), "Volodymyr Derzhavyn: theory and criticism of translation" ["Volodymyr Derzhavyn: teoriia i krytyka perekladu"], *Zbirnyk Kharkivskoho istoryko-filolohichnoho tovarystva*, Vol. 11, OKO, Kharkiv, p. 206. (in Ukrainian).

# ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІ СТРАТЕГІЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА Й ОЛЕКСАНДРА АРХИПЕНКА)

Ігор Набитович

Доктор філологічних наук, професор,  
Кафедра української філології,  
Університет ім. Марії Кюрі-Скловської (ПОЛЬЩА),  
20-031, м. Люблін, площа М. Кюрі-Скловської, 4а,  
e-mail: nabihor@gmail.com

UDC: 82.091:78.01

## РЕФЕРАТ

**Мета.** Статтю присвячено дослідженню стратегій Дарії Віконської у компаративістичних зіставленнях літератури та інших видів мистецтв. Метою цієї статті є виявлення спільних та відмінних рис у творчості Джеймса Джойса та Олександра Архипенка. **Дослідницька методика.** Дослідження ґрунтується на компаративістичному підході із застосуванням історико-культурного методу. Зроблено спробу зіставлення поезики Джойсової прози та Архипенкової скульптури. **Результати.** У статті розглянуто різні підходи до вивчення особливостей поезики літератури та скульптури. Досліджено різні форми вираження модерністського світогляду, засобів узагальнення та формалізації у письменстві та скульптурі. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано методологічні підходи та можливості порівняння достатньо далеких за змістом та формою вираження видів мистецтв у творчості авторів, які належать до епохи Модернізму. **Практичне значення.** Запропонована стаття може бути використана для наступних компаративістичних зіставлень творів та їх поезики з різних видів мистецтв.

**Ключові слова:** Дарія Віконська, Олександр Архипенко, Джеймс Джойс, Модернізм, поезика.

## ABSTRACT

**Ihor Nabytovych. Interdisciplinary strategies of comparative studies of Dariya Vikonska (on example of creation of James Joyce and Olexandr Arkhynpenko).**

**Aim.** The article is dedicated to researches of strategies of Dariya Vikonska in comparative juxtapositions of literature and other arts. The aim of the article is identifying common and distinctive features in the works of James Joyce and Olexandr Arkhynpenko. **Methods.** The research is based on comparative approach with the use of historical and cultural method. There was made an attempt to compare poetics of Joyce prose and Arkhynpenko sculpture. **Results.** In the article there are researched different approaches to peculiarities study of poetics of literature and sculpture. There are researched different forms of expression of modernist outlook, means of generalization and formalization in writing and sculpture. **Scientific novelty.** For the first time there are analyzed methodological approaches and possibilities of comparison of far enough in content and form of expression of kinds of arts in the works of authors who belong to the Modernism epoch. **The practical significance.** The suggested article can be used for further comparative juxtapositions of works and poetics of various arts.

**Key words:** Dariya Vikonska, Olexandr Arkhynpenko, James Joyce, Modernism, poetics.

Дарія Віконська – цікава постать українського літературознавчого та культурологічного процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття. Ідейні, ідеологічні, естетичні та культурологічні уявлення про літературу, мистецтво, культуру загалом представлено у цілій низці її статей. Усі ці її студії є свідченням поступового переходу українських досліджень мистецтва від пошуку в одномірних площинах вивчення творчості тих чи інших мистців чи окремих їхніх творів до багатомірних просторів компаративістичних студій: як порівняльних у межах тих чи інших літератур – із переходом до світового контексту, так і інтердисциплінарного пошуку спільних закономірностей, явищ, тенденцій, що проявляються у психології творчості, у різних просторах культури – як вершинного вияву людського духу.

Усі її літературознавчі та культурологічні тексти прозраджують глибоке знання й світової літератури, й історії та сучасних тенденцій розвитку світового малярства, скульптури, музики.

Дарія Віконська намагалася не достосовуватися до рівня сучасного їй читача, навіть до сучасного їй рівня українських мистецтвознавчих та літературознавчих студій. Йдеться радше про намагання виставити власну планку високоосвіченого та ерудованого літературознавця, мистецтвознавця, культуролога, який виховує шанувальника мистецтва нової генерації.

Дарія Віконська однією із перших в українському літературознавстві пробувала вводити принципи інтердисциплінарності у дослідженні літературного твору: її роздуми над художніми текстами дуже часто перемежуються роздумами з інших ділянок мистецтва – у першу чергу малярства, скульптури та музики. Особливо цікавим у такому компаративному підході є зіставлення творчого світу Джеймса Джойса та українського й американського скульптора Олександра Архипенка в студії «Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя». У післямові до українського видання «Улісса» Вадим Скуратівський власне наголошує на цьому незвичному компаративістичному порівнянні: «Несправедливо забута галичанка Дарія Віконська ще у передвоєнному Львові заговорила про Джойса та ще й у „пандант” із мистецтвом іншого „парижанина” – Архипенка...» [5, с. 730]. Власне цей ракурс її компаративістичних студій літератури та скульптури розглянемо у запропонованій статті.

Для Дарії Віконської однією з найважливішим проблем у її культурологічних публікаціях залишалися реляції між формою та змістом, їх взаємозалежність у мистецькому творі, національні аспекти змісту та його кореляція із формою. У есеї «Форма й зміст у літературі» вона намагається чітко окреслити й сформулювати співвідношення цих понять,

оскільки від часів Арістотеля та Платона вони пройшли багаторазову трансформацію, набувши найрізноманніших філософських, естетичних конотацій. У есеї «Зачудування» вона наголошує, що «форма і зміст бо не є чимось сталим, утвердженням, а чимось наскрізь релятивним, так що, як викладає вже Арістотель, те, що у порівнянні до одного чинника є формою, у порівнянні до іншого, вищого або більш зовнішнього (формального) чинника знов стає змістом, і так далі, так що можна говорити про справжню ієрархію у поступневій еволюції змісту (матеріалу) на форму та поновній зміні цієї форми на вищій, підлеглий знов іншій, вищій формі, зміст» [8, с. 305]

Ця проблема й далі, додає вона у «Формі й змісті у літературі» «турбує вдумливі уми ще з часів Шіллера та Гегеля і перед тим». Ідея про нібито існування твору у двох вимірах (він складається «із змісту, який може бути цікавий або нецікавий», та з форми, «яка „літературна” або ні» [7, с. 15]) – не правомірна, бо хоча й «зміст може бути цікавий, найцікавіший: коли форма не літературна, це не літературний твір» [7, с. 15].

Таким чином, й у літературі, й у мистецтві «матеріал» «двоятий: сюжет, тема, предметний зміст або, як хто хоче назвати, матеріал, який чекає шойно мистецької обробки». Матеріал – фізична матерія, що її «уживає артист для зматеріалювання свого мистецького задуму: звуки, лінії, барви, рухи, слова»; «форма» в мистецтві та літературі – це «мистецька обробка матеріалу, отже – сам твір. Де форма погана – твір поганий» [7, с. 16]. «Мистецтво (також література) – це створення нових форм» [7, с. 17]. Якщо зміст твору не корелює з його формою, не становить із ним гармонічної цілісності, цей твір виходить поза межі мистецтва: «Наколи зміст (матеріал) є *одно*, а опрацювання його – *друге*, тоді дана праця може бути надзвичайно цінним науковим або інформативним твором, але не твором мистецьким» [7, с. 16]. Ці засновки є украй важливими для розуміння усього спектру літературознавчих ідей Дарії Віконської, оскільки на них ґрунтуються й інші її мистецтвознавчі та літературознавчі дослідження, зокрема й компаративістичні студії між різними видами мистецтва.

Знову ж у статті «Форма і зміст у літературі» вона формулює дуже містке й точне, сказати б, науково-метафоричне означення мистецької творчості: «Суть мистецької творчості в органічному рості творчої ідеї, що не постає, не існує без форми. Мистецтво – це форма і *тільки форма* в значенні чогось нового, створеного артистом, а не переповідженого з матеріальної дійсності» [7, с. 16]) та поняття самого мистецтва: «Мистецтво в усіх своїх ділянках – це *окрема дійсність*, дійсність, відмінна від

щоденного життя що оточує нас, як відмінне наше душевне життя від матеріальних обставин нашого існування» [7, с. 16].

Дослідниця визнає, що «трудно робити порівняння між такими основно відмінними галузями мистецтва, як письменство і – різьба. А все ж існує в творчості обох мистців багато аналогічних рис» [9, с. 45].

Серед основних подібностей є те, що вони, як це формулює авторка, «крайні модерністи» та «затяті індивідуалісти, закохані у власні ідеї» [9, с. 45]. Характерною ідіостильовою рисою кожного з цих мистців є те, що вони «майстерно володіють клясичною формою», й їх революційність полягає не в негачії попередніх цінностей чи легковаженні ними, а у їх прагненні до «щораз досконалішого Нового». Індивідуальність кожного із них ґрунтується на виробленні власного стилю – перетворенням досвіду різних епох і культур: «Джойс пише поезії стилем часів королеви Єлисавети. Архипенко натхнений готикою і мистецтвом давньоамериканських культур» [9, с. 45]. Разом із тим, кожен із них почав самостійно творити власне тоді, щойно коли «пізнали та вичерпали всі досі знані форми мистецького вислову <...>» [9, с. 47].

У намаганнях оновити мистецьку форму й Архипенко, і Джойс беруться до «диссоціації основних складників даних матеріальних форм. Архипенко послуговувався геометричною аналізою органічних і неорганічних тіл. Опанувавши їх плястичні закони, він творив відмінні форми та комбінації форм, на підставі власного обчислення та уподобання. Так доходив він до конструктивізму» [9, с. 47]. Він же, наголошує Віконська, став новатором у мистецтві скульптури, винайшовши і впровадивши «епохальний здобуток, необчислений на „ефект“, а глибоко оснований на законах форми: оформлення повітряного простору між поодинокими частинами різьби. Ця інновація відповідала такій глибокій конечності, що пересічний любитель мистецтва приймає її як самозрозумілу. З погляду мистецької форми, вона має величезну вагу. Простір між поодинокими частинами різьби перестає бути „порожньою дірою“ – отже чимось, що засадничо противиться законам композиції, а представляє собою такі самі мистецькі вальори, як частини, різьблені з твердої матерії, і тим самим зливається в органічну цілість з різьбою» [9, с. 47].

Аналізуючи через три десятиліття після Дарії Віконської це відкриття Олександра Архипенка, Віталій Коротич писав, що Архипенковим внеском у поетику скульптури були «відкриті форми». Мистець, наголошує він, «показує предмет і ззовні й зсередини, вивертаючи скісні площини з нутроців геометрично правильних тіл. Він роздягає світ, і світові стає часом не вигідно й незвично від того» [2, с. 23-24]. Для О. Архипенка «пред-



мет не має єдиної, абсолютної форми в мистецтві. Можна побачити з різної відстані та в різних ракурсах безліч проєкцій тієї ж самої речі» [2, с. 24]. Таким чином, цей скульптор українського походження «перший запровадив порожній простір у скульптурі, порожність набувала об'ємності, формувала твір. Як музика надає форму тиші, так його заглиблення та отвори на живому тілі скульптур надавали їй форми» [2, с. 25].

Джеймс Джойс теж, на переконання Дарії Віконаської, послуговується диссоціацією форм літературного вислову. Як і Олександр Архипенко, він «розкладає форми плястичні, так він розчленовує слова та склади і переставляє поодинокі частини між собою. Тим способом також повстають новотвори. Не всі однаково вдатні. Деякі з них схоплюють не раз невпіймані досі спостереження. Загалом, ця словесна акробатика на диво добре виражає суть даного явища, де-не-де навіть ліпше і немов природніше, ніж прийняті нами форми віками викуваних слів. Переставлення складів і переінакшення слів у Джойса не механічне, а відчуте й обдумане. Воно ділає природно – іноді навіть величаво, бо таке воно і справді [є]. Архипенко розкладає, переставляє, деформує і модифікує плястичні форми в царині різьби так само, як це робить Джойс у літературі» [9, с. 47].

Диссоціація у Архипенка проявляється й у тому, що він «різьбить жіночі тіла без голів, без рук або ніг – отже торси, не раз тільки фрагменти. Або він різьбить постать на людську подобу з пропорціями значно відмінними від природних, коли цього вимагає його мистецький задум. Або в той спосіб, що з позитиву перетворює негатив: замість лица, грудей та живота залишає він відповідні заглиби (*concave*), які передають на диво сильне враження життєвої правди.

Твори Архипенка є здебільша *вислідом найвищого узагальнення*, де зникають індивідуальні риси, а виступають підставові елементи форм, споєні внутрішньою ритмікою» [9, с. 47]. Подібно у Джойса, зауважує Віконська, «переінакшення слів і словесні новотвори» є «*вислідом найвищого упрощення*, де зникає все зайве, а залишається тільки *конечний пень слова або звуковий еквівалент* того, що автор бажає виразити. Упрощенням він осягає більшу безпосередність» [9, с. 47–48].

Дарія Віконська чи не першою в українському культурознавчому просторі аналізує трансформацію творчої діяльності Олександра Архипенка й резюмує результати його сучасних осягів (йдеться про середину 1930-их років, коли його мистецька кар'єра ще була далеко не закінченою).

Якщо йдеться про перші Архипенкові твори, то це «вираз творчої синтези себе самого із впливами давніших культур. Дух готики, примітивне мистецтво, де-не-де грецька ідеалізація пробиваються крізь фізіо-

номію його тодішніх творів» [9, с. 49]. О. Архипенко, додає В. Коротич, «хоче вигнати із скульптури холод каменю – він говорить про римлян, про мистецтво давньої Ассирії та Єгипту. Він говорить про безіменних мистців України, про подзبوبаних часом камінних баб у скитському степу. Він бере собі вчителі увесь світ і розуміє, що треба вчитися по-справжньому» [2, с. 12].

Подібну перспективу творчого пошуку зауважує в романі Д. Джойса й В. Скуратівський: «...Безперестанку назустріч і Леопольдові Блумові, і Стівенові Дедалу, й усім іншим жителям дублінського космосу і всьому їх часопростору – надходять ті чи ті сигнали з минулого, з усіх його культур, цивілізацій, формацій, окремих явищ. Сигнали із колишньої подієвості в нинішню. Слух і зіниця автора з особливою енергією виокремлюють із того знакового огрому – передовсім біблійне і античне. Сигнали звідти з дивовижною силою починають „тут” енергійно впорядковувати-організовувати рішуче всю романтичну подієвість, і її ніби хаос раптом постає космосом, безлад – ладом, шарварок – архітектурою! Принаймні архітектурною метонімією загальної впорядкованості Всесвіту <...>» [5, с. 732].

Однак згодом, продовжує Віконська про Архипенкову мистецьку трансформацію, прояви «кубізму та конструктивізму виступили у його працях. Ідеал новочасної естетики, *машина* (не органічна цілість, а річ, яку можна механічно складати і розкладати!), знаходить також вираз у деяких його творах. Цю фазу його мистецької еволюції назвала б я найменше «творчою» у мистецькій значенні, тому що кубізм і конструктивізм по суті своїй не стихійні, а наскрізь церебральні (мізкові). З того часу походять деякі праці Архипенка, що прокидають у багатьох любителів мистецтва деякий психічний переляк. Не тільки серед неграмотних у модерному мистецтві, але також у прихильників його, вони прокидають жах – мабуть тому, що в них творча мистецька уява відступила місце розумовій аналізі та чисто інтелектуальному підходу. Ні сліду органічної гармонії в цих „розкладах”, на які можна хіба дивитись як на студії» [9, с. 51]. Однак на таке бачення його творчості сам Архипенко відповідав, наголошуючи, що «світ хотів би щоб мистець виклав усе, як на долоні. Щоб той світ усе пройшов і без ніякого зусилля побачив усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості, адже мистець повинен творити. Мистець, який творить, приневолює до творчості й глядача. Він дає глядачеві імпульс, що штовхає і його, глядача, згідно з законами універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати сам творчо мислити» [цит. за: 2, с. 19].

Віконська неодноразово наголошує, що й творчість Пабло Пікассо, й кубізм безпосередньо вплинули на творче становлення Олександра Архипенка, оскільки «трудно припускати, щоб у тому часі не впливав на нього Пікассо, тим більше, що Архипенко перебував у Парижі, коли саме народився кубізм і вслід за ним нові напрямки в малярстві» [9, с. 47]. Однак, навіть якщо кубізм і вплинув на поетику Архипенкової скульптури, він себе кубістом не вважав, твердо й безапеляційно заявлючи: «Я сам по собі, я – незалежний» [цит. за: 2, с 22].

Однак «засвоївши собі методи кубізму, Архипенко дає ряд наскрізь абстрактних різьб та різьбо-малюнків. Відтоді артист сильно еволюціонував у напрямі виключно власнім, суто індивідуальним. Все ж таки його кубістичний період з літ 1913–1922 дав стільки цікавих і скінчених досягнень під оглядом своїх плястичних вальорів, що ця доба представляє собою інтегральну частину його мистецької творчости. Між працями з літ 1918–1920 у декількох надто виразно помітно інтелектуальну спекуляцію» [9, с. 48]. Дарія Віконська зауважує, що «є в них цікава аналіза, доцільна диссоціація плястичних складників даних форм, але нема в них ще скінченої мистецької синтези. Інші твори з тої самої доби вже зовсім зрівноважені, мають у собі чарівну гармонію, що її в такій легкій, природній формі (природній артистові!) не найти навіть у Пікассо» [9, с. 48].

Із цим процесом тотального мистецького узагальнення, як можна вважати, безпосередньо пов'язаною є ще одна риса, яка лучить поетику Архипенка та Джойса – «їх виразний нахил до абстрактности» [9, с. 48]. Абстрактність Архипенка «не виступає виключно в його кубістичних творах. Є в нього кілька стисло абстрактних різьб клясичного характеру <...>. Абстрактність, осягнена методами кубізму, і абстрактність клясична точно відповідають поняттю абстракції, що відокремлює, та абстракції, що узагальнює.

Та *абстракція, що ізолює*, повстає наслідком подрібної аналізи (розкладу) даної форми. Нею послуговувались кубісти. *Абстракція, що узагальнює*, повстає наслідком найвищого упрощення (занехання подробиць) та узагальнення даної форми, яку артист зводить до її підставового характеру, не на користь „індивідуальних” рис. Нею послугується метода клясичної абстракції» [9, с. 49].

Якщо йдеться про абстракції у Архипенка, то їх, на переконання Віконської, народив інтелект, й «інтелектом ми в силі їх розуміти навіть тоді, коли їх можна одночасно „відчувати”». Абстрактність Джойса реалізується щонайменше на двох різних рівнях художнього тексту: вона «виступає головно в темах і у підході до тих тем, над якими філософує

Стефан Дедадь – отже у предметнім змісті «Улісса». Але можна також говорити про абстрактність мови та стилю, де автор у доборі слів йде за чисто звуковим моментом і сам творить нові слова з чисто звуковими вальорами» [9, с. 49].

Разом із тим «звукова абстрактність Джойсової мови чисто змислова. (З правила поняття „абстрактне” суперечить поняттю „змислове”. Тут уживаю слово „абстрактне” у значенні засобу мистецького вислову, який переступає обсяг засобів, питомих даній галузі мистецтва). Вона звертається виключно до слуху і бажає викликати в читача такі самі враження, як їх викликає чиста музика.

Тим Джойс продовжує тільки традицію французьких символістів, які «залюбки вирішували питання „звуку” та „значення” (*son et sens*) слів у користь – звуку». Цю гра звуками, які не мають смислового навантаження, бачиться як прояв абстрактності: «У літературі писане або друковане слово звертається передовсім до інтелекту. Чисто звукові сполуки букв без доступного для розуму значення в літературі виходять поза її обсяг і вражають як абстрактні» [9, с. 49].

Наступний етап творчої зміни, за Віконською, помітний у Архипенка із середини 1920-их років, коли «почавши приблизно від 1926 року, *інстинкт естетичної правди* перемиг в Архипенка, підтриманий його подиву гідним технічним знанням» [9, с. 51]. Це період творчого злету, коли в його скульптурі проявляється «нерозірвальна єдність стихійного змісту та мистецької форми»: ці твори впливають «так нечувано органічно, (не „складено”, не „штучно”, а навпаки, переконливо „природно”) ще з місця стає ясно: ці твори мистецтва силою стихійного пориву дорівнюють творам природи! – Їх родила глибока внутрішня конечність. У них унагляднюється той самий тасмничий життєвий порив, що формує органічні тіла. Чути в них переможну внутрішню гармонію і той музичний ритм, що є в основі всякої творчості і зв’язує всі частини в одну неподільну цілість. Чути ту переможну та поривну красу, в якій об’являється *божеський первень творчості* <...>» [9, с. 51].

Важливою творчою заслугою Олександра Архипенка того періоду є повернення кольору у скульптуру, оскільки каже він, не слід забувати традицію кольорування скульптур: «...Єгипет, Ассирія та й у мене в Україні теж <...>; римляни на початку також розфарбовували скульптури» [2, с. 22]. Додаймо, що теракотова армія (兵馬俑) з мавзолею імператора Цинь Ши Хуанди з Китаю у первісному вигляді теж була кольорована.

Архипенко був переконаний, що скульпто-маллярство – «це не лише відродження зникаючої тенденції поєднати колір і форму, – це скоріше

новий вид мистецтва, породжений специфічним злиттям і поєднанням матеріалів форм і кольорів. Естетично і технічно скульпто-живопис зовсім відмінний від розписаних рельєфів а-ля Делля Роббія чи єгипетських та асирійських...» [4, с. 96].

У скульпто-малярстві, як і у звичайному малярстві, «колірна пляма може бути обмежена різким контуром або може зливатися з сусідніми кольорами, щоб перетворитися на розмиту пляму», а переваги скульпто-малярства перед звичайним малярством полягають у тому, що «рельєфи чи увігнутості на живописній площині підсилюють композиційний ефект і надають новій значимості звичному зображенню» [4, с. 96].

Віконська висновує, що «перед багатьма творами Архипенка розуміємо, які безглузді спори на тему „природної вірності” мистецтва. Особливо деякі твори з останніх років здаються не різьблені і не мальовані, а органічно „виросли” якимсь чудовим способом». Вона приходить до висновку, що «не важливо, чи мистецький твір виглядом точнісінько подібний до даної форми в природі», а важливо, щоб «мистецький твір сам власною правдою форми ділав як твір природи» [9, с. 52].

Архипенко вважав, що скульпто-малярство – «ефективніша й різнобічніша за характером техніка, ніж звичайний живопис чи нетонована скульптура. Поєднання кольору і форми не заперечує одухотвореності, – навпаки, полегшує вираження абстрактного. Тут немає місця розфарбуванню, що породжує манекенів із блакитними очима, чорними бровами і червоними вустами. Скульпто-живопис розв’язує зовсім протилежну техніко-естетичну проблему, коли має справу з абстрактним, духовим чи символічним» [4, с. 96].

Щодо Джойсового підходу до вирішення проблеми форми, то композиція «Улісса» показує, що Джойс «поклав величезну вагу на проблеми форми, які в рамках загальної конструкції він розв’язує щораз в інший спосіб. Але крім тематики і мистецької форми є підхід. Коли замість бути природно людським, цей підхід є також інтелектуальний, тоді літературний твір не в силі зворушити читача. Не в силі тому, що бракує йому великої частини життєвої правди» [9, с. 53]. Твір письменника «не промовляє зовнішнім виглядом, а значенням слів. Проблема „форми” для нього основно відмінна, більш внутрішня, психологічна, і коли він залишається у сфері чистого інтелекту – то через те втрачає необхідний контакт із повнотою життя» [9, с. 53].

Порівнюючи літературу та скульптуру, Дарія Віконська приходить до переконання, що «чисто інтелектуальний підхід у мистецтві дає щось аналогічне до висліду секції в анатомічній салі, де маємо точний огляд

подрібних частин людського тіла, в якому нема життя», а «чисто інтелектуальний підхід у літературі дає огляд різних об'єктивних фактів життя включно до розумової аналізи чуттєвих моментів, але бракує йому того глибокого чуття, яке щойно родить справжню поезію» [9, с. 54].

Дослідниця узагальнює, що «частина творів Архипенка і Джойсовий „Улісс” – це разом прояви розквіту і занепаду, увінчані веселкою надійного життя, і нап'ятовані тінню смерті.

Архипенкова муза вивела його з інтелектуального лабіринту в радісний світ природи. Чи добрий геній ірландського поета зможе врятувати його для світу не тільки формальної, але моральної краси і для світу шляхетних людських почувань? Архипенко зрозумів, що приваби холодної абстракції заморожують людську душу. Його новий мистецький винахід, званий „Архипінтурою”, є, як каже сам він, *an emotional creation* – емоційна творчість. Мистецтво для Архипенка – це *the emotional manifestation of genius and not merely a brain process* – емоційний прояв генія, а не процес самого мозку. Хотілось би, щоб Джойс зрозумів заморозливий вплив абстракції та щоб віднайшов страчену наївність незіпсованих змислів» [9, с. 55].

Загалом же, Дарія Віконська приходить до висновку, що й Архипенка, й Джойса, попри інші спільні риси, «єднає ще одна, може, найцінніша: величавість і монументальність їх артистичних задумів» [9, с. 55].

Віконська, попри усе захоплення творчістю й Архипенка, й Джойса, не ідеалізує жодного з них. Вони для неї є яскравим прикладом мистців із модерністичним світовідчуванням, можливо й «квітами зла» (Шарль Бодлер), однак – «великими мистцями».

І Архипенко, й Джойс – поруч із Пікассо – своїми пошуками й своєю долею цілком вписуються у мистецький контекст міжвоєнного двадцятиліття. Як зауважує Вернер Спіс, Пабло Пікассо їде з батьківщини у своєрідне (само)вигнання, бо воно дає змогу розширити горизонти свого творчого пошуку: «Вирватись із історичного часу, відірватись від національного інваріанту – Пікассо <...> потребує цього добровільного вигнання», Таке ж «добровільне вигнання» є, «історією цілого покоління мистців – й, мабуть, стає однією з істотних умов, що стимулює їх творчість. Мондріян, Кандинський, Макс Ернст, Марсель Дюшан, Джеймс Джойс, Семюель Беккет – всі вони є відірваними гілками з дерева їх закорінення». Відмова від історії, національного детермінізму дозволила цим мистцям відкрити нові творчі горизонти [6, s. 11]. Таке ж «добровільне вигнання» і для Джойса, й для Олександра Архипенка не викоринює, однак, національних первнів їхнього мис-

тецтва. Олександр Архипенко «повертався до своїх коренів, зростаючи окремим стовбуром із них» [2, с. 12]. Незважаючи на англійську мову його творів, Джеймс Джойс (як і, наприклад, Оскар Вайлд) залишається, переконана Дарія Віконська, ірландським письменником у творчості якого відображений дух Ірландії, характерні риси етнопсихології цього поневоленого народу.

#### ЛІТЕРАТУРА

17. Джойс Д. Улісс / Джеймс Джойс ; [переклад з англ. Олександра Тереха та Олександра Мокровольського]. – Київ : Видавництво Жупанського, 2015. – 736 с.
18. Коротич В. Слово про Архипенка / Віталій Коротич // Альбом / Олександр Архипенко. – Київ : Мистецтво, 1989. – С. 6–33.
19. Набитович І. Дарія Віконська – лицар українського II Rinascimento / Ігор Набитович // За силу й перемогу: Нариси. Ч. I : За державну бронзу / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда, 2016. – С.7–31.
20. Архипенко О. Альбом / Олександр Архипенко. – Київ : Мистецтво, 1989. – 200 с.
21. Скуратівський В. До дня Джеймса Джойса / Вадим Скуратівський // Улісс ; [переклад з англ. Олександра Тереха та Олександра Мокровольського] / Джеймс Джойс. – Київ : Видавництво Жупанського, 2015. – С. 730–732.
22. Spies W. Picasso und seine Zeit / Werner Spies // Pablo Picasso. Ausstellung zum 100. Geburtstag: Katalog / Hrsg. Werner Spies. – Munchen : Prestel, 1981. – S. 9–33.
23. Віконська Д. Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда 2015. – 352 с.
24. Віконська Д. За силу й перемогу: Нариси. Ч. I : За державну бронзу / Дарія Віконська – Львів : Піраміда, 2016. – 343 с.
25. Віконська Д. Джеймс Джойс : Тайна його мистецького обличчя : [упор., літ. редакція, передмова і прим. Василя Габора] / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда, 2013. – 76 с.
26. Віконська Д. Форма й зміст у літературі / Дарія Віконська // Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія / Дарія Віконська. – Львів : Піраміда, 2015. – С. 15–17.

#### REFERENCES

1. Joyce, J. (2015), *Ulysses*, trans. from Eng. [*Uliss*, pereklad z anh. Oleksandra Terekha ta Oleksandra Mokrovolskoho], Vydavnytstvo Zhupanskoho, Kyiv, 736 p. (in Ukrainian).
2. Korotych, V. (1989), “Word about Arkhypenko”, *Arkhypenko, O., Album* [“Slovo pro Arkhypenka”, Arkhypenko, O., Albom], Mystetstvo, Kyiv, 1989, pp. 6-33. (in Ukrainian).
3. Nabytovych, I. (2016), “Vikonska Dariya – Knight of Ukrainian II Rinascimento”, *Vikonska, D., For Strength and Victory: Essays*. Part I: For State Bronze [“Dariya Vikonska – lytsar ukrainskoho II Rinascimento ”, Za sylu i peremohu: Narysy. Ch. 1: Za derzhavnu bronzu], Piramida, Lviv, pp. 7-31. (In Ukrainian).
4. Oleksandr Arkhypenko, (1989), *Album [Albom]*, Mystetstvo, Kyiv, 200 p. (in Ukrainian).
5. Skurativskiy, V. (2015), “To the Day of James Joyce”, *Joyce, J., Ulysses*, trans. from Eng. [“Do dnia Dzheimsa Dzhoisa”, *Dzhois, D., Uliss*, pereklad z anh.], Vydavnytstvo Zhupanskoho, Kyiv, pp. 730-732. (in Ukrainian).
6. Spies, W. (1981), “Picasso and his Time”, *Pablo Picasso. Exhibition for the 100th anniversary: Catalog* [“Picasso und seine Zeit”, Pablo Picasso. Ausstellung zum 100. Geburtstag: Katalog. Hrsg. Werner Spies], Prestel, Munchen, pp. 9-33. (in Germany).
7. Vikonska, D. (2015), *Ars Longa. Literary Criticism. Art Studies. Cultural Studies [Literaturoznavstvo. Mystetstvoznavstvo. Kul'turolohiya]*, Piramida, Lviv, 352 p. (in Ukrainian).
8. Vikonska, D. (2016), *For Strength and Victory: Essays*; Part I: *For State Bronze [Za sylu y peremohu: Narysy*; Ch.1: *Za derzhavnu bronzu]*, Piramida, Lviv, 343 p. (in Ukrainian).

9. Vikonska, D. (2013), *James Joyce: The Mystery of His Art Face [Dzheims Dzhois: Tayna yoho mystetskoho oblychchia]*, Piramida, Lviv, 76 p. (in Ukrainian).
10. Vikonska, D. (2015), "The Form and Content in the Literature", *Ars Longa. Literary Criticism. Art Studies. Cultural Studies* ["Forma i zmist u literaturi"], *Literaturoznavstvo. Mystetsvoznavstvo. Kulturolohiya*], Piramida, Lviv, pp. 15-17. (in Ukrainian).

## **АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ. (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

### **Владимир Казарин**

Доктор филологических наук, профессор,  
Заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы,  
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),  
01135, г. Киев, пр. Победы, 10,  
e-mail: crch@mail.ru

### **Марина Новикова**

Доктор филологических наук, профессор,  
Кафедра русской и зарубежной литературы,  
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),  
01135, г. Киев, пр. Победы, 10,  
e-mail: crch@mail.ru

**UDC: 821.161.1-82 Ахматова**

#### **РЕФЕРАТ**

Статья исследует параллели и аналогии между лирикой А. А. Ахматовой 1910-х – 1920-х годов и «Божественной комедией» Данте. Специальный акцент ставится на «Крымском Тексте» А. А. Ахматовой, его текстовых и затекстовых реалиях и символах в Дантовом историческом и метафизическом контекстах. Предлагаются новые методы их изучения. На уровне реалий дантовские мотивы воплощаются в бахчисарайском топосе, как текстовом (локативы), так и «затекстовом» (пейзажи самого Бахчисарая, его долина и окружающие скалы). Кольцо этих скал, их уступы прямо напоминают воронку Дантова Ада. Перекликаются с Данте и ахматовские пространственные образы-символы («ворота», «ступени» и др.). В целом «золотой» Бахчисарай приобретает у Ахматовой семантику и адского, и райского города. На уровне сюжета дантовские мотивы реализуются в темпоральных образах-символах и в общем сюжете чудесной встречи-прощания навек. В число таких образов-символов времени вошли ночные «звезды», вечернее «царство тени», колоративы «красный» (как цвет заката) и «золотой» (как цвет дня и солнца). Сюжет встречи-прощания конкретизируется в пространстве как восхождение к Земному Раю и нисхождение в Ад, а во времени как сон вечного счастья (Рай), переходящий в пробуждение – вечную разлуку (Ад). На персонажном уровне Дантовы мотивы отзываются проекцией всех лирических героев бахчисарайского стихотворения на героев поэмы Данте. Здесь и пара «Он-Она», проецирующаяся на Паоло и Франческу, и другие пары – Поэтов (Вергилий-Данте; Державин-Пушкин; Ахматова-Недоброе). Эти проекции завершает образ Муз (Музы): и дантовский, и пушкинский («поклонник муз»), и ахматовский (через образ «смуглой» Осени).



**Ключевые слова:** Анна Ахматова, Николай Недоброво, Данте, «Божественная комедия», Крым, Бахчисарай, Крымское ханство, 1910-е – 1920-е годы, I Мировая война, предреволюционная эпоха, «Крымский Текст» Ахматовой, исторический (темпоральный) аспект, географический (локальный) аспект, композиция и сюжетика, новые подходы.

## ABSTRACT

**Vladimir Kazarin and Marina Novikova. Akhmatova. Dante. Crimea. (To setting of problem).**

The paper investigates parallels and analogies between A. Akhmatova's lyrical poetry of the 1910–1920-ties and Dante's «Commedia Divina». New biographical and poetological research strategies have been suggested and probed. On the referential level Dantean motives are implemented in Bakhchisarai topos, both textual (locatives) and extra-textual (Bakhchisarain valleys and rocks). The ring of these rocks, their ledges bring forth direct associations with Dante's Inferno. In the same way Akhmatova's symbolic images of «valley», «gate», «stairs» etc. resemble similar Dante's imagery. On the whole «golden» Bakhchisarai of Akhmatova's short poem appears both as an infernal and a celestial town. On the plot level Dantean motives are manifested in temporal imagery and in the plot of magic love meeting, with parting for ever. Among these temporal images we can see «stars» for night, «golden» for sunny day, «red» (the sunset colour) and «the reign of shadow» for evening. In space, the meeting-and-farewell plot may work as a dream of eternal happiness (Paradise), turning into waking up for eternal departure (Inferno). On the characterological level Dantean motives transform all personages in Akhmatova's poem into a projection to those of Dante's Commedia Divina. Thus, Akhmatova's «He-She» lyrical pair can be projected upon Paolo and Francesca, just as pairs of Poets (Vigil-Dante, or Derzhavin-Pushkin, or Akhmatova-Niedobrovo). These projections are crowned with Muse (or Muses) – Dantean, Pushkin's and Akhmatova's spiritual symbol.

**Key words:** Anna Akhmatova, Nicholas Niedobrovo, Dante, the Crimea, Bakhchisarai, Tatarian Khanate, 1910-1920-ties, Pre-Revolutionary and World War I years, The Crimean Text, historical (temporal) aspect, geographical (local) aspect, composition and plot, new research strategies.

## РЕФЕРАТ

**Володимир Казарін, Марина Новикова. Ахматова. Данте. Крим. (До постановки проблеми).**

Стаття є дослідженням паралелей та аналогій між «Божественною комедією» Данте й лірикою А. А. Ахматової 1910-х – 1920-х років. Спеціальний акцент зроблено на «Кримському Тексті» А. А. Ахматової, його текстових та позатекстових реаліях і символах у Дантовому історичному й метафізичному контекстах. Запропоновано нові методи їх вивчення. На рівні реалій дантівські мотиви втілюються у бахчисарайському топісі, як текстовому (локативи), так і «позатекстовому» (пейзажі власне Бахчисарая, його долина й навколишні скелі). Кільце цих скель, їх виступи нагадують форму Дантового Пекла. Перегукуються з Данте й ахматовські просторові образи-символи («ворота», «щаблі» та ін.). Як ціле, «золотий» Бахчисарай набуває в Ахматової семантики й пекельного, і райського міста. На рівні сюжету дантівські мотиви реалізуються в темпоральних образах-символах і в загальному сюжеті магічної зустрічі-прощання навк. До таких образів-символів часу увійшли нічні «зірки», вечірне «царство тіні», колоративи «червоний» (як колір заходу) і «золотий» (як колір дня та сонця). Сюжет зустрічі-прощання конкретизується у просторі як шлях вгору, до Земного Раю, і сходження в Пекло, а в часі як

сон вічного щастя (Рай), що переходить у пробудження – вічну розлуку (Пекло). На персонажному рівні Дантові мотиви озиваються проекцією всіх ліричних героїв бахчисарайського вірша на героїв поеми Данте. Тут і пара «Він-Вона», що проєктуються на Паоло та Франческу, та інші пари – Поетів (Вергілій-Данте; Державін-Пушкін; Ахматова-Недобриво). Ці проєкції завершує образ Муз (Музи): і дантовський, і пушкінський («шанувальник муз»), і ахматовський (через образ «смаглявої» Осені).

**Ключові слова:** Анна Ахматова, Микола Недобриво, Данте, «Божественна комедія», Крим, Бахчисарай, Кримське ханство, 1910-ті – 1920-ті роки, I Світова війна, передреволюційна епоха, «Кримський Текст» Ахматової, історичний (темпоральний) аспект, географічний (локальний) аспект, композиція й сюжетика, нові підходи.

Прелиминарії. С 2013 года авторы настоящего сообщения работают над темой «Ахматова и Крым». Работа эта сфокусирована не только на «крымских текстах» поэта (образующих в совокупности большой ахматовский «Крымский Текст»). Не менее важны широкие поэтические контексты и «затекстовые» реалии крымской (и более того – европейской и евразийской) жизни в эпоху Анны Андреевны Ахматовой. Эти люди, места, события проясняют ее строки и сам ее внутренний мир, «космос» ее души. Оттого привычный уже для ахматоведов метод реального комментирования сомкнулся для нас с не менее известным (но существовавшим как бы автономно) методом комментирования поэтологического. Показать и пояснить их взаимосвязь как раз и стало целью наших разысканий.

Иногда связь эта выглядит самоочевидной. Однако зачастую ее изучение ставит перед исследователем новые задачи – даже, рискнем сказать, новые загадки. Таким, в частности, оказалось «крымское» ответвление темы «Ахматова и Данте».

Об исключительной роли Данте (как и Шекспира, как и Пушкина) для картины мира в творчестве – и биографии! – Ахматовой ученые уже писали [см. 3]. Но привязка ахматовской дантеаны именно к Крыму, к «крымской» Ахматовой может показаться лишь данью местному литературоведческому патриотизму. Приходится начать поэтому с подтверждений самой возможности, – более того, необходимости, – исследовать тему в указанном ракурсе. Ракурс этот не был нами «выдуман» – он самопроявился в процессе работы над херсонесскими, евпаторийскими, севастопольскими и бахчисарайскими страницами ахматовского творческого и жизненного пути.

Перечислим для начала простые – и вполне объективные – внешние факты, показывающие, что дантовские сюжеты у Ахматовой были изначально не чужды сюжетам крымским.

1. История. Крым для России Нового времени выступал не только как новая «российская Эллада», но и как новая «российская Италия». Но-

вообретенная (с XVIII века) «крымская Эллада» поддержала социокультурный статус России, введя ее в круг европейских государств первого ранга, имевших собственную античность и унаследовавших ее, античности, юридические, политические и культурные принципы. Но и «крымская Италия» исполняла далеко не одну лишь декоративно-эстетическую функцию – стилизацию новых поместий, парков, вилл и дворцов Крыма в духе итальянского Ренессанса. (Хотя, – заметим, – стилизация эта дожила до советских времен «курортного строительства» в Крыму и их пережила.) «Итальянская» утопия Крыма, подобно утопии «эллинской», реализовывала гораздо более мощный проект. Она вводила Россию в ряд авангардных держав не только Старого Света, но и Света Нового. Она, конечно же, означала колониальную экспансию. Этого понятия в XVIII веке не боялись ни «просвещенные» Англия, Франция, Голландия, ни «христианнейшая», насквозь католическая Испания. А не боялись они потому, что за программой колонизации – для них! – возвышалась другая, куда более грандиозная миссия: христианизация языческого, «ложного» космоса и / или открытие и утверждение космоса «истинного», библейского, «правового».

Европейцы ехали в «новые света», чтобы пройдя через Ад войн и Чистилище «освоения» духовной «целины» вернуться в Рай человеческой первоистории – или даже до-истории: в мир, не испорченный европейской цивилизацией ни снаружи, ни изнутри. В сущности, ренессансные «первопроходцы» Европы, отплывавшие «за моря» (over seas), шли по Дантову маршруту. Но и «первопроходцы» российского Крыма ощущали себя героями существенно схожего сюжета, – даром, что Данте был активно включен в культурный мир восточно-европейского [11; 14; 21] и центрально-европейского [20; 18] славянства достаточно поздно – не раньше конца XVIII – начала XIX веков.

Излишне напоминать, что Италия (как средиземноморская, так и «черноморская»: побережье Крыма и Северного Причерноморья) была стартовой площадкой этого «хождения» в иномирие.

Таким образом, история крымских итальянцев, от колоний Венеции и Генуи Средних веков<sup>1</sup> до мощной культурной диаспоры в веках XIX-м

---

<sup>1</sup> Необходимо различать конкретную политико-экономическую хронику «крымской» Венеции и Генуи – хронику, весьма далекую от восхождения к вершинам человеческого духа, – и «упрямый замысел Творца» (Б. Л. Пастернак), превращавший локальные, своекорыстные военные колонии в универсальные культурные и духовные форпосты. Политико-экономическая жизнь Дантовой Флоренции или Равенны также не очень-то напоминала Земной Рай в поэме Данте. Но создана была его «райская» панорама именно на той, реальной историко-географической почве.

и даже в начале XX-го, связывала крымско-российский топос не просто с западноевропейским, а и с библейским топосом и хроносом. Ахматова могла не знать об этом лично. Но об этом знала и помнила «память» ее «культуры» (М. М. Бахтин).

2. География. Не удивительно, что сами итальянцы (как и последующие «итальянизированные» россияне) Крыма отмечали поразительные параллели между крымской природой, крымскими ландшафтами – и ландшафтами итальянскими. Отмечали – и в меру возможностей этот эффект «крымской Италии» усиливали собственными трудами: хозяйственными, с одной стороны, культурными, – с другой.

Здесь не место подробно останавливаться на геофизических причинах такого сходства. Ученые-геоморфологи уверены: «случайных» подобий среди ландшафтов Земли не бывает. Все они восходят к неким единым (хотя бы и чрезвычайно древним) геологическим процессам. Кавказ – Крым – Передняя Азия – Балканы – Апеннины обнаруживают черты природного родства благодаря родству своей физико-географической «биографии». Культура же их обитателей акцентировала это родство, переводя физические объекты в метафизические символы: гор и моря, вулканов и пещер, лесов и высокогорных степей. Способы аграрного хозяйствования, культура строительства, специфика промыслов и ремесел «аукались» у этих регионов не случайно, а системно.

В творчестве Данте его родная Флоренция представляет за всю Италию, Италия – за весь «крещеный мир». Одновременно Данте помнит и про исламских деятелей: полководцев (например, у него фигурирует султан Египта и Сирии XII века Юсуф ибн Айюб, известный в Европе как Саладин) и ученых (скажем, он называет персидского философа и врача X–XI веков Али ибн Сину, которого мы знаем как Авиценну). Вводя в католическое загробье свой Лимб – особую зону праведников и героев нехристианского мира, – Данте по-своему решал трудную мировоззренческую проблему его эпохи: какова эсхатологическая перспектива у народов и людей «хороших», но «не наших»? (Для многоконфессионального Крыма проблема эта тоже никогда не была отвлеченной, схоластической). Однако без особых натяжек можно утверждать: гигантская территория Дантова загробья – это своего рода теологический «остров Крым». Экспериментальное поле истории (и метаистории), транснациональной и даже запредельной, где с неслышанной остротой сфокусировались земные победы и поражения духа, земная подлость и земное подвижничество, сформировалось тысячелетнее «население» святых и проклятых – носителей конкретных «региональных» имен и биографий, но при этом фигур общечеловеческой значимости.

Опять-таки, легко увидеть: такая модель одинаково работает на суперзнаковых пространствах и дантовской «Божественной комедии», и ахматовской «Поэмы без героя», и булгаковского «романа без окончания» – «Мастер и Маргарита». В то же время и «реальная» история также знает подобные пространства со сгущенной символикой, притом в «реальных» географических координатах. Достаточно указать на «святые» города, «святые» острова или полуострова (тот же Афон), целые края. Обратнo-симметрично им во всемирной истории культуры существовали и регионы «проклятые».

Для Ахматовой, неоднократно посещавшей Крым, естественно было воспринять как «райскую», так и «адскую» символику внутрикрымского пространства, поскольку аналогичной символикой было давно наделено пространство петербургское. Амбивалентный символический код Петербурга разработан уже в «Медном всаднике» Пушкина. Серебряный век лишь довел до виртуозной детализации эту пушкинскую традицию.

Бахчисарайское стихотворение Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» (1916) последовательно разгружает ахматовский Бахчисарай от пушкинских коннотаций. Потому-то их отсутствие становится заметным минус-присутствием, и Бахчисарай включается в ряд «золотых» городов мира: «небесных градов» на Земле. Подобные «райские» города имеют непрменный вариант «города-сада». (Ср. символику Царскосельских садов у Ахматовой или ее же – явно диспропорциональный «нелитературному» Летнему саду Петербурга – сказочный Летний сад. Эту последнюю трансформацию независимо друг от друга проследили сразу трое ученых [23; 15; 22]). Поэтому есть своя логика в том, как почти лишенный зелени «реальный» Бахчисарай 1916 года приобретает у нашего поэта и «золотое» увядание листвы его не очень многочисленных садов и деревьев, и «пеструю ограду» из цветов в Ханском дворце, и «красные листья», которыми город усыпает прощальный путь героини и ее друга. В итоге Бахчисарай тоже становится подобен Земному Раю – завершению Чистилища у Данте.

Таким образом, пространственные крымские образы у Ахматовой выводят ее к Данте. Подчеркнем еще раз: выводят они не на уровне прямолинейных цитат или аллюзий, а на гораздо более глубоком структурном уровне – всей картины ее крымского мира-мифа.

Впрочем, отыщутся у Ахматовой и прямые (но, опять же, не прямолинейные) аллюзии. В 1916 году, приехав в Бахчисарай, она будет поражена, столкнувшись воочию с тем, как напоминают итальянский пейзаж (хоть и в уменьшенном виде) близлежащие крымские долины: Бельбек-

ская (там Ахматова гостила на даче у Юнии Анреп), Качинская и другие. Сквозь них как бы проступают долины дантовской Тосканы или Лигурии, Эмилии-Романьи, Венеты<sup>2</sup>. Эти места Анна Андреевна видела, путешествуя по Италии еще в 1912 году. Перемещение поездом было в ту пору неспешным, путешественник успевал впитывать проплывающие за окном ландшафты, а не глотал пространство, как теперь. По сути, её странствие равноценно передвижению по залам исторического музея. Насыщенность центральной Италии ландшафтами и культурными памятниками прошлого необыкновенно высока. В этом она опять подобна Крыму, посетители которого как бы движутся во времени от неолитян, киммерийцев, тавров, скифов, эллинов, римлян до готов, хазар, византийцев, мангупцев, караймов, крымчаков, армян, татар, генуэзцев, венецианцев, турок, русских, украинцев.

Однако побывала Ахматова не только в историческом мире Италии. С «местами Данте» она встретилась и в мире художественном, отметив после поездки, что «впечатление от итальянской живописи» было «огромно» [5, с. 75]. Серебряный век открыл для российской аудитории художников-прерафаэлитов. Прерафаэлиты открыли для европейской аудитории новые смыслы искусства диченто, треченто, кватроченто – итальянских мастеров XIII–XV вв., эпохи «до Рафаэля». Это было искусство между иконописью и живописью: уже не строго символическое, церковное, еще не сугубо «реалистическое», светское. Представленное именами скульпторов Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио, живописцев Пьетро Каваллини из Рима, Джотто ди Бондоне из Флоренции, Андреа и Пино Пизано, флорентийцев Мазаччо, монаха Фра Беато Анджелико (Джованни да Фьезоле), – оно венчается фигурой великого флорентийца Сандро Боттичелли.

Искусствоведы отмечают и то, как постепенно усиливается в пейзажах прерафаэлитов и, далее, в их портретах новое начало, – но и то, насколько тесно оно связано еще с «суровым духом византизма» (А. Ахматова) [3, с. 35–58, 83–126]. Вместо золотого беспредметного иконного фона на полотнах возникают ландшафтные «горки» и городские площади. Но «горки» эти, нависающие уступами и перерезанные тропами, еще живо напоминают архитектуру Дантова загробья. А пло-

---

<sup>2</sup> Проводя такие параллели, Ахматова была не одинока. В 1912 году М. А. Волошин в статье о феодосийском художнике К. Ф. Богаевском, который «вырос в итальянско-немецкой семье генуэзского происхождения», усматривал сходство восточного Крыма с «равнинами римской Кампаньи» [24, с. 167–168, 719]. Напомним, что с дореволюционной поры до середины 1930-х годов в Керчи и Феодосии были большие итальянские общины, существование которых было насильственно прекращено Советской властью.

щади и другие городские виды почти всегда содержат мотив лестницы, отсылая к библейской «лестнице Иакова» или «лестнице Райской» Св. Иоанна Лествичника (VI век), отшельника Синайского, да и ко многим иным аллегорическим средневековым «лествицам» духовного восхождения – любимой композиции монастырской и житийной литературы [9, стлб. 1099]. С другой стороны, в 1916 году крымские Севастополь и Бахчисарай, сплошь состоящие из лестниц-переходов, словно бы заново оживят и эти итальянские картины, и этот строгий, взыскующий и духовный смысл. Так что «долины», «уступы», «ступени», «райские» и «адские» города проходили перед мысленным взглядом Ахматовой еще в иллюстрациях и музеях Петербурга, а перед глазами воочию – в книгах, музеях и пейзажах «ахматовской» Италии.

То, что в ее сознании 1916 года эта итальянская аналогия продолжала присутствовать, подтвердит сама Ахматова через 50 лет – в известной дневниковой записи, сделанной вечером 3 декабря 1964 года в поезде, на подъезде к Риму: «**Все розово-ало, похоже на мой последний незабвенный Крым 1916 года**, когда я ехала из Бахчисарая в Севастополь, простившись навсегда с Н. В. Н.<едоброво>, а птицы улетали через Черное море (оба курсива А. А. Ахматовой, жирный шрифт наш. – Авт.)» [1, т. 6, с. 319].

Мало того. В художественном восприятии Ахматовой, подготовленном беседами с М. Л. Лозинским, близким другом и будущим переводчиком «Божественной комедии», о Данте настойчиво говорил причудливый ландшафт самого Бахчисарая. Как известно, весь старый город был построен на дне достаточно глубокого, узкого и очень живописного ущелья. Края этого ущелья, вкруговую охватывая древнюю столицу крымских татар, круто поднимаются в небо как со стороны Ханского дворца, так и на противоположной стороне.

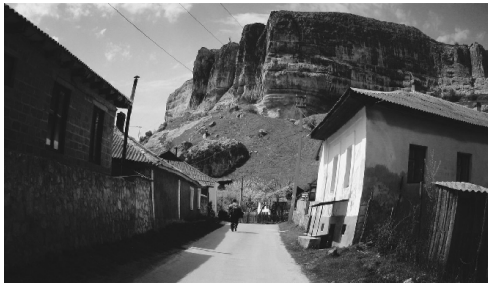


Рис. 1. Улицы старого Бахчисарая, по которым 100 лет назад гуляли Анна Ахматова и Николай Недоброво.  
Фото Николая Аксенова. Апрель 2015 года.

Глядя на некоторые иллюстрации Гюстава Доре к «Божественной комедии», нельзя отделаться от ощущения, что декорациями для них были горные уступы (куэсты) Бахчисарая. Весьма вероятно, что такие параллели при осмотре Ханской столицы и её окрестностей возникли в 1916 году и у Ахматовой.



Рис. 2. Круговые скальные уступы вокруг старого города.  
Фото Николая Аксенова. Апрель 2015 года.

Таким образом, царскосельский «орел» с далекого континентального Севера действительно должен был «слетать» в экзотические низины восточной столицы. И одновременно авторская оптика начинает перемещаться по вертикали: вниз-вверх. Поскольку же и символы ахматовского стихотворения – «дремота», «долина», «дно», «прощальная боль», «память», «ступени», «царство тени» и «звездный рай» – явно напоминают символический словарь Данте, все это, вместе взятое, позволяет говорить о том, что в сознании поэта 1916 года не могли не воскресать «тьма долины», «давний ужас», «память», «сон», «холмное подножье», «восхождение к выси», «звезды» и «вечные селенья» из панорамы дантовского «Ада» [Ад; I; 3, 6, 11, 13, 38, 77, 113].

**3. Сюжетика.** Мы убедились, что к Данте уводят и ахматовские сюжетные мотивы, связанные с Крымом, в том числе, – с Бахчисараем. Это особенно ясно обнаруживает анализ ахматовской поэтической композиции. Выстроим для большей наглядности ее схему, отмечая совпадения или сходство.

1) В I песне первой части «Божественной комедии» действие начинается во «тьме долины» «ночью безысходной» [Ад; I; 3, 21]. В итальянских дневниковых записях Ахматова комментирует свое крымское прощание «навсегда» с другом, уходящим в «царство тени». Это же прощание образует финал бахчисарайского стихотворения. Специально упоминаются при этом признаки неотвратимо наступающей ночи [14, с. 116].

2) В начале Дантовой поэмы герой (Поэт) «утрачивает правый путь», заблудившись в «сумрачном лесу» [Ад; I; 2, 3]. В конце бахчисарайского



текста герой (Поэт) «прощается» с героиней и «уходит» в «царство тени». Оттуда (в мире данного текста) уже нет возврата. О безвозвратности дороги на тот свет вообще и в Ад в частности постоянно напоминают и многочисленные персонажи «Божественной комедии».

3) У Данте путь лирического героя и его проводника по загробью (оба – Поэты) в I части – это спуск вниз, на дно адской воронки. Лишь затем герой поднимается вверх, по уступам, до сада – Земного Рая и, наконец, к небесным сферам Рая. У Ахматовой героиня и герой (оба – Поэты) сначала спускаются из «звездного рая» в сад «золотого» Бахчисарая; потом «слетают» вместе с «орлом Екатерины» – «на дно долины» перед Ханским дворцом. Уже после этого оба они оказываются на некоей «лестнице», ступени которой «посыпаны» принесенными сверху «красными листьями». Там и происходит их прощение.

4) Каждая из трех частей «Божественной комедии» завершается финальным стихом с лейтмотивным упоминанием «солнца» и «звезд». Их «в первый раз» когда-то «Божественная двинула Любовь» [Ад; I; 37–40]. То есть все происходящее венчается переключением сюжета в космические масштабы и вводом мотива любви – двигателя всего сущего («<...> Любовь, что движет солнце и светила» [Рай; XXXIII; 145]).

Бахчисарайское стихотворение заключает строка, где речь идет обо «мне» (то есть о Поэте-женщине) и о «тебе» (то есть о Поэте-мужчине), а также о всепобеждающей любви между ними («утешный мой»). «Утешный» – слово не только из личного любовного словаря Ахматовой. Оно почерпнуто еще и из словаря надличного: церковного, библейского. «Утешительница» – именование одной из сугубо чтимых икон Богоматери (а Бахчисарай и его «долину» осеняет икона Бахчисарайской Божьей Матери – на скале у лестницы, ведущей в Успенский монастырь); «утешают» народ ветхозаветные пророки и т. д. Соответственно, и дантовская «Любовь» не отрывается от реальности, но высоко поднимается над фигурой реальной Беатриче Портинари: юной флорентийки, дочери одного из друзей отца Данте, безвременно умершей за 20 лет до времени действия поэмы, а до того виденной Данте буквально несколько раз. По сути, «канонизирует», освящает Беатриче именно эта – «не осуществившаяся» на Земле – любовь. Но разве не то же можно сказать о «царскосельско-бахчисарайской» любви Ахматовой и Н. В. Недоброво?

5) Так герой и героиня Ахматовой оказываются помещенными в пространство, зеркальное (то есть симметрично-обратное) пространству героя и героини Данте. В жизни у Данте заболела и раньше срока умерла его «алмазная донна» Беатриче. В жизни Ахматовой болеют туберку-

лезом оба, и Она, и Он, а покидает земное бытие тридцати семи лет отроду Николай Недоброво. Душевные миры обоих авторов – это миры индивидуального стоицизма, но надындивидуального внутреннего подвига. Дантовская любовь кончится не мирной женитьбой, а высылкой Поэта из родной Флоренции. Ахматовский «роман» с Н. В. Недоброво завершится не благополучной совместной поездкой их обоих из Бахчисарая куда-нибудь в мирную историко-культурную Европу (вспомним поездку в Италию толстовских героев – Анны Карениной и Вронского). Он завершится военным Севастополем 1916 года – кануна Революции – и голодной Ялтой 1919-го.

б) Отсюда – сходство, но и разница образа Музы у трех Поэтов. Между прочим, образ этот появляется у них как раз ко времени политических катастроф: ссылки и эмиграции Данте, заочно приговоренного к смертной казни; смерти в разгар Гражданской войны Н. В. Недоброво, а вскоре смерти в эмиграции (в Италии!!) от той же чахотки его красавицы-жены; отказа самой Ахматовой от внешней эмиграции, однако внутренней высылки ее на обочину современной русской («советской») поэзии – ссылки в молчание, беспечатье и постепенное утопление живой Ахматовой в прошлом, в Серебряном веке.

Данте свою гражданскую казнь к моменту создания поэмы уже пережил. Ахматовой такая казнь (которую dokonчит пресловутое «ждановское» постановление 1946 года) еще предстоит. Однако оба поэта рано – и насильственно – вычеркнуты из живого литературного процесса.

Поэтому у них обоих апелляция к Музе делается воззванием к инстанции более высокой, чем земная власть. Муза должна подтвердить то, чего не может подтвердить ни один смертный: избранничество, сверхчеловеческие полномочия (но и обязанности) этих поэтов. У Ахматовой такая Муза появится в стихах как итог заключительной схватки «старого» и «нового» миров в Крыму. В прошлое уходит некогда «весёлая», а теперь «изнеможенная» Муза, которая «глядит и слова не проронит» («Все отнято: и сила, и любовь...», 1916). Ей на смену идет Муза, в ожидании прихода которой жизнь поэта «висит на волоске», а «почести», «юность» и «свобода» не значат ничего (см. стихотворение первой трети 1920-х годов «Муза»).

Н. В. Недоброво встретит появление этой Музы на пороге собственной смерти, в период 1917–1919 годов (см. его пророческий сонет «Демерджи» 1916 года, а также воспоминания о нем старшего брата М. М. Бахтина – белого офицера Николая Михайловича Бахтина, проводившего отпуск летом 1918 года в Алуште в дачном пансионе Е. П. Магденко, где тогда

лечился «известный поэт в последней стадии чахотки», «который говорил лихорадочно и блестяще только об одной поэзии» [2, с. 342]).

У Данте уход в нечеловеческие измерения (а соотечественники, как известно, верили в его загробные странствия буквально, полагая, что лицо у поэта смуглое, потому что оно опалено адским пламенем) начинается со своеобразной «молитвы», обращенной к Музам. Но там и тут появление Музы, вдохновение от Музы (не из человеческого источника) – последний шанс для поэтов также и на посюстороннее, земное оправдание их жизни и творчества. «Дальше» (цитируя шекспировского «Гамлета» в переводе М. Л. Лозинского) – это уже область чистой веры, прямого предстояния Божеству, а для Ахматовой и Н. В. Недоброво – область «тишины» («The rest is silence»). Как люди воцерковленные, они помнят молитву литургии Великой субботы: «Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом, и ничтоже земное в себе да помышляет <...>» [16, с. 208].

Вместо заключения. Высказанные здесь соображения не «закрывают» заявленную тему, а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней; не пресекают, а стимулируют дальнейшие аналитические труды и методологические поиски. Среди прочего, «крымская дантеана» Ахматовой переосвещает многие «некрымские» ее тексты – или многие стороны текстов крымских.

Скажем, делается бесспорным тот факт, что «Вновь подарен мне дремотой...» и как текст, и как «затекст» состоит отнюдь не из легко заменяемых, сугубо внешних импрессий от «золотой» ханской столицы (а такой вывод могли бы, например, сделать исследователи-тюркологи). Наоборот: все слова текста, имеющие в рамках подготовки реального комментария к стихотворению одно, как правило, вполне конкретное значение, в пределах «затекстовой» картины Бахчисарая утрачивают бытовую конкретику, становятся в высшей степени архетипичны, а потому и «дантеподобны». Так, атрибутируемые в тексте «ступени» одной из некогда многочисленных реальных бахчисарайских лестниц, призванных помогать горожанам подниматься из Старого города на плато (для сбора осенью тех же красных листьев сумаха, необходимых для выделки кож), в затексте утрачивают бытовую подлинность и обозначают дантовский путь, ведущий из Ада к Чистилищу и Раю. Такой же амбивалентностью наделены в ахматовском стихотворении «дремота», «золото», «рай», «звезды», «ограда», «вода», «орел», «дно», «долина», «ворота», «бронза», «красный» цвет, «смуглый» оттенок, «листья»...

Еще одна параллель – неожиданная и бесспорная. Франческа да Римини и Паоло Малатеста, вечные дантовские влюбленные, даже в Аду вместе несутся во тьме, как стая птиц осенью. Так же носятся во втором кругу Ада прочие жертвы любви-страсти. Но вспомним цитировавшееся нами выше итальянское ахматовское воспоминание 1964 года об осеннем Крыме и улетающих через Черное море журавлях. Оно прямо накладывается на «журавлиные стаи» из пейзажа Данте<sup>3</sup>.

Великий флорентиец глубоко сопереживает своим юным персонажам: выслушав исповедь Франчески, он «упал», теряя сознание, «как падает мертвец» [7, с. 99]. Однако дать индульгенцию самому греху (прелюбодеянию и любострастию) он не может. Совесть для него важнее и властительней и их физической страсти, и своих эмоциональных переживаний.

От мотива совести протянется и у Ахматовой связующая нить, с одной стороны, к написанному через три-четыре недели после Бахчисарая стихотворению «Все отнято: и сила, и любовь...»:

---

<sup>3</sup> Оригинал: «E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga, / cosi vid'io venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta briga <...>» [Inferno, V, 46–49]. Подстрочный перевод: «И словно журавли (Так! – *Авт.*) летят, распевая свои причитанья (жалобные песни), / вытягиваясь в воздухе длинной чередой (полосой), / так, я увидел, летят по кругу причитающие (голосающие) стаи теней, / уносимые упорным ветром <...>» (Перевод наш. – Авт.). Украинский перевод Максима В. Стрихи: «Мов журавлина згряя нездужала / у довгому ключі курличче тужно, / так і вони жалілися немало, / ці тіні, вітром несені навкругно <...>» [6, с. 78]. Русский перевод Михаила Л. Лозинского: «Как журавлиный клин летит на юг / С унылой песнью в высоте надгорной, / Так предо мной, стая, неся круг / Теней, гонимых выгой неоторной <...>» [7, с. 96]. Стоит отметить чисто дантовское (и как бы «предахматовское») сочетание точных «реалий» второго круга Ада, где мучаются сладострастники, многовековой символики и провиденциальной метафизики. Реалии – это тьма, погребальный вой-заплачка грешников и несущий их круговой вихрь. «Столбовые» порывы ветра (или выюги) в фольклоре всей Европы – знак разгула бесовских сил. У Пушкина в «Бесах» (1830) и тучи «выются», и выюга «кружит», как бесы: те тоже «закружились» и «мчатся» «рой за роем», «будто листья в ноябре», – то ли «домового хоронят», то ли «ведьму замуж выдают» [17, т. III, с. 176–177]. Профессор В. С. Непомнящий проницательно заметил, что созданы эти строки Болдинской осенью накануне свадьбы самого Пушкина [12, с. 163]. Т. е. мотивы кругового вихря, эротики и бесовщины соединены и у Пушкина с Данте. В связи с этим знаменателен и неназываемый поэтом ветер, внезапно возникающий в конце бахчисарайского стихотворения Ахматовой и «посыпающий» «красными листьями» «ступени» последнего прощания, – ветер, срывающийся откуда-то сверху, с окружающих высот (поскольку «на дне долины», где стояла гостиница, недельный приют героя и героини, ветра быть не могло: долина для этого слишком глубока). Если допустить, что Он и Она (несмотря на умолчание) все же поднимались к Успенскому монастырю, возвышающемуся над бахчисарайской долиной, – метафизичность этого ветра, как и его роль завершителя сюжета, делается очевидной. С ним же появляется мотив «свадьбы навыворот», «псевдовенчания». Мотив этот также свяжет «подставную» помолвку Паоло и Франчески – и мнимое «свадебное путешествие» Ахматовой и Н. В. Недоброво. Показательно, что полемика на тему «вины» и «совести» постоянно сопровождает обращение исследователей к стихотворению «Вновь подарен мне дремотой...» [4, с. 78–79].

И только совесть с каждым днем страшней  
Беснуется: великой хочет дани.  
Закрыв лицо, я отвечала ей...  
Но больше нет ни слов, ни оправданий.  
[1, т. 1, с. 273]

С другой, связующая нить протянется к написанному также во второй половине 1916 года стихотворению с весьма многозначительным названием «Памяти 19 июля 1914», возвращающим к началу Первой Мировой войны, которое завершается новым императивным целеуказанием:

Из памяти, как груз отныне лишней,  
Исчезли тени песен и страстей.  
Ей – опустевшей – приказал Всевышний  
Стать страшной книгой грозных вестей.  
[1, т. 1. с. 269]

Таким образом, все бахчисарайские подробности, якобы сугубо «местные», пригодные только внутри сугубо личного «сюжета для двоих», разрастаются до всевремени и всепространства. Но разрастаются, не теряя (подчеркнем это) «свежести» мгновенных «чувств» и «остроты» документального «зрения». Так же можно охарактеризовать и поэтику Данте [см. аналогичную характеристику у Томаса С. Элиота: 8].

Все сказанное объясняет вызывавшую ранее недоумение у исследователей двойную адресацию стихотворения «Вновь подарен мне дремотой...». Теперь понятно, почему Ахматова адресовала его не только Н. В. Недоброво (что вполне естественно и очевидно), но и М. Л. Лозинскому (что до сих пор было трудно объяснить) [см.: 19]. Становится ясным, что связывало обоих поэтов с «крымской дантеаной» Ахматовой (подробнее об этом см. в нашей следующей итоговой статье, посвященной «крымскому» ахматовскому циклу).

Из сказанного также следует несколько необходимейших, на наш взгляд, заданий на будущее.

1. Неизбежно и неотложно предстоит продолжить микро- и макроанализ ахматовской проблематики и поэтики, и не порознь, а в синтезе.

2. Историко-литературные разыскания рискуют завязнуть в мелочах без метаисторического аспекта. Однако философия, метаистория, даже метафизика, которые все решительней вторгаются в ахматоведение, также рискуют обернуться отвлеченным (и субъективным!) умствованием без погружения в то, что еще недавно снисходительно именовали «литературным краеведением» – и что на самом деле составляет прочный фундамент всякого «литературного духоведения».

3. Наконец, требуют постоянной взаимокорректировки региональный, национальный, полинациональный и универсальный аспекты «науки об Ахматовой» (как и о любом другом крупном социокультурном явлении). Наш поэт, думается, была похожа на собственную Музу. Херсонесская купальщица, евпаторийская гимназистка (в статусе «лица домашнего воспитания» [13, с. 55]), бахчисарайская и севастопольская измученная женщина не заслоняют, а готовят преобразование ее в ту «милую гостью с дудочкой в руке», что «откинёт покрывало», посмотрит внимательным взглядом и на своих современников, и на «гостей из будущего» – и оставит нам такие страницы, которые предстоит разгадывать еще не одному поколению читателей и исследователей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Ахматова. – Москва : Эллис Лак, 1998-2002. – Т. 7 (дополнительный). – 2004.
2. Бахтин Н. М. Русская революция глазами белогвардейца : [перевод О. Е. Осовскога] / Н. М. Бахтин // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации / сост. и ред. К. Г. Исупов. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 329–353.
3. Белоусова Н. А. Искусство Проторенессанса и XIV века / Н. Белоусова // Всеобщая история искусств / Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. – Т. 3 : Искусство Эпохи Возрождения. – Москва : Искусство, 1962. – С. 35–57.
4. Черных В. А. Еще раз об образе «тени» в поэзии Анны Ахматовой / В. А. Черных // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 12. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – С. 75-81.
5. Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой : 1889–1966 / В. А. Черных. – [Изд. 2-е, испр. и доп.]. – Москва : Индрик, 2008. – 768 с., ил.
6. Данте Алиг'єрі. Божественна комедія. Пекло ; [перекладач М. В. Стріха]. – Львів : Астролябія, 2013. – 352 с.
7. Данте Алиг'єри. Новая жизнь. Божественная комедия / Алиг'єри Данте ; [вступ. ст. Б. Кржевского ; переводы с итал. А. Эфроса, М. Лозинского ; иллюст. Гюстава Доре]. – Москва : Художественная литература, 1967. – 686 с., 13 л. ил. – (Серия «Библиотека всемирной литературы»).
8. Eliot T. S. Dante / T. S. Eliot // Selected Essays. New Edition / T. S. Eliot. – N.-Y. : Harcourt, Brace & World, Inc., 1967. – P. 202–203.
9. Полный православный богословский энциклопедический словарь : [Репринт]. Т. 1. Издательство П. П. Сойкина, [Б. г.]. – Москва : Возрождение, 1992. – 1120 стлб.
10. Кихней Л. Г. Функции шекспировских и дантовских мотивов в поэзии Анны Ахматовой / Л. Г. Кихней // Рус. лит. – 2014. – № 2. – С. 156–176.
11. Кочур Г. П. Данте в украинской литературе / Г. П. Кочур // Дантовские чтения. 1971 / под общ. ред. И. Бэлзы. – Москва : Наука, 1971. – С. 181–203.
12. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба : Над страницами духовной биографии Пушкина / В. С. Непомнящий. – [Изд. 2-е, доп.]. – Москва : Сов. писатель, 1987. – 448 с.
13. Никифорова Л. Л. Евпатория в судьбе семьи Горенко / Л. Л. Никифорова // Анна Ахматова в Евпатории : Вестник культурно-просветительского общества имени Анны Ахматовой. – Евпатория: [Б. и.], 2014. – 104 с. : ил.
14. Новикова М. Українська «Божественна комедія» / Марина Новикова // Сучасність. – 1995. – № 5. – С. 62–64.
15. Пахарева Т. А. «Летний сад» А. Ахматовой: (анализ стихотворения) / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 91–100.

16. Молитвослов : Молитвы на всяку потребу. – СПб. : Общество Святителя Василия Великого, 1996. – 480 с.
17. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. – [Изд. 2-е]. – Москва : АН СССР, 1957–1958.
18. Ритчик Ю. И. Заметки о Врхлицком как дантологе / Ю. И. Ритчик // Дантовские чтения. 1971 / под общ. ред. И. Балзы. – Москва : Наука, 1971. – С. 220–228.
19. Рубинчик О. Е. «Уж не Лозинский ли?» : Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой / О. Е. Рубинчик // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 12. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – С. 107–117.
20. Савримович Э. Словацкий и Данте / Эугениуш Савримович // Дантовские чтения. 1971 / под общ. ред. И. Балзы. – Москва : Наука, 1971. – С. 204–219.
21. Стриха М. Данте й українська література : досвід рецепції на тлі «запізнілого націстворення» / Максим Стриха. – Київ : Критика, 2003. – 162 с., іл.
22. Темненко Г. М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой : (стихотворение «Летний сад») / Г. М. Темненко // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 100–113.
23. Цивьян Т. В. Об одном ахматовском пейзаже / Т. В. Цивьян // Анна Ахматова : эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 83–91.
24. Волошин М. А. Собрание сочинений. – Москва : Издательство «Эллис Лак 2000», 2007. – Т. 5. – 928 с.

#### REFERENCES

1. Akhmatova, A.A. (1998-2002, 2004), *Collected works in 6 vols. Vol. 7 ad. [Sobranie sochinenij v 6 t. T. 7 dop.]*, Ellis Lak, Moscow. (in Russian).
2. Bakhtin, N.M. Bakhtin, N.M. (1995), “Russian Revolution through the eyes of the White Guard”, *Bahtinologija: Research, translations, publications* [“Russkaja revoljucija glazami belogvardejca”, Bahtinologija: Issledovanija, perevody, publikacii], Aletejja, St. Petersburg, pp. 329-353. (in Russian).
3. Belousova, N.A. (1962), “Art Protorenessansa and XIV century”, *Universal History of Art. Vol. 3* [“Iskusstvo Protorenessansa i XIV veka. Iskusstvo XV veka. Izobrazitelnoe iskusstvo”, Vseobščaja istorija iskusstv. T. 3], Iskusstvo, Moscow, pp. 35-57. (in Russian).
4. Chernykh, V.A. (2014), “Once again on the ‘shadows’ in the form of poetry of Anna Akhmatova” [“Ešče raz ob obraze «teni» v poezii Anny Ahmatovoj”], *Akhmatova: epoha sudba, tvorčestvo. Krymskij Ahmatovskij nauchnyj sbornik*, No. 12, pp. 75-81. (in Russian).
5. Chernykh, V.A. (2008), *Chronicles the life and work of Anna Akhmatova: 1889-1966*, 2<sup>nd</sup> ed., Indrik, Moscow, 768 p. (in Russian).
6. Dante Alighieri. (2013), *Divine Comedy. Hell*, trans. from Ital. by M. Strikha [Božestvenna komediia. Peklo, perekladach M. Strikha], Astroliabiia, Lviv, 352 p. (in Ukrainian).
7. Dante Alighieri. (1967), *Vita Nova. Divine Comedy*, trans. from Ital. [Novaja zhizn. Božestvennaja komedija, per. s ital], Hudozh. lit., Moscow, 686 p. (in Russian).
8. Eliot, T.S. (1967), “Dante”, *Selected Essays*, Harcourt, Brace&World, Inc., N.-Y., pp. 202-203. (in English).
9. (1992), *Full Complete Orthodox Theological Encyclopedic Dictionary*: [Reprint]. Vol. 1 [Pólnyj pravoslavnij bogoslovskij jenciklopedičeskij slovar: [Reprint]. T. 1], Vozroždenie, Moscow, 1120 c. (in Russian).
10. Kikhney, L.H. (2014), “Features of Shakespeare and Dante motives in the poetry of Anna Akhmatova” [“Funkcii shekspirovskih i dantovskih motivov v poeziji Anny Ahmatovoj”], *Russkaja literatura: Istoriko-literaturnyj žurnal*, No. 2, pp. 156-176. (in Russian).
11. Kochur, H.P. (1971), “Dante in Ukrainian literature” [“Dante v ukraïnskoj literature”], *Dantovskie čtenija*, 1971, Nauka, Moscow, pp. 181-203. (in Russian).
12. Nepomniashchij, V.S. (1987), *Poetry and fate: Above pages spiritual biography of Pushkin*, 2<sup>nd</sup> ed. [Pojezija i sudba: Nad stranicami duhovnoj biografii Puškina, 2 izd., dop.], Sovetskij pisatel, Moscow, 448 p. (in Russian).
13. Nikiforova, L.L. (2014), “Yevpatoria in the fate of the family Gorenko”, *Anna Akhmatova in Yalta: Journal of Cultural and Educational Society of Anna Akhmatova* [“Evpatorija v sudbe semii Gorenko”],

- Anna Ahmatova v Eypatorii: Vestnik kultumo-prosvetitskogo obshhestva imeni Anny Ahmatovoj], Yevpatoriya, 104 p. (in Russian).
14. Novikova, M. (1995), "Ukrainian 'Divine Comedy'" ["Ukrainska 'Bozhestvenna komediia'"], *Suchasnist*, No. 5, pp. 62-64. (in Ukrainian).
  15. Pakhareva, T.A. (2009), "'Summer Garden' by Anna Akhmatova: (analysis of the poem)" ["'Letnij sad' A. Ahmatovoj: (analiz stihotvoreniya)"], *Anna Ahmatova: jepoha, sudba, tvorcestvo. Krymskij Ahmatovskij nauchnyj sbornik*, No. 7, pp. 91-100. (in Russian).
  16. (1996), *Prayer book. Prayers to all needful [Molivoslov: Molitvy na vsjaku potrebu]*, Obshhestvo Svjateljja Vasilija Velikogo, St. Petersburg, 480 p. (in Russian).
  17. Pushkin, A.S. (1957-1958), *Full composition of writings in 10 vols.*, 2<sup>nd</sup> ed. [Polnoe sobranie sochinenij v 10 t., izd. 2-e], AN SSSR, Moscow. (in Russian).
  18. Ritchik, Yu.I. (1971), "Notes on how Vrchlický dantologé" ["Zametki o Vrchlickom kak dantologé"], *Dantovskie chtenija*, 1971, Nauka, Moscow, pp. 220-228. (in Russian).
  19. Rubinchik, O.Ye. (2014), "'I do not Lozinski it?': On the destination of a number of poems by Anna Akhmatova" ["'Uzh ne Lozinskij li?': Ob adresate rjada stihotvoreniij Anny Ahmatovoj"], *Ahmatova: epoha sudba, tvorcestvo. Krymskij Ahmatovskij nauchnyj sbornik*, No. 12, pp. 107-117. (in Russian)
  20. Savrimovich, E. (1971), "Slovak and Dante" ["Slovackij i Dante"], *Dantovskie chtenija*, 1971, Nauka, Moscow, pp. 204-219. (in Russian).
  21. Strikha, M. (2003), *Dante and Ukrainian literature: reception experience against the backdrop of "belated nation-building"* ["Dante th ukrainska literature: dosvid reitsepsii on tli "zapiznilogo natsictvorenyja"], Krytyka, Kyiv, 162 p. (in Ukrainian).
  22. Temnenko, H.M. (2009), "On the question of the classical tradition in poetry of Anna Akhmatova (the poem 'Summer Garden')" ["K voprosu o tradicijah klassicizma v poeziji A. Ahmatovoj: (stihotvorenie 'Letnij sad')"], *Anna Ahmatova: jepoha, sudba, tvorcestvo. Krymskij Ahmatovskij nauchnyj sbornik*, No. 7, pp. 100-113. (in Russian).
  23. Tsyviiian, T.V. (2009), "On one of Akhmatova's landscape" ["Ob odnom ahmatovskom pejzazhe"], *Anna Ahmatova: jepoha, sudba, tvorcestvo. Krymskij Ahmatovskij nauchnyj sbornik*, No. 7, pp. 83-91. (in Russian).
  24. Voloshyn, V.A. (2007), *Collected works in 5 vols.* Vol. 5 [Sobranie sochinenij v 5 t. T. 5], Ellis Lak 2000, Moscow, 928 p. (in Russian).

## МИКОЛА ГОГОЛЬ У БЕЛЬГІЙСЬКИХ ФРАНЦУЗЬКОМОВНИХ ВИДАННЯХ

**Ярема Кравець**

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Кафедра світової літератури,

Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська 1,  
e-mail: yaremakravets@gmail.com

**UDC: 821.133.1.09(493):82-3Гоголь.03=133.1**

### РЕФЕРАТ

Наукова проблема прочитання творчості Миколи Гоголя у бельгійській французькомовній літературі недостатньо вивчена, хоча має велику історію. Традиція читання і перекладання французькою мовою творів видатного українця, який увійшов у світову літературу як класик російської літератури, має свої витoki ще у сорокових роках ХІХ століття. Французька Гоголіана знає майже 175-літню історію, з якої понад 120 років належить також бельгійському французькомовному прочитанню. У контексті сказаного безперечний



інтерес становить перекладацька діяльність бельгійського професора Ежена Енса (1839–1923), який не лише дав свою інтерпретацію «Сорочинського ярмарку» М. Гоголя, але й залишив цікаві спостереження щодо функціонування сміху – «чесного персонажа» творів письменника. Вартість дослідження «Один аспект Миколи Гоголя» знаходимо у бельгійського французькомовного письменника і літературного критика Франца Елленса (1881–1972), яке він опублікував 1952 року до сторіччя від дня смерті видатного українця. Особливу увагу Фр. Елленс звернув на твір М. Гоголя «Шинель», «що є одночасно реалістичним романом і гострою сатирою звичаїв і характерів» і оповідання «Портрет», в якому автор «виявляв себе письменником-фантастом». Наступною у списку гоголезнавчих праць стоїть монографія бельгійського літературознавця Жіля Нельо «Панорама історичного роману» (1969 р.), в якій її автор, розповідаючи про письменників, які так чи інакше відчували на собі вплив В. Скотта як засновника історичного роману, подавав невеликі огляди-розвідки про історичні твори М. Гоголя і П. Куліша. Особливої уваги стосовно особи М. Гоголя заслуговує новела «Такий собі Микола Гоголь» бельгійської французькомовної романістки українського походження Ірени Стецик (1937 р.). Текст новели витриманий у душі гоголівської настроєвості із постійними сумнівами, переживаннями, фантазмагоричними видіннями та уявами. Розділ «Гоголь» із літературознавчим оглядом творчості письменника й уривками із окремих творів друкувався у т. 11 а бельгійської енциклопедії «Patrimoine littéraire européen» [1999], названому «Національні відродження і загальне сприйняття. 1832–1885». У виданні подавався, зокрема, а уривок із п'ятої дії «Ревізора» у перекладі П. Меріме. Вартує уваги переднє слово про життя і творчість М. Гоголя, в якому його автор, подаючи огляд літературної спадщини письменника, наголошував на концептуальних питаннях гоголезнавства. Вагомість розділу «Гоголь» у бельгійській енциклопедії пояснюється ще й бібліографічним списком важливіших праць про письменника, а також короткими, дуже корисними анотаціями до кожного фрагменту творів М. Гоголя, що друкувалися у енциклопедії, які впроваджують читача у настрій конкретного твору. Викладений у цій статті матеріал аж ніяк не вичерпує зазначеної наукової проблеми, оскільки вартують окремого дослідження як оцінка рівня перекладу «Сорочинського ярмарку», здійсненого Е. Енсом, так і пошук згадок про творчість М. Гоголя у бельгійській французькомовній періодиці.

**Ключові слова:** французькомовна Гоголіана, професор Ежен Енс, «Шинель» і «Портрет» М. Гоголя, історичний роман, Ірена Стецик, бельгійська дванадцятитомова література енциклопедія (т. 11 а), концептуальні питання гоголезнавства.

## ABSTRACT

### **Yarema Kravets'. Mykola Hohol in Belgian Francophone publications.**

The scientific problem of the Mykola Hohol's lectures on the Belgian frenchspeaking literature is not enough studied though it has a great history. The tradition of reading and translating the works by a famous Ukrainian author, who entered the world literature as a classic of Russian literature, into French has its origins back in the forties of the 19th century. French Hoholiana counts almost 175-year history, with more than 120 years of the Belgian Francophone interpreting. In the context of the said, considerable interest consists in the translation activities of the Belgian Professor Eugène Hins (1839–1923), who not only gave his interpretation of Hohol's *Sorochintsy Fair* but also left interesting observations on the functioning of laughter – «an honest character» of the writer's works. Other valuable studies include *One Aspect of Mykola Hohol's* by a Francophone Belgian writer and literary critic Franz Hellens (1881–1972), which he published for the 1952 centenary of the prominent Ukrainian's death. Franz Hellens paid special attention to the

work of Hohol, *The Overcoat*, «which is both a realistic novel of manners and a sharp satire on morals and manners» and the story *The Portrait*, in which the author «showed himself a sci-fi writer». Next on the list of Hohol studies works is a monograph by a Belgian literary critic Gilles Nélod's *Panorama of Historical Novel* (1969), in which the author, talking about writers who somehow felt the influence of W. Scott as the founder of the historical novel, gave a short reviews of the historical works by Mykola Hohol and Panteleimon Kulish. Special attention, concerning the personality of Mykola Hohol, deserves a novella *This Is Mykola Hohol* by a Belgian Francophone novelist Irène Stecyk, who is of Ukrainian origin (born in 1937). The text of novella is designed in the spirit of Hohol's style with constant doubts, sufferings and phantasmagoric visions of imagination. The section «Hohol», with literary critical review and the excerpts from the author's individual works, was published in vol. 11 of the Belgian Encyclopedia *Patrimoine littéraire européen* [1999], entitled *National Revival and Common Perception. 1832–1885*. The publication contained, in particular, the fifth passage of *Inspector* translated by P. Mérimée. It's worth paying attention to the foreword on the life and work of Hohol, in which the author, giving an overview of the literary heritage of the writer, stressed upon the conceptual issues of Hohol studies. The importance of the section «Hohol» in the Belgian encyclopedia consists also in the bibliography of important works of the writer, as well as short, concise annotations to each fragment of Hohol's works, which were published in the encyclopedia and which introduce a reader into the mood of a particular work. The material stated in this article does not exhaust the scientific problem, since it is worth of a separate study assessing the level of translation of *Sorochintsy Fair*, conducted by Eugène Hins, as well as of the search for the recollections of Hohol's creativity in the Belgian Francophone periodicals.

**Key words:** Francophone Hoholiana, Professor Eugène Hins, *The Overcoat* and *The Portrait* by Mykola Hohol, historical novel, Irène Stecyk, Belgian Literary Encyclopedia in 12 volumes (vol. 11 a), conceptual issues of Hohol studies.

Традиція читання і перекладання французькою мовою творів видатного українця Миколи Гоголя (1809–1852), який увійшов у світову літературу як класик російської літератури («*Nikolas Gogol, Ukrainien qui écrivait en russe*». Louis Aragon) має свої витoki ще у сорокових роках ХІХ століття і вкладається в таку умовну хронологію: 1845 р. – Луї Віардо; 1855 р. – Проспер Меріме; 1887 р. – Ежен Енс; 1914 р. – Луї Леже; 1952 р. – Франц Елленс; 1969 р. – Жіль Нельо; 1983 р. – Ірен Стецик; 1999 р. – т. 11<sup>a</sup> бельгійського енциклопедичного видання «*Patrimoine littéraire européen*». Отже, французька Гоголіана знає свою майже 175-літню історію, з якої понад 120 років належить також бельгійському французькомовному прочитанню.

Історія французької Гоголіани подає нам наступну інформацію: 1845 року у паризькому видавництві «Paulin» з'явилося видання «*Nouvelles russes*» (Tarass Boulba. *Les Mémoires d'un fou*, *La Calèche*, *Un ménage d'autrefois*, *Le Roi des gnômes*) («Тарас Бульба», «Записки божевільного», «Коляска», «Старосвітські поміщики», «Король гномів») у перекладі Луї Віардо.

Уже через десять років у французькому видавництві «*Michel Lévy frères*» бачимо видання Гоголевих творів «*Les Deux Héritages*», а також

«L'Inspecteur général» («Ревізор») та «Les Débuts d'un aventurier» у перекладі Проспера Меріме. Це видання особливо примітне тим, що Проспер Меріме був добре ознайомлений із творами М. Гоголя; повість «Tarass Boulba» знаходилася під постійною увагою французького письменника, коли той опрацьовував свої статті про запорізьких козаків, друкуючи їх на сторінках журналу «Revue des Deux Mondes», а особливо статтю про М. Гоголя у т.4 того ж журналу.

Цікавий факт з історії їхніх творчих літературних взаємин – «Замітка про Меріме» із ненадрукованого за життя М. Гоголя і написана, правдоподібно, у 40-і рр.: «Меріме, безперечно, неймовірний (в ориг. – *замечательный*) письменник 19 століття французької літератури. <...> Небагато творів вийшло з-під пера Меріме. Однак усі вони мають яскраве свідчення таланту <...>. Меріме, як дуже легко можна побачити, із усіх них зовсім не був зайнятий тим, щоб задовольняти смаки публіки. Він ішов якось зовсім осторонь. Навіть предмети вибирав не ті, яких вимагала модна потреба читачів. Видається, що його не хвилювали покупці і слава. <...>. Меріме має, крім того, цю властивість, яка не дається французіві, а саме властивість правильно схоплювати місцеві барви, відчувати народність і передати її. <...>. Відчуті і вгадати дух слов'янський – це вже надто багато і майже неможливо для француза. <...>. З цієї сторони Меріме у своїх творах є набагато вище своїх письменників-співвітчизників» [1, с. 382].

Французьке прочитання М. Гоголя, розпочате у 40-х рр. XIX ст., дістало плідотворне продовження повним виданням творів у бібліотеці «Плеяда» 1967 р. видавництва «Gallimard», підготованим Гюставом Окутюр'є (Gustave Aucouturier). Ще раніше, 1925 року з'являється французький переклад «Мертвих душ» («Les Aventures de Tchitchikov ou les Ames mortes»), з передмовою та примітками перекладача Анрі Монго (Henri Mongault). Серед перекладачів М. Гоголя бачимо і Ж. Жоане, який надрукував у виданні «Бібліотека Плеяди» «La Confession d'un auteur» («Сповідь») (уривок із твору).

У контексті сказаного безперечний інтерес становить бельгійське французькомовне прочитання М. Гоголя, в історії якого бачимо насамперед Ежена Енса, бельгійського перекладача «Катерини» Тараса Шевченка.

Професор Ежен Енс (1839–1923), знавець більшості європейських мов, мав обширні знання з історії географії та літератури різних країн. За активну підтримку комунарів був змушений 1872 р. емігрувати до Росії, де вивчив російську та українські мови; згодом працював викладачем французької мови військової гімназії в Нижньому Новгороді. Повернувшись

пийсь до Бельгії, займався педагогічною роботою, а з 1900 р. повністю поринув у громадську діяльність.

Особливо цікавою є літературна діяльність Е. Енса. Як один з найбільш компетентних бельгійських спеціалістів з російської літератури, він друкує ґрунтовні статті про російську, українську та інші слов'янські літератури в бельгійських журналах «La Revue de Belgique» і «La Société Nouvelle». Знайомлячи бельгійського (та й усього французькомовного) читача з маловідомою для нього творчістю М.Гоголя, І. Тургенєва, І. Гончарова, М. Салтикова-Щедріна, Ф. Достоевського, пропонує глибоко наукові розвідки, доповнені власними перекладами. Е. Енс надрукував у журналі «La Revue de Belgique» некролог на смерть І. Тургенєва, що був одночасно синтезом загального розвитку російської літератури від Карамзіна до Л. Толстого та М. Салтикова-Щедріна. А кончина Ф. Достоевського надихнула йому одне з найвагоміших досліджень у французькомовній літературознавчій критиці про ідеї та творчість визначного романиста. Фрагмент про Великого інквізитора з роману «Брати Карамазови», перекладений Е. Енсом, став першою, на жаль, забутою істориками перекладу інтерпретацією тексту Ф. Достоевського французькою мовою; у свій час він викликав схвалення та захоплення класика бельгійської літератури Жоржа Екоуда.

Як пише літературознавець Ролан Морт'є у статті про Е. Енса, надрукованій в додатку до 37 тому «Національного біографічного довідника» видання Королівської бельгійської академії (1971–1972), «завдяки Енсові читач «La Société Nouvelle» почергово відкривав для себе і ранні твори Гоголя, і таких невідомих на заході письменників як українець Шевченко і регіоналіст Мельников, і, нарешті приязно зустрінутий критикою твір І. Гончарова «Обломов» [6, с. 447].

Марк Мейн, автор ґрунтовної праці «Eugène Hins. (1839–1923)» цитував фрагмент статті Е. Енса, друкованої у січні 1867 року в журналі «Revue Trimestrielle», в якій той, прочитавши перед тим «Мертві душі» М. Гоголя, був вражений подібністю, яка існує між Росією, описаною Гоголем, і Бразилією, яка в нього перед очима: «обидві держави зруйновані (ravagés) ранами рабства і корупції» [5, с. 26]. Упродовж шести років перебування в Росії, Е. Енс мав навіть задум перекласти французькою мовою роман Пушкіна «Євгеній Онегін»; однак багато із його намірів залишилися нездійсненими.

Першим російським автором, якому 1888 р. Е. Енс присвятив свою студію на сторінках «La Revue de Belgique», був Іван Тургенєв. Автор статті здійснив короткий аналіз творів щойно померлого письменника,

якого вважав гідним послідовником М. Гоголя. Skorиставшись цим некрологом, бельгійський літературознавець вводив й інших *«справді російських письменників»*, які стануть об'єктом його наступних студій, зокрема, Ф. Достоєвського із його *«Злочином та покаранням»*, *«Братами Карамазовими»* та *«Великим інквізитором»*.

1885 року бачимо публікації Е. Енса в журналі *«La Société Nouvelle»*, де вчений надрукує свій переклад *«Катерини»* Т. Шевченка, супроводивши її статєю *«Український поет. Тарас Григорович Шевченко»*; а далі у трьох номерах журналу – з жовтня по грудень 1887 року друкувався його переклад *«Сорочинського ярмарку»*.

Літературознавець Марк Мейн зазначає: *«Українець, як і Шевченко, Гоголь пише російською мовою, яка завдяки реформам Карамзіна дуже добре надавалася для реалістичних творів. Він також зробився тлумачем «малоросів», нагадуючи про їхні легенди та віковічну боротьбу проти поляків перш ніж поринути у незвичайну сатиру продажних, скорумпованих російських чиновників. Стосовно цього Енс відкидає ті закиди, які робили на заході Гоголю, з жалем говорячи про надмірність його карикатур. За Енсом письменник аж ніяк не переборщував у цьому, він, звісно, міг вибрати менш гротескні фігури, менш сміховинні персонажі, але тоді втратив би єдиного «чесного персонажа» своїх творів – сміх, який шмагає наче нагайка, який примушує захитатися гнобителя і підтримує надію на кращі дні»* [5, с. 200].

Ознайомлення бельгійського читача із російською літературою Е. Енс завершував особою Івана Гончарова, який, за словами літературознавця, зумів з незвичайним реалізмом змалювати молоде покоління напередодні Кримської війни, позбавлене будь-якого ідеалу, що було характерною рисою класу поміщиків, кидаючи їх у глибоку апатію.

Ще одне вартісне українознавче дослідження з цієї наукової проблеми – *«Один аспект Миколи Гоголя»* (1952 р.) – знаходимо у виданні *«Кроки у садах»* бельгійського французькомовного письменника і літературного критика Франца Елленса (1881–1972). Фр. Елленс (справжнє ім'я – Фредерік ван Ерманжан), дебютував добіркою новел *«Поза вітром»* (1909) і романом *«Гасмичне світло»* (1912). Художній манері Фр. Елленса властиве поєднання символіки, фантастики, романтично-містичних настроїв із реалістичними картинами життя. Останній період творчості письменника позначений особливою увагою до моральних проблем. Фр. Елленс писав також вірші, притчі, есеї, критичні статті *«Signaux de France et de Belgique»* (1-ий рік, вип., № 4), перекладав твори російських поетів М. Цветаєвої, І. Еренбурга та В. Маяковського.

Статті Фр. Елленса про українську народну поезію і літературу відносяться до тих днів, коли письменник, покинувши на короткий час Лазурний берег, зупиняється в Парижі, бо, як писав згодом, *«для проживання змушений був знов займатися осоружною журналістикою. Та вже 1920 рік знаменував для мене рішуче повернення до свободи»* [2, с. 106]. Дві українознавчі публікації бельгійського письменника друкувалися на сторінках льєзької газети «La Meuse» у січні та березні 1920 року під назвою «Народна поезія України» та «Українська література». Обидві вони, безперечно, вписувалися і в ті славістичні зацікавлення, які не покидали письменника упродовж цілого творчого життя.

Ще 1901 року, у двадцятирічному віці Фр. Елленс друкує у трьох січневих номерах газети «Générale gantoise» докладний аналіз твору «Quo vadis» Г. Сенкевича. У серпневому номері журналу «La Belgique artistique et littéraire» (t. XXXIV, n. 125, 1.VIII, 1914, pp. 440–462) помістив статтю «Національний рух у Польщі: народні інституції», у якій також говорилося про проблеми Галичини.

Стаття Фр. Елленса «Один аспект Миколи Гоголя» датована 1952 роком – роком сторіччя від дня смерті видатного українця, та й сам автор уже в першому абзаці статті давав пояснення свого задуму: *«Дві великі річниці – річниця Гюго та Гоголя, зворушили літературний світ; склалося так, що обидва письменники, яких святкуємо і вишановуємо, були також двома людьми дії; Гюго своїми політичними поглядами, які він утверджував кількома вулканічними публікаціями, а Гоголь – переважно ідеями, які розсіював по своїх романах»* [3, с. 138]. І далі бельгійський письменник пише: *«Микола Гоголь, українець, помер 1852 року, був у повному розумінні цього слова провісником. Мельхіор де Вогюе, який увів його творчість до Франції, зауважує, що Гоголь був не лише першим російським романістом-реалістом, але й творцем персонажів, які були, якщо не імітовані, то повторені як у Франції, так і в царській Росії»* [3, с. 138].

Фр. Елленс звертав особливу увагу і на «Шинель» М. Гоголя, *«що є одночасно реалістичним романом і гострою сатирою звичаїв і характерів»*, вбачаючи, крім того, у деяких персонажах М. Гоголя появу флоревських Бувара і Пекюше.

Бельгійський письменник зазначав особливості стилю письменника, наголошуючи на своєрідності гоголівського реалізму, що не був звичайним натуралізмом: *«є ще щось інше, що становить творчий елемент романіста: цей елемент складається із частини якогось особливого ліризму, де взаємно зміцнюють один одного безпосередня реальність та епічне бачення»* [3, с. 139].

Згадуючи про такі твори М. Гоголя як «Гарас Бульба», «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» та їх антипода – «Мертві душі», а також «Портрет» і «Шинель», між якими, як зазначає Фр. Елленс, *«лежить цілий світ»*, автор статті звертає увагу читача на те, що вищезгадані твори М. Гоголя пов'язані спільною атмосферою; така сама відстань існує між «Ревізором» та іншими творами М. Гоголя, та все ж, *«кожен із цих творів належить до того самого духу і прилучається до цілості творчості спільними характерними рисами»* [3, с. 140].

Коротко розповівши про «Шинель» письменника, Фр. Елленс вирішив зупинитися лише на одному творі М. Гоголя – оповіданні «Портрет», оскільки у ньому автор *«виявляє себе під абсолютно іншим кутом – письменником-фантастом»*. Бельгійський критик інформував читача про те, що з'явився новий переклад цього оповідання, здійснений Ельзою Тріоле, яка, як стверджував Фр.Елленс, *«видається чудово передала нашу мовою милий і таємничий аспект цього невеликого твору, а також його інтимну поезію»* [3, с. 140]. Бельгійський автор наукової розвідки подав розповідь французької письменниці про перші зацікавлення М. Гоголя театральними виставами, коли то *«завдяки неабиякому талантові актора, Гоголь був постановником вистав у школі, виготовляв декорації, виконував комічні ролі, які викликали сміх у глядачів; як завзятий читач, займався двома газетами, створеними учнями, а також бібліотекою, яку вони заснували на зібрані кошти»* [3, с. 140].

Фр. Елленс пише, що М. Гоголь виявив перші натхнення своєї письменницької душі в оригінальних текстах, що зберігаються у Державній бібліотеці України; якраз ці тексти-звіряння, зазначає критик, містять у собі щось таке, що пояснює виявлену у «Портреті» суміш серйозного та дивного. Бельгійський письменник запропонував читачеві уривок із одного такого звіряння М. Гоголя: *«Мої перші досвіди, мої перші спроби, вправи писання упродовж останніх років, проведених у колежі, були пробами ліричного і серйозного жанру; ні я сам, ні мої товариші не думали, що я стану комічним і сатиричним письменником. Хоча за своїм характером я меланхолік, та мене часто сповняло бажання жартувати і навіть надокучати іншим своїми жартами»* [3, с. 140].

Подальші дві сторінки своєї статті Фр. Елленс присвячує розповіді про оповідання «Портрет», написане, як уточнює критик, *«у тонах Е. Гофмана і можливо, хтосьна, під безпосереднім впливом цього чарівника»* [3, с. 141]. Переповівши зміст твору М. Гоголя, бельгійський письменник звертає увагу на те, що поряд із гофманівською фантастикою тут відчувається і палітра художника-реаліста, а, крім того, вже *«проголошує про себе*

сатирик пізніших комедій»: «Упродовж цілого оповідання відчувається бажання висміяти певний світ світських снобів, в очах яких забобонна сила творить закон. Щоб змалювати цей світ Гоголь вклав у „Портрет” незвичайно жорстоку силу („une verve étourdissante et cruelle”))» [3, с. 142].

Наступною у списку гоголезнавчих праць стоїть монографія бельгійського письменника-літературознавця Жілья Нельо «Панорама історичного роману» (Gilles Nélod. Panorama du roman historique. Ed.Sodis, P.-Br., 1969), плід наполегливої тридцятирічної роботи, наукових пошуків, спостережень, роздумів над першотворами.

Визначаючи жанр історичного роману як жанр давній, що існував у різних формах, автор монографії цілком слушно пов’язує його зміни, успіхи зі своєрідними особливостями кожного краю та епохи. Дослідник подає історію становлення жанру історичного роману, його розвитку, збагачення в багатьох країнах Європи й Америки у ХІХ–ХХ ст. зокрема під впливом роману В. Скотта, його концепції роману, як найвищого досягнення цього часу.

Цікаве дослідження бельгійського вченого приваблює також невеликими оглядами-розвідками про історичні твори М. Гоголя і П. Куліша (у розділі монографії – «Продовжувачі В. Скотта») – письменників, які так чи інакше відчували на собі вплив засновника історичного роману.

«Микола Гоголь, – пише Ж. Нільо, – поєднував гумор з мрійництвом, спостережливість і реалістичне наслідування з фантазією. Після успіху „Вечорів на хуторі поблизу Диканьки” Гоголь створює багатобарвну повість (le récit bariolé) „Тарас Бульба”» [7, с. 219]. Переповідаючи зміст повісті, Жіль Нельо говорить: «Йдеться тут про славу епопею з бурхливим ритмом (au rythme qui balaie tout): сторінки змінюють одна одну – дикі або ніжні (стен), чуттєві, кольористі, сповнені сили (козацькі гуляння). Відчуваєш тут могутній подув вільної козацької душі... Хоча Гоголь є справжнім творцем реалістичного роману в Росії («Ми всі вийшли з його „Шинелі”, говорив Достоевський), твір за своїм описами і почуттями дуже романтичний. Не дуже точна, як і твори В. Скотта, щодо історичної правди, повість показує занепад патріархального суспільства; але йдеться тут про епопею більш національну, ніж романи шотландця» [7, с. 220].

Підсумовуючи шляхи впливу романтизму на письменників Росії (крім М. Гоголя і П. Куліша, автор говорив про історичні твори Карамзіна, Пушкіна та ін.), Жіль Нельо підкреслював, що ті письменники вправно засвоїли і «перекували» його «для змалювання своєї національної минувшини»: «Отже, тут йдеться не про якесь копіювання школи відомої за кордоном, але про справжній витвір, де визначніші письмен



ники впевнено знайшли найважливі риси історичного роману», завершував бельгійський дослідник [7, с. 221].

Особливої уваги стосовно особи Миколи Гоголя заслуговує новела «Такий собі Микола Гоголь» («Un certain Nicolas Gogol») бельгійської французькомовної романістки українського походження Ірени Стецик (1937 р. н.) Письменниця znana такими романами, як «Мазепа, гетьман України» (1981), «Бальзакова» (1992), «Донька Петра» (2001), в яких широко звучала українська тематика, не минула її і у низці новел – «Писанки», «Дев'ятий хорист», що друкувалися у бельгійській періодиці. 1983 р. на сторінках брюссельського журналу «Le Vif» письменниця надрукувала згадану новелу про Гоголя. Текст новели витриманий у душі гоголівської настроєвості із постійними сумнівами, переживаннями, фантазмагоричними видіннями та уявами. Письменниця перемістила тридцятисемирічного М. Гоголя на престижний бельгійський курорт Остенде. «Морські купелі Остенде послаблять усі ваші болі», – заклик, що звучав із місцевої газети, письменник змінює на: «Прибути до Остенде і знайти смерть». Сіре небо, сіре море видаються йому осоружними. Навіть німфа зображена Венерою в газеті, – це справжній диявол, досить лише уважно приглянутися до неї. Так само звичайні люди, які сновігають тут взад, і вперед, видаються йому дивними: «Люди переодягнені у матросів, туристів, робітників, міщан. Справді, можна у це повірити, якщо б не та деталь яка зраджувала їх: один носить диявола у рукаві; інший ховав його під вилогами одягу; музикант зачинив його у чохлі для скрипки; а модельєрка у своєму пуделку для шиття» [8, с. 85].

«А я, – каже М. Гоголь, – прибув сюди відпочити, пообіцявши прямувати до мудрості. Так немов би мудрість існує», захоплений новим видом – жінки в білому, яка несподівано з'явилася перед ним, з шляхетною походою, гордовитою поставою («Лише королева може так виглядати»). Видалася в його уяві Луїзою Марією, дружиною Леопольда, королевою бельгійців. Сповнений хвилювання бачить, як жінка в білому та її свита прямують просто на нього: «Скинувши капелюх кланяється низько до землі, продовжує своє вітання. Звівши голову, бачить, що жінка дивиться на нього і посміхається. О, ця посмішка! Вона притьмом забирає у Миколи сімнадцять років його життя. Сімнадцять років пір'їнами розлітаються у повітрі. Миколі вже не тридцять сім, а заледве двадцять. Того ж вечора напише своїй матері» [8, с. 85].

Уявне кохання, що стало реальністю під важким небом Остенде, матеріалізувалося обличчям любові, охопило його єство! «Він знеможено опустився на лавку парку; поміж червоних ягід калини цвірінькали

горобці: „Дерево кохання, мовив сам до себе. – В Україні, калина є деревом кохання...” На якусь мить уявив себе в українському селі. Вітер з моря і вітер зі степу поєдналися єдиним подихом, в якому почергово переходили міражі Києва і чайки Чорного моря. Йому уявлялося, що він одягнений як у дитинстві у сорочку-вишиванку і шаровари» [8, с. 85].

Сповнений невимовного почуття, вирішує повернутися до готелю.

Новела має гротескне завершення: «А я кажу тобі, що це німецька комедіантка, яка прибула вчора до „Гранд готелю” зі своєю матір'ю і своїми дітьми! – чує Микола Гоголь від якоїсь балакучої пари, що опустилася поряд ним на лавку. Ще раз розгорнув газету; на останній сторінці та сама німфа виходила із морської хвилі. Вона так само закидала назад своє миле обличчя. «Та Микола не без подиву запримітив зблиск у її очах, той самий зблиск, якого щойно не було. «Погляд диявола!» – сказав сам до себе. Із збентеженням подумав про те, що лише десять хвилин тому забув, що наш світ є царством ілюзій» [8, с. 85].

У томі 11<sup>а</sup> згаданій бельгійській енциклопедії, названому «Національній відродження і загальне сприйняття. 1832–1885. Тріумфуючий романтизм», знаходимо окремий розділ «Гоголь» із літературознавчим оглядом творчості письменника та уривками із творів «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», «Записки божевільного», «Коляска» (обидва переклад 1845 р.); «Мертві душі», (три уривки), «Список Автора» і уривок із п'ятої дії «Ревізора» у перекладі Проспера Меріме.

Вартує уваги переднє слово про життя і творчість Миколи Гоголя, в якому авторка публікації Вероніка Льоскі, професорка Сорбонни, подаючи огляд літературної спадщини письменника, наголошувала на концептуальних питаннях гоголезнавства: «Творчість Гоголя поділяється на три великі тематичні розділи: фольклорні оповіді, міські твори і дидактичні праці. Коли спало його романтичне натхнення, Гоголь спробував свій голос пророка» [4, с. 268]. І далі: «Микола Васильович Гоголь народився у сім'ї дрібних українських поміщиків. <...>. Проживаючи у Петербурзі, він існував завдяки виконанню невеликих чиновницьких доручень, збираючи матеріали для своїх оповідань, надиханих фольклором його рідної Малоросії» [4, с. 268].

Розповівши про літературний дебют письменника – «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», історичний роман, добірку «Арабески», комедію «Ревізор», на яку Гоголь покладав великі сподівання, гадаючи, що вона зробить кращою Росію, – Вероніка Льоскі значне місце надала довгій мандрівці Гоголя країнами Європи, а також його перебуванню в Італії. У передньому слові детально говориться про роботу письменника

над двома томами «Мертвих душ», твором «Вибрані уривки мого листування із друзями» (1846), що повинні були стати дидактичною книгою, в якій автор викладав свій ідеал морального становлення. Критик зазначила, що цей твір «читач прийняв дуже погано, з нетерпінням чекаючи продовження „Мертвих душ”». Продовжуючи цю тему, авторка передмови розповіла про шукання М. Гоголем «релігійного ідеалу свого дитинства», шукання, яке письменник розпочав ще з 1836 року, проживаючи у Римі. Вираженням цього була «Сповідь автора», невеликий памфлет, знайдений по смерті автора: «хвилюючий твір, можливо, один із небагатьох творів письменника, в якому він висловлюється з великою щирістю» [4, с. 269].

Вартісним є той абзац із передмови про творчість М. Гоголя, в якому її авторка говорила про нове прочитання Гоголя сучасною російською критикою: «Гоголя перестали пояснювати відповідно до радянського бачення як захисника бідних і критика соціальних негараздів. Своєю безмежною увагою він розповідав неправдоподібні історії, які були відгомонам його внутрішнього світу, заселеного чудиськами і страхіттями його дитинства. Його писання загалом «усне» і часто римоване, і воно подає дивні зразки кліше, уривки сентиментальної риторики, запозиченої із XVIII століття, та бурлескні несподіванки» [4, с. 269].

Читач, який сприйме неординарність образів окремих творів М. Гоголя (наприклад *ніс*, який живе самостійним життям у Петербурзі і зазнає там власних пригод), увійде у «реалізм фантастики» Гоголя і дозволить заповнити себе його чарами. Нагромадження деталей, особливо нюхових, творить ефекти погано стриманого хаосу. Однак читач погоджується на нього через насиченість гоголівської прози – автор глузує із персонажа, або ж вдає, що йому симпатизує, або ж насміхається з нього наймовірніше сучасною мовою. Наприклад, «Шинель», яку довгий час розглядали як шедевр милосердя до маленьких людей, набрала символічного значення.

Вступна стаття приваблює і особливою науковістю щодо трактування гоголівської розповіді: «...він не пише від імені єдиного всезнаючого оповідача. Він то вигадує оповідача, риторика якого набундючена і віддалена од теми; то поринає у фарс, то виявляє демона, який завжди криється у його внутрішньому єстві. Історія відхиляється до описів або ж мрійництва, сповненого неправдоподібності якраз у той момент, коли герой повинен зробити рішучий крок або ж потрапити у пастку. І справді нам видається, що Гоголь виробив особисту форму розповіді, втікаючи від власного страху. Відхилення, нагромадження гумористичних та гро-

тесних деталей, карикатури – це все вводить читача в оману. Але це були лише засоби для того, щоб оминути наміри Сатани і дезорієнтувати його в той час, коли він на вас нападає. Бо тоді страх розсіюється, напруга слабне і герой твору, а разом із ним і читач, поряттовані» [4, с. 270].

Вагомість розділу «Гоголь» у бельгійській енциклопедії бачиться ще й поданням бібліографічного списку важливіших праць про письменника, зокрема – біографічних есеїв Анрі Труая «Gogol» (Paris, 1971) та Владіміра Набокова, писаного англійською мовою. Зазначимо ще й короткі, дуже корисні анотації до кожного фрагменту творів М. Гоголя, поданих в енциклопедії, які вводять читача у настрій конкретного тексту.

Викладений у цій статті матеріал аж ніяк не вичерпує зазначеної наукової проблеми. Варгують окремого дослідження наступні аспекти бельгійської французькомовної Гоголіани: оцінка рівня перекладу «Сорочинського ярмарку», здійсненого Е. Енсом; пошук інших оцінок та згадок про творчість М. Гоголя у бельгійській французькомовній періодиці; повніше ознайомлення українського читача із згаданою тут новелою письменниці Ірен Стецик «Такий собі Микола Гоголь». І, безперечно, наукова проблема, яка виходить за рамки цієї студії – впровадження у науковий контекст монографії Луї Леже «Микола Гоголь» (1914), яка ще не дістала належної оцінки у гоголезнавчих дослідженнях.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.[Заметка о Мериме] / Н. Гоголь // Собр. соч. : в 7-ми томах / Николай Гоголь. – Москва : Худож. лит., 1978. – Т. 6. – С. 381–382.
2. Hellens F. Documents secrets (1905–1956). Préface / Franz Hellens. – Paris: Ed. Albin Michel, 1958. – 409 p.
3. Hellens F. Un aspect de Nicolas Gogol / Franz Hellens // Des pas dans les jardins. – Bruxelles: Renaissance du Livre, 1960. – P. 138–142.
4. Lossky V. Gogol. 1809–1852 / Véronique Lossky // Patrimoine littéraire européen : Anthologie en langue française sous la direction de J.-Cl.-Polet. – Bruxelles, 1999. – Vol. 11<sup>a</sup> : Renaissances nationales et conscience universelle, 1832–1885. Romantismes triomphants. – P. 268–270.
5. Meyne Marc. Eugène Hins (1839–1923) / Marc Meyne // Mémoire présenté en vue d'obtenir le grade de licencié en Histoire. Année académique 1987–1988. – T. I (1839–1900); T. II (1900–1923). – 291 p.
6. Mortier R. Hins (Marie-Auguste-Désiré-Eugène) / Rolland Mortier // Biographie nationale publiée par L'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Tome trente-septième. Supplément tome neuvième. – Bruxelles, 1971–1972. – P. 442–449.
7. Nélod Gilles. Panorama du roman historique / Gilles Nélod. – Paris ; Bruxelles : Ed. Sodis, 1969. – 497 p.
8. Stecyk I. Un certain Nicolas Gogol / Irène Stecyk // LeVif. – 1983. – 17 novembre. – P. 84–85.

#### REFERENCES

1. Gogol, N. (1978), “Note on Mérimée”, *Collected works in 7 vols.* Vol. 6 [“Zametki o Merime”, *Sobranie sochinenij v 7-mi tomakh*, t. 6], Khoudožestvennaja literatura, Moscow, p.381–82ю (in Russian).
2. Hellens Fr. (1958), *Documents secrets (1905-1956), Préface*, Ed. Albin Michel, Paris, 409 p. (in French).
3. Hellens, Fr. (1960), “Un aspect de Nicola Gogol”, *Des pas dans les jardins*, Renaissance du Livre, Bruxelles, pp. 138–42. (in French).
4. Lossky, V. (1999), Gogol. 1809-1852, *Patrimoine littéraire européen: Anthologie en langue française*, Vol. 11<sup>a</sup>: Renaissances nationales et conscience universelle, 1832-1885, Romantismes triomphants, Bruxelles, pp. 268-270. (in French).

5. Meyne, M. (1987-1988), "Eugène Hins (1839-1923)", *Mémoire présenté en vue d'obtenir le grade de licencié en Histoire. Année académique*, t. I (1839-1900); t. II (1900-1923), 291 p. (in French).
6. Mortier, R. (1971-1972), "Hins (Marie-Auguste-Désiré-Eugène)", *Biographie nationale publiée par L'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, Tome trente-septième, Supplément tome neuvième, Bruxelles, pp. 442-449. (in French).
7. Nélod, G. (1969), *Panorama du roman historique*, Ed. Sodis, Paris-Bruxelles, 497 p. (in French).
8. Stecyk I. (1983), "Un certain Nicolas Gogol", *LeVif*, 17 novembre, pp. 84-85. (in French).

## СЕМАНТИКА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ У НОВЕЛІ В. СТЕФАНИКА «ВОНА-ЗЕМЛЯ» І ПОВІСТІ А. ЧЕХОВА «НУДНА ІСТОРІЯ»

Наталія Ботнаренко

Кандидат філологічних наук, викладач,  
Кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: natalia.botnarenko@pu.if.ua

UDC: 82. 091: 821.161.2 + 821.161.1

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Стаття присвячена дослідженню семантики художнього часу у новелі В. Стефаника «Вона-земля» та повісті А. Чехова «Нудна історія». Метою статті є визначення функціонування лінійного (історичного) часу та циклічного (сакрального) часу в художніх творах митців. **Дослідницька методика.** У роботі використаний системний підхід за допомогою порівняльно-типологічного, культурно-історичного, структурно-семіотичного методів. **Результати.** Зазначено, що загалом мала проза В. Стефаника і А. Чехова орієнтована на відтворення «миттєвості», теперішнього часу. Тому у новелі В. Стефаника «Вона-земля» та повісті А. Чехова «Нудна історія» присутній лінійний, історичний час кінця XIX – початку XX ст. Циклічний час у творах представлений бінарними опозиціями «старе / нове», «колись / тепер», «день / ніч», «зима / літо». Доведено, що циклічний час у новелі В. Стефаника «Вона-земля» зберігає своє сакральне значення. У повісті А. Чехова «Нудна історія» циклічний час присутній, але його семантичне навантаження зменшується. **Наукова новизна.** У роботі вперше за допомогою компаративного аналізу досліджено типологічні подібності та відмінності семантики художнього часу у новелі В. Стефаника «Вона-земля» та повісті А. Чехова «Нудна історія». **Практичне значення.** Матеріал статті може бути використаний при подальшому вивченні українського і російського літературних процесів кінця XIX – початку XX ст., зокрема творчості В. Стефаника і А. Чехова.

**Ключові слова.** Семантичне значення, лінійний час, циклічний час, бінарна опозиція, екзистенційність, межа ситуація.

### ABSTRACT

**Natalia Botnarenko. Semantic of Artistic time in V. Stefanyk's short story «She-earth» and A. Chekhov's story «Boring story».**

*Aim.* The article deals with the investigation of the semantics of artistic time in V. Stefanyk's short story «She-earth» and A. Chekhov's story «Boring story». The aim of the article is to determine the functioning of the linear (historic) time and cyclic (sacred) time in the works of the writers. *Methods.* In the investigation there has been used the system approach by means of comparative and typological, culture and historic and structurally-semiotic methods. *Results.* It has been pointed out that in general V. Stefanyk's and A. Chekhov's short prose is directed at picturing the «instantaneity», the present time. That is why in V. Stefanyk's short story «She-earth» and A. Chekhov's story «Boring story» there is presented the linear, historic time of the end of 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> century. The cyclic time in the works is presented by the binary oppositions «old / new», «once / now», «day / night», «winter / summer». It has been proved that cyclic time in the short story «She-earth» the cyclic time preserves its sacred meaning. In A. Chekhov's story «Boring story» the cyclic time is also present but its meaning is reduced. *Scientific novelty.* In the article, for the first time there has been investigated the typological similarities and differences of the semantics of the artistic time in V. Stefanyk's short story «She-earth» and A. Chekhov's story «Boring story». *Practical meaning.* The material of the article can be used for the further study of the Ukrainian and the Russian literature processes of the end of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 20<sup>th</sup> centuries.

**Key words:** semantic meaning, linear time, cyclic time, binary opposition, existentiality, boundary situation.

Категорії художнього простору і часу у творчості В. Стефаника і А. Чехова пов'язані з уявленнями письменників про світ, буття та людину. Ці категорії є важливими семантичними одиницями художнього світу В. Стефаника і А. Чехова. Л. В. Дербеньова вказує, що «„простір – час – людина” є найбільш значущими концептами художньої картини світу, які пов'язані глибинним архетиповим рівнем людської ментальності, тому точкою відліку у системі просторово-часових координат художнього твору є людина, а відтак, і образ світу передається через систему відношень людини до простору і часу» [4, с. 373–374].

У новелі В. Стефаника «Вона – земля» та повісті А. Чехова «Нудна історія» зустрічаємо збіг лінійного (історичного) часу з циклічним (прачас, де вічно повторюються певні сакральні події). За Є. Мелетинським, ці дві моделі часу (циклічна і лінійна) здавна присутні в людській свідомості у двох значеннях – як час зміни природних циклів і як напружений історичний час [див.: 7, с. 167].

Загалом проза В. Стефаника і А. Чехова орієнтована на відтворення «миттєвості», інтересу до «поточного моменту». У зв'язку з цим в сучасному літературознавстві виникають думки щодо «малоподійності» прози В. Стефаника і А. Чехова. Так, С. Микуш вказує, що для прози В. Стефаника характерне превалювання жанрово-структурного типу «...образка при певній кількості новел з мінімумом подійності» [8, с. 328]; та «...як не парадоксально, а власне новел у Стефаника менше,

ніж творів фрагментарної прози з ослабленим сюжетом» [8, с. 323]. Зазначається також, що події у А. Чехова не результативні, не здатні змінити перебігу життя: «І фабула, і сюжет демонструють картину нового бачення світу – випадкового, у всій невідібраній множинності його зображення» [3, с. 228].

Проте для українського та російського митців важливим було не лише звернення до історичного, лінійного часу, зокрема до «поточного моменту», а й осягнення тайн буття, когнітивне, духовне, моральне «зрушення» героїв. «Творчість Чехова змінила розуміння літературного твору як структури, – пише О. П. Чудаков, – де усі складники спрямовані до єдиного центру – і в кожній клітинці, і в усій побудові. Було змінено тим самим і “внутріклітинну” будову літературного твору, і принципи організації самих мікрочастин – тобто його будова в цілому» [3, с. 290]. «Випакове у Чехова – не прояв характерного, як було у попередній літературній традиції, – це, власне, випадкове, що має самостійну буттєву цінність та рівне право на художнє втілення з усім решта» [3, с. 290].

Тому художній текст В. Стефаніка і А. Чехова відтворює лінійне розуміння часу та висуває як основний часовий параметр «теперішне», «момент життя» героїв. Але художній час письменників не виключає й циклічного часу, тобто періодичності, що представлено такими бінарними опозиціями як «старе / нове», «колись / тепер», «день / ніч», «зима / літо».

Лінійний, історичний час у новелі Стефаніка «Вона – земля» та повісті Чехова «Нудна історія» якраз і представлений відтворенням реального історичного часу кінця ХІХ – початку ХХ ст. Точкою відліку прози письменників є сучасність, що уособлює перехідний етап української та російської дійсності. В новелі В. Стефаніка «Вона – земля» це «...типове буковинське село на лінії фронту під час Першої світової війни, репресії румунів (не названих тут) проти міського населення» [1, с. 24]: «Ми буковинські, війна вігнала нас із дому» [10, с. 181]. Т. В. Філат зазначає, що в повісті А. Чехова зустрічаємо «...згадку імен відомих реальних особистостей», «...конкретну дату одного з наукових відкриттів як віддалену від темпоральності оповіді <...>: ще в 1870 році...» [5, с. 132].

Та слід зазначити, що у лінійному, історичному часі сучасної дійсності герої В. Стефаніка та А. Чехова перебувають, зокрема, і в екзистенційній межовій ситуації – страху очікування смерті. Герої зосереджені на власному індивідуальному світі, що представлено бінарними опозиціями «колись / тепер», «старе / нове». Виникає вічне порівняння минулого і теперішнього. У новелі «Вона – земля» вікова психологія

проступає в постійному аксіологічному порівнянні минулого і теперішнього: «А на присіпі сиділи старі й молоді...» [10, с. 181]; «...я є Данило, а це коло мене моя жінка Марія, стара вже...» [10, с. 181]; «Сяду я коло вас, та побалакаю з вами, а жінка най варить вечерю. Вона в мене друга, молода і годна, як схоче» [10, с. 181]; «А це в мене перша уже п'ятдесят років, як за мною, та тепер здуріла, та поховаю я її десь на роздорожку, бо розум свій загубила під колесами. Доки ще з фіри виділа наше село, то плакала та з воза тікала, та невістки здоганяли, а як не вздріла вже свого села, та зацімліла. Та сидить отут німа межі внуками...» [10, с. 181]; «А ми, Даниле, оба покушіймо цієї гіркої, та, може, старі наші плечі від землі відвернутьсися вгору» [10, с. 182]; «Ідїть ви, діти, спати зі своїми дітьми, най вам Бог ясні сни намалює, а ми, старі, ще побудемо» [10, с. 182]. Ю. Лотман та Б. Успенський стверджують, що опозиція «старе / нове» завжди існувала в людській свідомості [див.: 6, с. 7–8]. А. Пінтова також вказує, що старість значною мірою ризниється з молодістю у семантичному аспекті: «перепони, котрі здаються незначними у молодості, стають занадто складними у старості; можливості, що відкриваються перед молододою людиною, недоступні для старої, якій притаманне поступове згасання» [9, с. 145]. Авторка пов'язує таку архетипову семантику з концептуальною метафорою «життя – шлях / дорога»: «метафору <...> можна трактувати двояко: в молодості людина може вирішувати, як їй прожити життя (тобто у неї є декілька „доріг” на вибір), в старості цей вибір вже відсутній; в іншій трактовці „шлях” є метафоричним уявленням життя, в кінці якого людину чекає смерть» [9, с. 146]. У новелі В. Стефаніка «Вона – земля» бінарна опозиція «старе / нове» також тісно пов'язана з семантикою шляху. За традиційною системою просторових координат прози Стефаніка відхід героїв від рідного дому, села означає «смерть». Тому старий Семен дає концептуальну пораду подорожнім: «Старий птах най гнізда старого не покидає, бо нове збудувати вже не годен» [10, с. 182]; «Наше діло з землею; пустиш її, то пропадеш, тримаєш її, вона всю силу з тебе вігортає, вічерпує долоньями твою душу; ти припадаєш до неї, горбишси, вона з тебе жили вісотує, а за то у тебе отари, та стада, та стоги. І вона за твою силу дає тобі повну хату дітей і внуків, що регочутьсися, як срібні дзвінки, і червоніють, як калина...» [10, с. 183].

Герой А. Чехова також у своєму аналізі відзначає перш за все зміну свого суб'єктивного сприйняття «минулого» і «теперішнього». Спочатку він зауважує: «Я працьовитий і витривалий, як верблюд, а це важливо, і талановитий, а це ще важливіше. До того ж до речі сказати, я вихований,



скромний і чесний чоловік» [2, с. 490]. Та потім герой продовжує: «Нічого поважного немає в моїй жалюгідній постаті; хіба тільки коли я буваю хворий тіс'ом, у мене з'являється якийсь особливий вираз, який у кожного хто гляне на мене, напевно, викликає сувору, переконливу думку: „Мабуть ця людина скоро помре“ <...>. Коли б мене спитали: що є тепер головною і основною рисою твого існування? Я відповів би: безсоння. Як і раніше, за звичкою, рівно опівночі я роздягаюсь і лягаю в ліжку. Засинаю я скоро, але о другій годині прокидаюсь, і з таким почуттям, ніби зовсім не спав» [2, с. 491–492]. Микола Степанович детально викриває свої зміни у психології сприйняття часу: «Одягаюся і йду по дорозі, яка знайома мені вже тридцять років і має для мене свою історію. <...> Тут колись стояв маленький будиночок, а в ньому була портерна <...>. Ось бакалійна лавочка; колись хазяйнував у ній жидок, який продавав мені в борг цигарки <...>. Тепер сидить рудий купець, зовсім байдужий чоловік» [2, с. 495]; «Ніякі суперечки, ніякі розваги та ігри ніколи не давали мені такої насолоди, як читання лекцій. Тільки на лекції я міг весь віддатися пристрасті і роздумів <...>. Це було колись. А тепер на лекціях я почуваю тільки муку» [2, с. 500]; «Замість тих простих страв, до яких я звик, коли був студентом і лікарем, тепер годують мене супом-пюре, в якому плавають якісь білі сосульки, і нирками в мадері» [2, с. 513]; «Вже немає колишніх веселощів, невимушених розмов, жартів, сміху, нема взаємних пустощів і тієї радості, яка хвилювала дітей, дружину і мене» [2, с. 513].

Така екзистенційна межова ситуація є визначальною і вирішальною, що штовхає персонажів до переосмислення дійсності або на певний вчинок (в новелі «Вона – земля» цим вчинком є повернення Данила додому, до рідної землі: «Та так вони співали до зорів, а на зорях ковані вози заклекотіли, і Данило вертав додому» [10, с. 183]; в повісті «Нудна історія» – це від'їзд героя до «чужого» місця, що приводить до прийняття істини). Слід окремо зазначити, що система просторових координат В. Стефаніка і А. Чехова побудована відмінно. У Стефаніка це переважно «рідний топос» => «шлях» => «смерть» (саме тому повернення героя новели «Вона – земля» Данила додому є необхідним в макросвіті В. Стефаніка); а у Чехова: «рідний топос» => «шлях» => «чуже місце» (відкриття «нового життя»). Тому герой повісті «Нудна історія» від'їзжає до «чужого» місця, що приводить до прийняття істини: «Я розгубився, сконфужений, зворушений риданням і ледве стою на ногах. <...> Я дивлюсь на неї, і мені соромно, що я щасливіший від неї. Відсутність того, що товариші-філософи називають загальною ідеєю, я помітив у собі

тільки незадовго перед смертю, на схилі свого віку, а ось душа цієї бідолахи не знала і не знатиме притулку все життя, все життя!» [2, с. 542]. У цьому випадку художній час впливає на простір: екзистенційна межова ситуація спонукає героїв рухатися у потрібному для них напрямку, шукати шляхи виходу із «ситуації».

З такої точки зору бінарні опозиції «колись / тепер», «старе / нове» є складовими циклічного (архаїчного) часу. Адже дихотомія «колись / тепер», «старе / нове» є архаїчними елементами, певною ситуацією переходу від старого до нового, що символізує зміни та кризовість моменту.

Крім вже означених опозицій, у новелі В. Стефаніка «Вона – земля» та повісті А. Чехова «Нудна історія» особливого значення набувають бінарні опозиції «день / ніч» та «зима / літо». Так, у повісті «Нудна історія», за спостереженнями Т. В. Філат, виникають інваріанти «зимового» та «літнього» часу [див.: 5, с. 130], архетипове циклічне значення яких змінюється. Л. В. Дербеньова зазначає, що повною мірою «весь пучок сем архетипового значення „зими” можна уявити наступним чином: зима опозиційна літу й співвідноситься з такими категоріями, як гріх, старість, хвороба, холод, морок, ніч, північ, смерть, про що свідчать міфи різних народів світу» [4, с. 369]. А саме «літо» символізує процвітання всього живого [див.: 4, с. 232]. У повісті ж Чехова опозиції «зимового» та «літнього» часу репрезентовано безрадісною семантикою. Т. В. Філат акцентує, що у творі присутня семантично навантажена фраза: «„Наступає літо і життя змінюється”, проте герой зазначає, що „вночі знов безсоння”, „відвідувачі тепер бувають у мене не кожного дня”, „обід у нас проходить нудніше, ніж зимою”» [5, с. 130]. Ці зауваження героя інверсують архетипове значення опозиції «зима» / «літо», де обов'язково повинні відбуватися позитивні зміни з приходом літнього часу.

Натомість періодичність та циклічність часу в новелі «Вона – земля» представлена бінарною опозицією «день» / «ніч». С. Андрусів зазначає, що «основна дія новели відбувається у межовому часі – ввечері (після заходу сонця)» [1, с. 21]. Адже відомо, що кінець дня, малого і великого циклів – це ті часові точки, коли сили хаосу, невизначеності, непередбачуваності переважають [див.: 4, с. 369]. Тому не випадково саме ввечері і відбувається неприродна, алогічна подія для макросвіту В. Стефаніка: чужі вози й чужі люди перебувають на порозі Семенової хати. Циклічний час у новелі «Вона – земля» набуває особливого семантичного значення, є певною «рамою», адже позначений у першому і останньому реченнях: «То як Семен із заходом сонця вернув додому, то застав на своїм подвір'ї п'ять кованих возів, набитих всіляким добром,

ще й колиска наверху була» [10, с. 181]; «А як сонце сходило, то оба діди прощалися, цілували себе в чорні руки, а червоне сонце кинуло їх тіні через межі далеко по землі» [10, с. 183]. Так, виникає опозиція «заходу» та «сходу» сонця. У цьому випадку слово «сонце» пов'язане з особливістю семантико-ключового навантаження. Цей символ, обрамлюючи композицію новели, стверджує думку про смисл буття як вічного самоцінного кругообігу природи.

Отже, художній час у творчості В. Стефаніка і А. Чехова є важливою концептуально-структурною складовою, що формує координати «картини світу» твору. Показово, що проза В. Стефаніка і А. Чехова орієнтована на відтворення «миттєвості», інтересу до «поточного моменту». Циклічний час відіграє вагомий роль у творчості В. Стефаніка, утримує в собі сакральну значущість, тоді як у прозі А. Чехова упорядкованість сакральних подій, межа між «своїм» і «чужим» стирається.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Міфологічний код новели Василя Стефаніка «Вона – земля» / С. Андрусів // Шевченко. Франко. Стефанік: матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т; [редкол.: Кононенко В.І., Грещук В.В., Салига Т.Ю., Хороб С.І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 20–27.
2. Чехов А. П. Вибрані твори в трьох томах / Антон Павлович Чехов ; [переклад з російської]. – Київ: Держ. видав. худож. літ., 1954. – Т. 1.
3. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Александр Павлович Чудаков. – Москва : Наука, 1971. – 292 с.
4. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века / Лидия Викторовна Дербенева. – Івано-Франковск : Факел, 2007. – 428 с.
5. Филат Т. В. Особенности пространственно-временного континуума в повести А. П. Чехова «Скучная история» / Т. В. Филат // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2000. – Вып. 5–6. – С. 123–138.
6. Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Учен. зап. Тартуского университета : Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1977. – Вып. 414. – С. 3–36.
7. Мелетинский Е. М. Мифологические теории XX века на Западе / Е. М. Мелетинский // Вопр. философии. – 1971. – № 7. – С. 163–171.
8. Микуш С. Поетика жанрової структури у творах Василя Стефаніка / С. Микуш // Шевченко. Франко. Стефанік: матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т; [редкол.: Кононенко В.І., Грещук В.В., Салига Т.Ю., Хороб С.І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 316–328.
9. Пинтова А. А. Универсальная бинарная оппозиция старей / молодой в английской и русской пословичных картинах мира / А. А. Пинтова // Изв. Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – №36 (77). – С. 144–147.
10. Стефанік В. Мос слово: Новели, опов., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів / Василь Стефанік; [упоряд. передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. – [2-ге вид., доп.]. – Київ : Веселка, 2000. – 319 с.

#### REFERENCES

1. Andrusiv, S. (2002), "Mythological code of Vasyli Stefanyk's short story 'She-earth'", Shevchenko. Franko. Stefanyk: materials of the international scientific conference. Precarpathian University ["Mifolohichniy kod novely Vasylia Stefanyka 'Vona – zemlia'"]. Shevchenko. Franko. Stefanyk: materialy mizhnarodnoy naukovoï konferentsii. Prykarpatskyi universytet], Ivano-Frankivsk, pp. 20-27. (in Ukrainian).
2. Chekhov, A.P. (1954), *Selected works in three vols.*, trans. From Rus. Vol. 1 [Iybrani tvory v trokh t., pereklad z rosiiskoi. T. 1], Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury, Kyiv. (in Ukrainian).
3. Chudakov, A.P. (1971), *Poetics of Chekhov [Poetika Chekhova]*, Nauka, Moscow, 292 p. (in Russian).

4. Derbeneva L.V. (2007), *Archetype and myth as the archaic components of the Russian realistic literature of the 19<sup>th</sup> century* [Arkhetip i mif kak arkhaischeskie sostavlyayushchie russkoy realisticheskoy literatury XIX veka], Fabel, Ivano-Frankivsk, 428 p. (in Russian).
5. Filat, T.V. (2000), "Peculiarities of the spatial and time continuum in the story by A. P. Chekhov 'Boring story'" ["Osobennosti prostranstvenno-vremennogo kontinuumu v povesti A.P. Chekhova 'Skuchnaia istoriia'"], *Literaturovedcheskii sbornik*, No. 5-6, DonNU, Donetsk, pp. 123-138. (in Russian).
6. Lotman, Yu. M. and Uspenskiy, B. A. (1977), "Role of the double-natured models in the dynamics of the Russian culture (till the end of the 18<sup>th</sup> century)" ["Rol dualnykh modeley v dinamike russkoy kultury (dokontsa XVIII veka)"], *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta: Trudy po russkoi i slavianskoi filologii*, No. 414, pp. 3-36. (in Russian).
7. Meletinskii, E.M. (1971), Mythological theories of the 20<sup>th</sup> century in the West [Mifologicheskie teorii XX veka na Zapade], *Voprosy filosofii*, No. 7, pp. 163-171. (in Russian).
8. Mykush, S. (2002), "Poetics of the genre structure in Vasył Stefanyk's works", Shevchenko. Franko. Stefanyk: materials of the international scientific conference. Precarpathian University ["Poetyka zhanrovoy struktury u tvorakh Vasyliya Stefanyka", Shevchenko. Franko. Stefanyk: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii. Prykarpatskyi universytet], Ivano-Frankivsk, pp. 316-328. (in Ukrainian).
9. Pintova, A.A. (2008), "Universal binary opposition old/young in the English and the Russian proverb picture of world" ["Universalnaia binarnaia oppozitsiia staryi / molodoi v angliiskoi i russkoi poslovichny khkartinakh mira"], *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena*, No. 36 (77), pp. 144-147. (in Russian).
10. Stefanyk, V. (2000), in Demianivska, L.S. (Ed.), *My word: Short stories, stories, autobiography and critical materials, extracts from the letters*, 2<sup>nd</sup> ed. [Moie slovo: Novely, opovidannia, avtobiografii ta krytychnimaterialy, vytyahy z lystiv, 2-he vyd.], Veselka, Kyiv, 319 p. (in Ukrainian).

## ВІЗУАЛЬНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА ТА ЯРОСЛАВА СЕЙФЕРТА: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Данило Рега

Кандидат філологічних наук, викладач,  
Кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: danylo.reha@pu.if.ua

UDC: 82.091:821.161.2+821.162.3

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Статтю присвячено типологічному аналізу візуальної поезії у творчості Михайля Семенка та Ярослава Сейферта. Метою статті є виявлення спільних і відмінних підходів у реалізації творення візуальної поезії. **Дослідницька методика.** Для дослідження використано зіставний підхід. Його застосування дозволило співвіднести творчості М. Семенка та Я. Сейферта на синхронній площині, щоб виявити в їхній творчості спільні та відмінні підходи до творення візуальної поезії. Це дає змогу типологічно систематизувати реалізацію візуальної моделі футуризму, яку наслідували М. Семенко та Я. Сейферт. **Результати.** У статті на типологічному рівні розглянуто творчі підходи до реалізації візуальної поезії М. Семенком і Я. Сейфертом. Описана генеза візуальної поезії, а також наведені приклади різного роду

контактів, які стали причинами виникнення футуризму в Україні та Чехії. З'ясовані спільності та відмінності в творенні зорової поезії українським і чеським поетами. Відзначені новаторські підходи до створення такого типу поезії на фоні загального розвитку футуризму як мистецького напрямку. **Наукова новизна.** Попри достатню вивченість українсько-чеських літературних взаємин першої половини ХХ ст., недослідженими залишаються зв'язки «лівих», радикальних, авангардистських митців України та Чехії. Стаття спрямована на створення основи для проведення подальших досліджень у даному напрямку. **Практичне значення.** Дана стаття може бути використана для подальшого вивчення українсько-чеських літературних взаємин першої половини ХХ ст. Наукові результати дослідження можуть лягти в основу при написанні курсових, дипломних і інших наукових робіт.

**Ключові слова:** візуальна поезія, футуризм, типологія, українська література, чеська література.

#### ABSTRACT

**Danylo Rega. Visual experiments in the poetry by Mykhayl Semenko and Jaroslav Seifert: typological aspect.**

**Aim.** The article deals with the typological analysis of visual poetry in the literature works of Mykhayl Semenko and Jaroslav Seifert. The aim of the article is the detection of common and different features in the creation of visual poetry. **Methods.** In the article there has been applied the typological approach. The using of this approach has allowed to compare literature works of M. Semenko and J. Seifert on synchronous area in order to research in their literature works common and different features in the creation of visual poetry. The applied method made it possible to typologically systematize the creation of futuristic visual poetry which M. Semenko and J. Seifert copied. **Results.** In the article on the typological level are explored the creative approaches in the performing of visual poetry of M. Semenko and J. Seifert. The article gives a detailed analysis of the genesis of visual poetry and also in the article are given the examples of different contacts which have become the reasons of futurism appearance in Ukraine and Czech Republic. The article reports the results of a common and different features in the creation of visual poetry by Ukrainian and Czech poets. In the article are pointed out the innovative approaches in the creation of such type of poetry during the development of futurism as an artistic movement. **Scientific novelty.** Despite the sufficient knowledge of Ukrainian-Czech literature connections of the first half of XX century, the connections between avant-garde poets from Ukraine and Czech Republic. The article is aimed at the creation of the basis for the future researches in such a way. **The practical significance.** The article may serve for the further investigation of Ukrainian-Czech literature connections of the first half of XX century. The results of the research can be used for writing course projects and qualification papers.

**Key words:** visual poetry, futurism, typology, Ukrainian literature, Czech literature.

Основні проблеми вивчення футуризму як мистецького явища в останні 50 років можна об'єднати в такі основні пласти, а саме: генеза футуризму, еволюція європейського, головно, італійського футуризму, менша увага до зв'язку футуризму з іншими видами мистецтва та специфічні оприявлення футуризму, на кшталт, футуристичної кухні, футуристичної моди, футуристичної музики.

На сьогоднішній день актуальною є проблема вивчення природи слов'янських варіантів футуризму, їхнього самовизначення, а також

проведення типологічних досліджень слов'янських варіантів футуризму та творчостей їхніх представників. У даній статті ми на типологічному рівні розглянемо реалізацію візуальної поезії у творчості українського поета-футуриста Михайля Семенка та чеського поета Ярослава Сейферта.

У даному аспекті розгляду проблема типологічного вивчення українсько-чеських літературних зв'язків піднімається уперше. Звичайно, дослідники звертали увагу на українсько-чеські літературні взаємини (М. Неврлий, Д. Чижевський), однак аналіз візуальної поезії у творчості М. Семенка та Я. Сейферта на типологічному рівні не знайшов свого зацікавлення у наукових колах.

У статті вперше зроблена спроба проведення типологічного зіставлення художньої реалізації візуальної поезії як засобу дешифрування змістово-інтенційних проявів футуризму в поетичних текстах М. Семенка та Я. Сейферта.

Метою даної розвідки є здійснення типологічного аналізу поетичних творів М. Семенка та Я. Сейферта на рівні художньо-естетичної домінанти візуальної поезії футуризму.

На сьогоднішній день тема зовнішніх і внутрішніх зв'язків між авангардними напрямками української і чеської літератур, а також персоналіями першої третини ХХ ст. потребує вивчення. Особливо це стосується типологічного аспекту дослідження. Отже, типологічний аналіз візуальної поезії в творчості М. Семенка та Я. Сейферта є актуальним.

Теоретико-методологічною основою даної статті є праці Г. Бергхауса, Д. Дюришина, Р. Краусса, В. Штоффа.

Візуальна поезія (зорова поезія) генетично пов'язана з добою античності, коли митці надавали своїм творам вигляду розмаїтих фігур. Завзято використовували візуальну поезію у власній творчості поети епохи бароко, коли віршовані тексти набували найрізноманітніших форм: зірки, кола, серця, сходинок і т. д. Така форма поезії являла собою синтез поезії і образотворчого мистецтва, з часом – графіки та фотографії. Інакше кажучи, візуальна поезія це поєднання словесного та образотворчого видів діяльності.

Розквіт візуальної поезії припав на кінець ХІХ – початок ХХ ст., коли представники тогочасних модерних тенденцій почали активно застосовувати її у своїй творчій діяльності. Використовували її і представники одного з радикальних проявів модернізму початку ХХ ст. – футуризму. Представники цього мистецького напрямку виробили цілу модель візуальної поезії, згідно з якою, необхідно «звільнити» слово, випустити його на свободу, заперечуючи синтаксис і пунктуацію. Таким чином, футуристи створили для себе умови для експериментаторства зі словом. У своїй

творчості поети-футуристи часто поєднували слово з певним зображенням – незалежним чи доповнюючим, яке формувалося безпосередньо від тексту, коли «під час синтезу текстового символу та зображення виникає автономний метасимвол, основою якого вважають дихотомію «текст – зображення» [2, с. 397].

Активно пропагуючи власну теорію мистецтва, футуристи, на чолі з Ф.Т. Марінетті, на початку ХХ ст., розпочали експансію національних літератур Європи. Завдяки різного роду міжлітературним контактам, футуризм швидко почав набирати популярність у Європі. Ф.Т. Марінетті, будучи адресантом, своїми численними поїздками й презентаціями прагнув вплинути на національні літератури, консолідувати усі радикальні мистецькі угруповання, залучити їх до футуризму. У кожній країні, де був представлений італійський футуризм, шляхом організації перформенсів, виставок, публічних виступів, презентацій, які були влаштовані прихильниками футуризму, цей мистецький напрям ставав каталізатором до створення радикальних напрямів і течій. Футуризм виявився посередником між літературами-реципієнтами та загальними тенденціями розвитку європейської культури початку ХХ ст. Він став ретранслятором новітніх ідей, абсорбуючи які, національні літератури не тільки долучалися до загального літературного процесу, а й діставали можливість певної мистецької незалежності.

Вважаємо, що активна європеїзація літератур на початку ХХ ст. сприяла інтенсивній інспірації і рецепції набутків Заходу, пропонуючи при цьому оригінальний продукт свого часу [4, с. 103]. У слов'янському культурному просторі, футуризм став відомим у 10-х роках ХХ ст. Вже тоді, в першу чергу, через міжнаціональну комунікацію, суспільство почало дізнаватися про футуризм. Так, через різні види зовнішніх (геополітичні чинники, знання мов, обмін книгами, знайомства з творами) і внутрішніх зв'язків (рецепція, запозичення), футуризм проникає у національні літератури України та Чехії. Такі категорії впливу сприяли швидкому обміну інформацією і активній популяризації футуризму.

Український лідер футуризму – Михайль Семенко видав два цикли візуальної поезії: «Каблепоема за океан» (1922) і «Моя мозаїка» (1922). Натомість Ярослав Сейферт – перший чеський лауреат Нобелівської премії у галузі літератури (1984) поєднав художній текст із графічними зображеннями в збірці «Na vlnách TSF» («На радіохвилях») (1925). Зазначимо, що ця збірка яскраво вирізняється з-поміж інших, написаних чеським поетом і єдина, яка була написана в відмінному, від традиційного для Я. Сейферта, стилі написання. У першу чергу Я. Сейферт творив пролетарське мис-

тецтво, оспівував соціальну революцію і оптимізм щодо побудови нового світу. Однак на початку 20-х років ХХ ст. поезія Я. Сейферт був представником авангардної мистецької течії, відомої під назвою поетизм, і відчував модерні віяння, які надходили з-за кордону. Більше того, у той час лідер італійського футуризму Ф. Т. Марінетті вважав Я. Сейферта послідовником цього радикального мистецького вияву [3, с. 1].

Використання Я. Сейфертом візуальної поезії у власній творчості й стало причиною нашого зацікавлення цим явищем у творчості чеського поета й породило спробу типологічного аналізу з такими ж експериментами в творчості українського поета Михайля Семенка. Для аналізу були взяті поетичні тексти Я. Сейферта із збірки «Na vlnách TSF» та цикли поезій М. Семенка «Каблепоема за океан» і «Моя мозаїка».

М. Семенко та Я. Сейферт творчо переосмислили теорію симультанності, розроблену італійськими футуристами. В її основі було стереоскопічне та синтетичне мислення, яке примушувало реципієнта до вербального та зображального сприймання тексту-фігури. Такий прийом, як зазначає Р. Краусс, є типовим для «лівого мистецтва» ХХ ст., але кожен авангардист «працював із ґратками так, ніби тільки-но винайшов їх <...> ніби це джерело і є його власним винаходом» [1, с. 162].

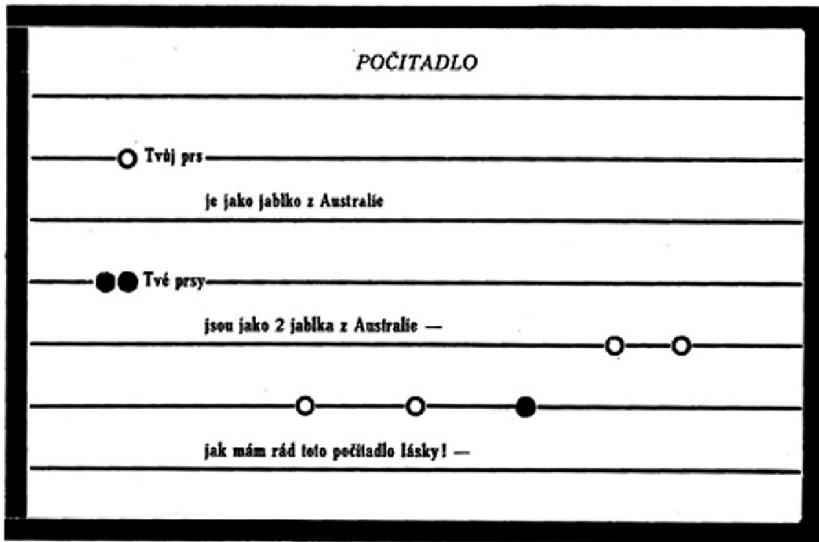
Використовуючи «ґратки», М. Семенко порушує найрізноманітніші теми і оформлює їх, використовуючи різноманітні геометричні фігури (в основі завжди лежить квадрат). Автор грається із розмірами літер, розділяє їх [6, с. 202]:





У цьому прикладі можна простежити як творчо М. Семенко засобами візуальної поезії передає зміст, який можна було б оформити більш традиційно. Оклики, які присутні в цьому творі, саме в такому засобі зображення якнайкраще передають ідейний задум М. Семенка: якнайточніше транслюють чуттєвість ситуації, надають можливість гіперреалістичного прочитання, відчути себе дійовою особою.

Подібне до граток, але це, радше, варто назвати прямокутник чи, краще, нотний стан використовує Я. Сейферт у вірші «Počítadlo». У цьому вірші рядки розташовані як вище, нижче, так і всередині ліній, що розділяють нотний стан. Використання графічного елементу ноти надає текстові музичності, але зазначимо, що не в прочитанні, а в його сприйманні [5, с. 17]:



Відзначимо, що вірш Я. Сейферта наповнений більш змістовно. Поет порівнює жіночі груди з яблуками, привезених з Австралії, розташовуючи, при цьому словосполучення і речення, між рядками та безпосередньо в рядках, то М. Семенко графічно розділяє використовувані звуконаслідування і словосполучення, при цьому зміст поетичного тексту є важчим для розуміння.

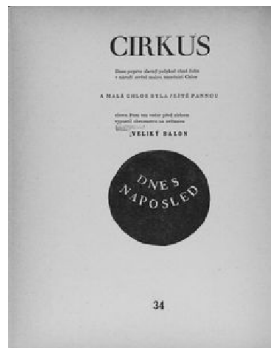
У віршах «Світ» М. Семенка та «Circus» Я. Сейферта засобами словесного вираження думок, а також синтезуючи це з образотворчим мистецтвом, поети досягають утворення цілісного поетичного тексту, в якому проста геометрична фігура – коло, корелює зі словом, яке є

основним у тексті. У вірші М. Семенка – це кокос, у Я. Сейфєрта – крапка, цятка або манеж цирку (тому така назва) [6, с. 204]:



У вірші М. Семенка кола, що вміщені в просторі тексту, відіграють конкретну роль – символічно вказують на діри від куль або слід від ударяння головою об поверхню. Недаремно біля кіл, які існують у просторі вірша, М. Семенко написав слова «ЛОБОМ НЕ ПРОБ'ЄШ» і «ПРОБ'ЄШ В-ЛОБОМ», демонструючи намагання ілюзорного персонажа пробити лобом поверхню або прострелити її.

У вірші Я. Сейфєрта цікавим є використання великого чорного кола наприкінці поетичного тексту. На нашу думку, воно символізує або манеж цирку або кінець, завершення, фініш, недаремно всередині кола написано – «сьогодні востанне» [5, с. 34]:

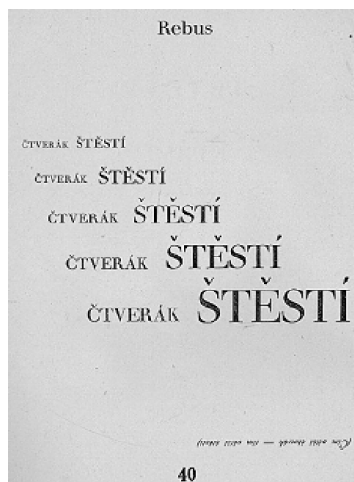


Візуальний текст М.Семенка «Сільський пейзаж» написаний у поєднанні геометричної фігури – трикутника – зі звуконаслідуванням. Оформлення тексту, який є зверненням до Павла попасти корову, є зображенням того, як одна людина намагається докритися до іншого з проханням попасти корову. Відлуння і суміжні звуки, які виникають при такому процесі, також передані в цьому вірші. М. Семенко використовує прийом логогрифу для створення форми трикутника [6, с. 206]:

**О  
А О  
А О О  
А О О О  
ПАВЛО  
ПОПАСИ  
КОРОВОУ**

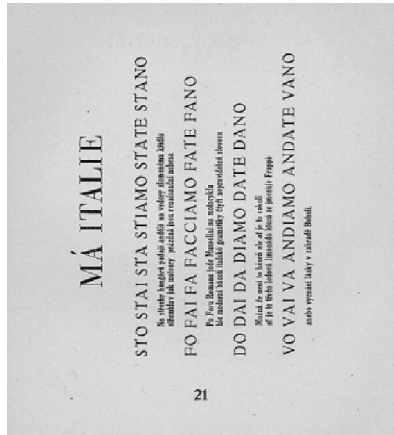
Поет досягає цього побудовою рядків таким чином, щоб кількість літер і звуків зменшувалася із кожним наступним рядком. Формуючи зі слів геометричну фігуру трикутника, автор відтворює процес передачі мовлення з ефектами пролонгації середніх і кінцевих звуків у словах.

Такий самий підхід до творення візуальної поезії використовує і Я. Сейферт у вірші «Rebus». Як і М. Семенко, чеський поет, застосовуючи стилістичний прийом логогрифа, створює графічний образ паралелограма [5, с. 40]:



На відміну від вірша М. Семенка «Сільський пейзаж», Я. Сейферт у вищенаведеному прикладі, збільшуючи розміри шрифту, показує наростання поетичного тексту, створює ефект наближення щастя.

Цікавим є вірш Я. Сейферта «Ma Italie», який написаний і розташований вертикально. Цей поетичний текст має кілька візуальних прийомів [5, с. 21]:



У наведеному прикладі усі слова в першому, четвертому, сьомому та десятому рядках написані з великої літери й являють собою звуконаслідувальні елементи. Перший рядок утворений складами [sto], [sta], [sti] [mo] [te] [no]; четвертий – [fo], [fa] [mo] [te] [no]; сьомий – [do] [da] [di] [mo] [te] [no]; десятий – [vo], [va], [an]. Повторення однорідних приголосних звуків надає словам особливо виразного звучання, відтак алітерація тісно сполучена з асонансами, що надає мові вірша милозвучності.

Решта рядків поетичного тексту, в яких присутня логічність викладу матеріалу, оформлені малим шрифтом, через який ці рядки губляться, розчиняються серед і в межах вищезгаданих рядків. Звертає на себе увагу нехтування Я. Сейфертом правил пунктуації, таким чином, він слідує одній із основних моделей футуризму – мовній, випускаючи «слова на свободу».

Перший, четвертий, сьомий і десятий рядки мають однакову кількість слів, які римуються між собою не тільки в кінці, але й усередині. У свою чергу це дозволяє читати цей текст вертикально, використовуючи слова тільки з цих рядків, породжуючи, при цьому, опціональність і варіативність прочитання.

Отже, ламаючи усталені традиції віршування, М. Семенко та Я. Сейферт прагнули домогтися досконалості поетичного твору. Експериментуючи з формою, вони хотіли вийти за рамки поезії і створити щось більше, аніж просто вербальний текст. Це перша спроба дослідити на типологічному рівні творення візуальної поезії М. Семенком і Я. Сейфертом. Вважаємо, що майбутні розвідки допоможуть розглянути специфіку розвитку слов'янських варіантів футуризму в контексті розвою європейського футуризму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Краусс Р. Подлинность авангарда / Р. Краусс // Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинда Краусс. – Москва : Худ. журнал, 2003. – С. 153–174.
2. Літературна енциклопедія : у двох томах / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.
3. Марінетті Ф.Т. Le Futurisme mondial: Manifeste à Paris / Ф.Т. Марінетті // Le Futurisme : Revue synthétique illustrée. – 1924. – № 9. – С. 1–3.
4. Pera D. O. Типологія футуристичних моделей у творчості Бруно Ясенського та Михайля Семенка : дис. канд. філ. наук : 10.01.05 / Pera Данило Олексійович. – Дніпропетровськ, 2014. – 247 с.
5. Seifert J. Na vlnách TSF / J. Seifert. – Praha-Bubeneč : Knihovna «Hosta» sv. I., 1925. – 119 str.
6. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко ; [упоряд. А. Біла]. – Київ : Смолоскип, 2010. – 688 с.

#### REFERENCES

1. Krauss, R. (2003), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [Podlinnost avangarda i drugie modernistskie mify], Art Magazine, Moscow, 320 p. (in Russian).
2. Kovaliv, Yu.I. (Chief Ed.). (2007), *Literary encyclopedia*. [Literaturna entsyklopediia], VC Akademiya, Kyiv, 608 p. (in Ukrainian).
3. Marinetti, F.T. (1924), “Global Futurist Manifesto in Paris” [“Le Futurisme mondial: Manifeste à Paris”], *Le Futurisme: Revue synthétique illustrée*, Vol. 9, pp. 1-3. (in French).
4. Rega, D.O. (2014), *Typology of futuristic models in the literature works of Bruno Yasensky and Mykhailo Semenka*: dissertation. Ph. D. [Typologiya futurystychnykh modelei u tvorchosti Bruno Yasenskoho i Mykhailia Semenka: dis. ... kand. filol. nauk], Oles Gonchar Dnipropetrovsk National University, 247 p. (in Ukrainian).
5. Seifert, J. (1925), *On the waves of TSF* [Na vlnách TSF], Hosta, Praha-Bubeneč, 119 p. (in Czech).
6. Semenکو, M. (2010), *Collected works* [Vybrani tvor], Smoloskyp, Kyiv. (in Ukrainian).

# УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ ЯК РЕЦЕПЦІЯ: КОМПАРАТИВИЙ ВИМІР

**Вікторія Остапчук**

Кандидат філологічних наук, асистент,  
Кафедра слов'янської філології,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (УКРАЇНА),  
43025, м. Луцьк, вул. Винниченка, 30-а,  
e-mail: kwitka25@ukr.net

UDC: 82.091:821.162.1=161.2

## РЕФЕРАТ

*Мета* статті – через поезику, спираючись на компаративістичні засади, простежити адекватність українських перекладів В. Шимборської у двох вимірах: на рівні тексту і підтексту, враховуючи особливості лексики обох мов, а також строфіки. У дослідженні використаний *системний підхід* із застосуванням порівняльно-типологічного, описового та герменевтичного методів. У результаті аналізу перекладів віршів В. Шимборської «Dom wielkiego człowieka» («Дім великої людини»), «Pogrzeb» («Похорон»), «Konszachty z umarłymi» («Таємні зносини з померлими») доходимо висновку, що переклади, здійснені С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин, в основному відповідають духові творів польської поетеси. Доведено, що ці переклади є формою існування віршів В. Шимборської в оболонці української мови. Ця оболонка не є нейтральною до змісту проаналізованих віршів. Ось чому виявлено неминучі розбіжності між оригіналом і перекладом, які впливають на емоційне сприйняття реципієнтом віршів В. Шимборської. Аналіз *доводить*, що кожен переклад є варіантом, котрий відображає інваріант, але має відхилення, зумовлені специфікою мови, поетичного стилю та іншими зображувально-виражальними способами. *Наукова новизна* обумовлена тим, що порушена у заголовку тема недостатньо висвітлена, оскільки українські переклади поезії В. Шимборської, здійснені С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин не були детально проаналізовані у зіставленні з оригіналами. Теоретичне і *практичне значення* статті зумовлене тим, що її результати можуть бути використані в подальших дослідженнях перекладацької практики С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин та ін., а також у наукових працях, у курсах історії польської літератури, у написанні дисертацій, магістерських, дипломних, курсових та інших робіт аспірантами і студентами-філологами.

**Ключові слова:** рецепція, життя, смерть, оригінал, переклад, варіант, інваріант.

## ABSTRACT

**Viktoriiia Ostapchuk. Ukrainian translations of Wislawa Shimborska as reception: comparative dimension.**

The purpose of the article is to observe the conformity of the V. Shimborska's Ukrainian translations through the poetry, basing on the comparativistic foundations in two dimensions: on the level of the text and subtext heeding the features of the vocabulary of the both languages and the strofika also. In the article there has been applied the system approach by using the comparative-typological, descriptive and hermenevtical methods.

Analyzing the translations of V. Shimborska's poetry «The house of the big man» («Dom wielkiego człowieka»), «Funeral» («Pogrzeb»), «Secret relations with the dead people»

(«Konszachty z umarłymi») we come to the conclusion that the translations, made by S. Shevchenko, N. Sydyachenko, Ya. Senchyshyn mostly coincide to the spirit of the works of the Polish poetess. It is proved that these translations are the form of the existence of V. Shymborska's poetry in the covering of Ukrainian language. This covering is not neutral to the content of the analyzed poems. That's why the inevitable differences between the original and the translation, which influence the emotional perception of the V. Shymborska's poetry by the recipient, are found. The *analyze proves the fact*, that every translation is a variant, which displays the invariant, but which has got deviations, that conditioned by the specificity of the language, the poetic style and others descriptive-expressive methods. The *scientific novelty* is conditioned by the fact, that the theme affected in the title is not clarified enough, because the Ukrainian translations of the V. Shymborska's poetry made by S. Shevchenko, N. Sydyachenko, Ya. Senchyshyn were not analyzed in details in the comparison with the originals. Theoretical and *practical meaning* of the investigation was caused by the fact, that its results can be used in the course of the history of the Polish literature and also can be written in the term papers of the students-philologists.

**Key words:** reception, life, death, original, translation, variant, invariant.

Про зацікавленість творчістю В. Шимборської в Україні свідчать переклади її віршів видатними українськими майстрами слова – Д. Павличком, Я. Сенчишин, Н. Сидяченком, С. Шевченком, Г. Кочурою, Л. Череватенком, О. Гордоном, А. Глушаком, А. Савенцем та ін. Спадщина Нобелівської лауреатки різноаспектно вивчалася в українському літературознавстві у таких працях, як «Спадкоємність і новаторство сучасної польської поезії» Ю. Булаховської [1], «Поезія у перекладі: «українська» Шимборська» А. Савенця [4] і його дисертація «Поезія крізь призму перекладу: вірші Віслави Шимборської українською мовою», захищена ним у 2005 р., «Українська Віслава Шимборська: ретроспектива та перспективи рецепції творчості» О. Сачок [5], «Філософсько-поетичний дискурс В. Шимборської» О. Нахлік [3] та ін. Не залишаються поза увагою вчених і українські переклади поезії В. Шимборської. Так, детальний аналіз в історичному вимірі був здійснений О. Сачок, котра, характеризуючи численні рецепції творчості В. Шимборської в Україні, виділила три періоди: період радянський, перших років демократичних перебудов і сучасний етап сприйняття доробку польської поетеси. Аналізуючи ці етапи, О. Сачок передусім зосередилася на перекладах і науково-публіцистичному дискурсі праць, у яких ці переклади розглядалися. У своїй статті О. Сачок зазначає, що багато українських перекладачів із В. Шимборської були водночас аналітиками її поезії. Зокрема, їм належать наукові розвідки в галузі польсько-українського перекладознавства. Яскравим прикладом цього явища є Н. Сидяченко. З одного боку, вона – відомий автор літературознавчих статей, присвячених майстерності В. Шимборської; з другого – перекладач низки віршів польської поетеси [див.: 5, с. 17]. Важливо, що досвід поетичного перекладу відтіняє її теоретичні надбання, змушує сприймати їх більш органічно.

Існуючі літературознавчі праці дають підставу для подальшого дослідження актуальних проблем, пов'язаних із перекладами В. Шимборської українською мовою, що специфічно висвітлює її художньо-філософську концепцію світу.

Ганс Яусс у праці «Естетичний досвід і літературна герменевтика» зазначав, що перша фаза будь-якої рецепції твору *спричинена зіткненням з літературним текстом* [див.: 10, с. 278]. І як результат, під час такого зіткнення перекладача і поета, віддзеркалюється світоуявлення перекладача, яке починає взаємодіяти у нашому випадку з уявленнями В. Шимборської. Особливо яскраво такий процес виявляється у перекладах Д. Павличка. А це свідчить про те, що не може бути тотожності між оригіналом і перекладом, що пояснюється не лише особливостями мови. Ось чому актуальним залишається аналіз перекладів у зіставленні з оригіналом.

**Мета статті** полягає в тому, щоб через поетику, спираючись на компаративістичні засади, простежити адекватність українських перекладів В. Шимборської у двох вимірах: на рівні тексту і підтексту, враховуючи особливості лексики обох мов, а також строфіки.

Для аналізу вибрані вірші «Dom wielkiego człowieka» («Дім великої людини», переклад – С. Шевченко), «Pogrzeb» («Похорон», переклад – Н. Сидяченко, Я. Сенчишин), «Konszachty z umarłymi» («Таємні зносини з померлими», переклад – Н. Сидяченко). Невипадковість вибору поезій пояснюється тим, що вони між собою пов'язані спільною темою – *Життя і Смерті*, – якою В. Шимборська вписується у світове філософське коло розуміння смерті. Вступаючи у діалог із російськими філософами ХІХ ст., наближаючись у своїх поглядах до філософів ХХ ст., польська поетеса намагається розкрити загадку *Смерті*, заглянути у таємничий потойбічний простір. Короткий огляд «русской философии смерти» здійснює К. Ісупов у своїй статті «Уроки М. Бахтина»: «В ХІХ в., – вказує дослідник, – смерть рассматривается как угроза мирового Ничто... Новая эпоха пытается приручить смерть, эстетизировать ее и сделать маленькой... Эпоха Бахтина знает, что смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий» [2, с. 29]. Філософ А. Чанишев, на відміну від сучасників М. Бахтіна, отожднює небуття з буттям: «Небытие окружает меня со всех сторон... Небытие невидимо, оно не дано непосредственно, оно всегда прячется за спину бытия. Небытие убивает, но убивает руками бытия... Бытие только тень небытия, его изнанка... Небытие повсюду и всегда: в дыхании, в пении соловья, в лепете ребенка... Оно – сама жизнь!» [7, с. 1].



Погляди В. Шимборської на філософську тему буття і небуття відрізняються від філософської концепції А. Чанишева. Для польської поетеси людина остаточно не йде з життя, а продовжує своє існування у свідомості наступних поколінь.

Ці ідеї В. Шимборської відображаються вже у заголовку її вірша «Dom wielkiego człowieka». Поетеса вводить реципієнта в дім, де жила свого часу людина, але дім спорожнів, бо людина померла. Твір починається з розглядання меморіальної дошки:

**В. Шимборська**  
**«Dom wielkiego człowieka»**

*«Wypisano w marmurze złotymi  
złotkami:*

*Tu mieszkał i pracował, i zmarł wielki  
człowiek» [9, s. 32].*

**«Дім великої людини»**  
**(переклад – С. Шевченко)**

*«Вкарбовані в мarmorі золоті  
літери:*

*Тут жила, працювала й спочила  
велика людина» [9, с. 33].*

Порівнюючи оригінал з перекладом, треба звернути увагу на польський вислів «*zapisać się, uwiecznić się złotymi złotkami*», що є фразеологізмом і означає «пам'ятувати про себе або свою особу завдяки великим заслугам» [12, s. 1270] (увічнити щось або свою особу завдяки великим заслугам). Польсько-російський словник подає наступний переклад: «*zapisać się, uwiecznić się złotymi złotkami* – вписать славную страницу во что-л.» [11, s. 716]. Українське слово *вкарбовувати*, вжите С. Шевченком у перекладі, має переносне значення «міцно закріплювати щонебудь у пам'яті, душі тощо» [6, т. 1, с. 695,]. Слово *wpisać (вписати)* у В. Шимборської – менш емоційно забарвлене, ніж українське *вкарбувати*. У зв'язку з цим у В. Шимборської більше акцентується туга за людиною, котра безповоротно пішла з життя зі своїми неповторними рисами, що підкреслено і повтором «*co miało mijać, minęło*» (що мало минути, минуло). У перекладі емоційний відтінок гострого болю від втрати приглушений.

Входимо в дім уже після смерті людини. Пустота в оригіналі підкреслена не розмірами, а відсутністю когось, хто тут жив і чий дух, кроки тут ще досі відчуваються. Цього не збережено у перекладі.

**В. Шимборська**  
**«Dom wielkiego człowieka»**

*Jeszcze w stosownym czasie zdążył  
przyjść na świat.*

*Wszystko, co miało mijać, minęło w  
tym domu.*

**«Дім великої людини»**  
**(переклад – С. Шевченко)**

*Ще в добрі часи він з'явився на світ.  
Все, що мусило бути, минуло в цім  
домі.*

*Не в малометражі –*

*Nie w **blokach**,  
nie w **metrażach** **umeblowanych** a  
**pustych**,  
wśród nieznaných sąsiadów,  
na piętnastych piętrach,  
dokąd trudno by było wlec wycieczki  
szkolne.  
W tym pokoju rozmyślał,  
w tej alkwie spał* [9, s. 32].

*де навіть із меблями – пуста,  
сусід незнайомий,  
п'ятнадцятий поверх –  
нелегко тягати туди на екскурсії  
учнів.  
У цій кімнаті думає,  
у цій алькірі спав* [9, с. 33].

Фразу «*Jeszcze w **stosownym** czasie **zdażył** przyjąć na świat*» перекладач не дослівно, але влучно відтворює українською мовою «*Ще в добрі часу він з'явився на світ*». Значення польського слова «**stosowny**» тлумачний словник польської мови пояснює як «*taki, który jest najlepiej dobrany, wybrany w danej sytuacji, który odpowiada czemuś, zgadza się z czymś; odpowiedni, właściwy*» [12, s. 962] (такий, що найкраще підібраний, вибраний у даній ситуації, який відповідає чомусь; відповідний, властивий). Польське слово **zdażyć**, яке С. Шевченко не перекладає, а пропускає, означає: «*przybyć dokądś na czas, nie za różno, w przepisowym terminie*» [12, s. 1260] (прибути кудись вчасно, не запізно, у відповідний термін).

Перекладач не зберігає у своєму тексті також повтору В. Шимборської: «*co **mialo mijać, minęło***» (що мало минути, минуло). Цей спеціальний прийом у вірші «*Dom wielkiego człowieka*» підкреслює плінність, скороминучість людського життя.

Після слів «*co **mialo mijać, minęło***» польська поетеса зворотною думкою повертається до живого образу померлого.

В. Шимборська протиставляє багатоповерхівку, великий будинок (*blok, metraż*), у якому відчуття пустки поглиблюється завдяки розмірам – малій (*alkowie*): «*Nie w **blokach**, / **nie w metrażach** **umeblowanych** a **pustych**... / w tej alkwie spał*» (*Alkowa – przestarz. – mały pokój, zwykle bez okna, rodzaj niszy przylegającej do większego pokoju* [12, s. 10] (мала кімната, зазвичай без вікна, вид ніші, що прилягає до більшої кімнати)). С. Шевченко перекладає польське слово *metraż*, що означає «*mieszkanie o większym metrażu*» [12, s. 450] (помешкання більшого метражу) – українським словом *малометражка*, що має, якраз, протилежне значення і означає помешкання невеликого метражу [див.: 6, т. 4, с. 610]. У такий спосіб перекладач загострює відчуття пустки.

Цій самій меті слугують змальовані предмети, які ще недавно служили людині, до яких вона торкалася:

**В. Шимборська**  
**«Dom wielkiego człowieka»**

Portrety, fotel, biurko, fajka, globus, flet,  
*wydeptany dywanik*, oszklona weranda  
[9, s. 32].

**«Дім великої людини»**  
**(переклад – С. Шевченко)**

Портрети, крісло, столик, флейта,  
люлька, *старенький килим*, засклена  
веранда [9, s. 33].

«*Старенький килим*» в українському перекладі не є таким промовистим, як «*wydeptany dywanik*» (витоптаний килимок) оригіналу, котрий ховає у собі кроки того, хто жив у будинку. Завдяки дієприкметнику *wydeptany* відзначається часопростір, протяжність життя. Реципієнт уявляє велику людину, котра в задумі міряє кроками кімнату. Ось чому у перекладі важливо передати дух оригіналу, який часто виражається не в конкретних словах, а у їх сполученнях. Але в основному переклад С. Шевченка відповідає духові вірша В. Шимборської.

«*Dom wielkiego człowieka*» перегукується ще з одним твором В. Шимборської – «*Kot w pustym mieszkaniu*», який був написаний польською поезесою після смерті чоловіка Корнеля Філіповича; в ньому також порушені важливі питання екзистенції і смерті. Простежуються перегуки «*Domu wielkiego człowieka*» ще й з поезією Я. Твардовського. Пор.: «*Śpieszmy się kochać ludzi tak szybko odchodzą / zostaną po nich buty i telefon gluchy...*».

Ці ж мотиви постають у новому смисловому ракурсі у вірші В. Шимборської «*Pogrzeb*», де на перший план виступає мотив зв'язку життя зі смертю, чим пояснюється інша структура твору. «*Pogrzeb*» складається з окремих реплік, на перший погляд, мало між собою пов'язаних. Але в них переплелися життя і смерть. Незважаючи на близьку присутність смерті, життя для живих продовжується, їх непокоять різні щоденні турботи. На похороні – банальні розмови, вловлюються фрази, в яких обговорюються покупки, рецепти, люди тощо. Репліки в перекладах Н. Сидяченко і Я. Сенчишин майже співпадають з оригіналом. Але слід відзначити, що у В. Шимборської уривки розмов починаються з малої літери, що означає їх обірваність: вони не мають ні початку ні кінця, виділені з загального гомону, випадково почуті. Цей прийом у вірші – не випадковий: так само несподівано, як незакінчена фраза, завершується життя людини. У перекладі Н. Сидяченко не збережено цього філософського підтексту, тому що тут кожна репліка – з великої літери. Я. Сенчишин відтворює дух оригіналу, вживаючи малі літери.

**В. Шимборськ**  
**«Pogrzeb»**

«z lakierowaniem  
drzwiczek, zgadnij ile»  
«dwa żółtka, łyżka cukru»  
«same niebieskie i tylko  
małe numery» [9, s. 54]

**«Похорон»**  
**(пер. – Н. Сидяченко)**

«З лакованими  
дверцятами, вгадай за  
скільки»  
«Два жовтки і ложка  
цукру»  
«Тільки голубі та й  
розміри малі» [9, с. 55]

**«Похорон»**  
**(пер. – Я. Сенчишин)**

«з лакуванням дверцят,  
згадай скільки»  
«два жовтки, ложка  
цукру»  
«самі блакитні і тільки  
малі розміри» [8, с. 152].

Інколи Н. Сидяченко не перекладає буквально, навіть допускає неточності, хоча це не порушує філософського змісту тексту. Так, замість назви числа *dwunastka* (дванадцятка) (очевидно, йдеться про номер транспорту), перекладач використовує *двадцятий*. Я. Сенчишин перекладає, не відходячи від оригіналу.

**В. Шимборська**  
**«Pogrzeb»**

«*czwórka albo  
dwunastka*» [9, s. 54]

**«Похорон»**  
**(пер. – Н. Сидяченко)**

«*четвертим чи  
двадцятим*» [9, с. 55]

**«Похорон»**  
**(пер. – Я. Сенчишин)**

«*четвірка або  
дванадцятка*» [8, с. 153]

Найбільше реплік, які безпосередньо стосуються померлого – на початку твору: присутні обговорюють причини смерті, її несподіваність, а також самого покійника. Далі про нього потрохи забувають, вирішуючи якісь побутові питання. Фрази до кінця твору стають усе коротшими. Обидва перекладачі близькі до оригіналу, Я. Сенчишин перекладає майже дослівно:

**В. Шимборська**  
**«Pogrzeb»**

«*tak nagle, kto by się tego  
spodziewał*»  
«*nerwy i papierosy,  
ostrzegalem go*»  
«*brat też poszedł na serce,  
to pewnie rodzinne*»  
«*sam sobie winien, zawsze  
się coś mieszał*»  
«*coś z tego, że był  
najzdolniejszy z nich*» [9,  
s. 54]

**«Похорон»**  
**(пер. – Н. Сидяченко)**

«*Раптово так, ніхто не  
сподівався.*»  
«*Нерви й цигарки,  
попереджав його*»  
«*Брата теж підвело  
серце, то, певно,  
родинне*»  
«*Він винен сам – у все  
встрявав постійно*»  
«*Був найздібніший з них,  
та що із того*» [9, с. 55]

**«Похорон»**  
**(пер. – Я. Сенчишин)**

«*так раптово, хто би  
того сподівався*»  
«*нерви і цигарки, я  
застерігав його*»  
«*брат теж помер на  
серце, то певно родинне*»  
«*сам винен, завжди у  
щось втручався*»  
«*що з того, що був  
найталановитіший з  
них*» [8, с. 152]

Тема наступного вірша – «Konszachty z umarłymi» – починає звучати уже в «Pogrzebie», в репліці «śnił mi się tydzień temu, *coś mnie tknęło*». Н. Сидяченко подає неточний переклад: «Снився тиждень мені тому, як передбачала». Вислів «*coś mnie tknęło*» польсько-російський словник перекладає як «я почувствовав что-то недоброе; что-то заставило меня насторожиться» [11, s. 447]. Слушним є переклад Я. Сенчишин: «*снився мені тиждень тому, щось мене кольнуло*».

Перш ніж аналізувати переклад «Konszachtów z umarłymi», варто вияснити, що означає рідко вживане в польській мові слово *konszachty*. Великий польсько-російський словник подає наступний переклад: *konszachty* – *неодобр.* закулисные переговоры, тайные сношения (связи); **mieć z kimś** ~ иметь (тайные) сношения *с кем-л.*; **prowadzić z kimś** ~ вести закулисные переговоры *с кем-л.* [11, s. 342]. Н. Сидяченко вдало перекладає назву твору як «Тасмні зносини з померлими».

Вірш складається із запитань, їх всього – тридцять сім. Людина у В. Шимборської прагне відгадати тасмницю потойбічного життя, заглянути по ту сторону межі, котра розділяє два світи. Вірш починається словами: «W jakich okolicznościach śnią ci się umarli?» [9, c. 50] («За яких обставин тобі сняться померлі?» [9, c. 51]). Проте варто відзначити позицію В. Шимборської, яка стоїть дещо осторонь від тексту, що можна прояснити словами, сказаними К. Ісуповим про Бахтіна: «Текст для Бахтіна был личностью, сам Бахтин по отношению к тексту был Другим, т. е. единственным осуществителем текста» [2, c. 10]. В. Шимборська як автор – ніби «Другой» у відношенні до тексту. На нашу думку, перекладачу вдалося відтворити цю відчуженість автора до тексту. Пор.:

**W. Szymborska**  
**«Konszachty z umarłymi»**

*Czy mówią, skąd przychodzą?  
I kto za nimi stoi?  
Co mają w rękach – opisz te przedmioty.  
Zbutwiałe? Zardzewiałe? Zwęglone?  
Spróchniałe?  
Co mają w oczach – groźbę? prośbę?  
Jaką?  
Z ich strony żadnych kłopotliwych pytań?*  
[9, s. 50]

**Н. Сидяченко**  
**«Тасмні зносини з померлими»**

*Чи вказують, звідки приходять?  
І хто стоїть за ними?  
Що в їхніх руках? Опиши оті речі.  
Трухляві? Іржаві? Обвуглені?  
Порохняві?  
Що в їхніх очах? Погроза? Прохання?  
Яке?  
Чи ставлять вони дразливі питання?*  
[9, c. 51]

У проаналізованих поезіях В. Шимборської відбилася бажання поетеси задуматися над життям, смислом людини.

У результаті аналізу перекладів віршів В. Шимборської «Dom wielkiego człowieka» («Дім великої людини»), «Pogrzeb» («Похорон»), «Konszachty z umarłymi» («Таємні зносини з померлими») доходимо висновку, що переклади, здійснені С. Шевченко, Н. Сидяченко, Я. Сенчишин, в основному відповідають духові творів польської поетеси. Доведено, що ці переклади є формою існування віршів В. Шимборської в оболонці української мови. Ця оболонка не є нейтральною до змісту проаналізованих віршів. Ось чому виявлено неминучі розбіжності між оригіналом і перекладом, які впливають на емоційне сприйняття реципієнтом віршів В. Шимборської. Аналіз доводить, що кожен переклад є варіантом, котрий відображає інваріант, але має відхилення, зумовлені специфікою мови, поетичного стилю та іншими зображувально-виражальними способами.

Існуючі переклади В. Шимборської – цікаві, але немає повного задоволення ними, тому з'являються усе нові зразки українською мовою. Цей процес – безкінечний, він яскраво представлений у книзі А. Савенця, де дослідник, аналізуючи вірш В. Шимборської «Sto rosiech», приводить кілька варіантів його перекладу українською мовою. Намагаючись приблизитися до В. Шимборської, перекладачі прагнуть збагатити своє уявлення світу тим світом, який постав у свідомості польської поетеси.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Булаховська Ю. Спадкоємність і новаторство сучасної польської поезії / Юлія Булаховська. – Київ: Наук. думка, 1979. – 176 с.
2. Исупов К.Г. Уроки М.М.Бахтина / К.Г.Исупов // М.М.Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М.Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Том I / сост., вступ. ст. и коммент. К.Г.Исупова. – СПб. : РХГН, 2001. – С. 7–44. – Режим доступа : <http://es-dejavu.ru/b/Bahтин.html>
3. Нахлік О. Філософсько-поетичний дискурс В.Шимборської / О.Нахлік // Незалежний культурологічний часопис «Д». – 1997. – № 10. – С. 132–138.
4. Савенець А. Поезія у перекладі. «Українська Шимборська» / Андрій Савенець. – Люблін ; Житомир : Полісся, 2006. – 366 с. – Режим доступу : [http://levhrytsyuk.blogspot.com/2010/10/exclusive\\_13.html](http://levhrytsyuk.blogspot.com/2010/10/exclusive_13.html)
5. Сачок О. Українська Віслава Шимборська : ретроспектива та перспективи рецепції творчості / Олеся Сачок // Проблеми слов'язнавства. – 2008. – Вип. 57. – С. 145–152.
6. Словник української мови. – В. 10 т. – Київ : Наук. думка, 1970. – Т. 1. – 799 с. – Т. 4. – 840 с.
7. Чаньшев А. Н. Трактат о небытии / А.Н. Чаньшев // Вопр. философии. – 1990. – № 10 – С. 158–165. – Режим доступа : [http://psylib.org.ua/books/\\_chana01.htm](http://psylib.org.ua/books/_chana01.htm)
8. Шимборська В. Вірші / Віслава Шимборська // Незалежний культурологічний часопис «Д». – 1997. – № 10. – С. 145–153.
9. Шимборська В. Під однією зіркою / Віслава Шимборська / [пер. і впоряд. Н.Г.Сидяченко, С. О.Шевченка]. – Львів : Каменяр, 1997. – 109 с.

10. Яусс Г. Эстетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1998. – С. 278–307.
11. Mirowicz A. Wielki słownik polsko-rosyjski / A. Mirowicz. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 2007. – Т. II. – 844 s.
12. Nowy słownik języka polskiego / [pod red. E. Sobol]. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2003. – 1311 s.

#### REFERENCES

1. Bulakhovska, U. (1979), Succession and innovation of the modern Polish poetry [Spadkoyemnist' I novatorstvo suchasnoyi pols'koyi poezii], Naukova Dumka, Kyyy, 176 p. (in Ukrainian).
2. Isupov, K.G. (2001), “The lessons of M. M. Bakhtin”, [“Uroky M.M. Bakhtina”], *Bakhtin: pro et contra. Lichnost' I tvorchestvo M.M. Bakhtina v otsenke russkoy I mirovoy gumanitarney mysli*, pp. 7-44, available at: <http://ec-dejaru.ru/b/Bahtin.html> (in Russian).
3. Nakhlik, O. (1997), “Philosophical-poetic discourse of V.Shymborska” [“Filosofsko-poetychnyy dyskurs V. Shymborskoyi”], *Nezalezhnyy kulturologichnyy chasopys “Yi”*, No. 10, pp. 132 – 138. (in Ukrainian).
4. Savenets A. (2006), *Poetry in the translation: “ukrainian” Shymborska [Poeziia u pereklad: “ukrainska” Shymborska]*, Polissia, Zhytomyr, 366 p. (in Ukrainian).
5. Sachok O. (2008), “Ukrainian Vislava Shymborska: retrospective and perspective of the perception of the art” [“Ukrainska Vislava Shymborska: retrospektyva ta perspektyvy retseptsii tvorchosti”], *Problemy slovianoznavstva*, ed. 57, pp. 145-152. (in Ukrainian).
6. Bilodid, I.K. (1970), *The Dictionary of the Ukrainian language*, Vol. I, [Slovyk ukrainskoyi mowy. T. I], Naukova dumka, Kyiv, 799 p. Vol. IV, 840 p. (in Ukrainian).
7. Chanyshv, A.A. (1990), “Tractat about non being” [“Tractat o nyebytii”], *Voprosy filosofii*, No. 10, available at: [http://psylib.org.ua/books/\\_chana01.htm](http://psylib.org.ua/books/_chana01.htm)
8. Shymborska, V. (1997), “Poems” [“Virshi”], *Yi*, No. 10, pp. 145-153. (in Ukrainian).
9. Shymborska, V. (1997), *Under the one star [Pid odniieiu zirkoyu]*, Kameniar, Lviv, 109 p. (in Ukrainian).
10. Yauss, H. (1998), “The esthetic experience and literary hermenevtic”, *Word. Sign. Discourse. Anthology of the world literary-critical thought of the 20-th century* [“Estetychnyy dosvid I literaturna hermenevtika”], Slovo. Znak. Dyskurs. Antologiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky 20 stolittya], Litopys, Lviv, pp. 278-307. (in Ukrainian).
11. Mirovich, A. (2007), *The big Polish- Russian Dictionary*. Vol. II, [Wielki słownik polsko-rosyjski, T. II], Wiedza Powszechna, Warszawa, 844 p. (in Polish).
12. Sobol, E. (Ed.). (2003), *New Dictionary of the Polish language [Nowy słownik języka polskiego]*, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa, 1311 p. (in Polish).

# ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІЙ ПЛОЩИНІ ПОНЯТТЯ КРАСИ

Світлана Нісевич

Аспірант,  
кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: nisevychsi@ukr.net

UDC: 82.091:7

## РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті йдеться про образи художників у романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» та новелі О. Кобилянської «Valse mélancolique». Мета цього дослідження – здійснити порівняльний аналіз образу живописця крізь призму понять «краси» й моралі. **Дослідницька методика.** Для дослідження використаний порівняльно-типологічний підхід. За допомогою типологічного методу вдалося простежити відповідності й відмінності в концепції героїв. Розглядаються образи персонажів-художників як виразників авторських ідей і засобів втілення основних постулатів естетизму. **Результати.** Детально проаналізовано образи митців – Безіла Голурда з роману О. Уайльда й Ганни з новели О. Кобилянської, які присвятили своє життя Красі. Мистецтво є для них найвищою цінністю, шпугність превалює над природністю. У творах підкреслено, що наділені непересічним талантом персонажі живуть у відмінному від реального світі, підносяться над натовпом. Однак у залежності від авторських інтенцій, герої виконують різні функції. Так, образ Безіла, ззовні некрасивого, уособлює гармонійну єдність духовної краси й моралі, що протиставлені безпринципності й цинізму лорда Генрі й аморальності Доріана. Героїня Ганна, наділена зовнішньою красою, що забезпечує їй владу панування над іншими, виступила носієм модерного мислення, виразила протест проти усталених норм патріархального життя та сірої буденності. **Наукова новизна.** Не зважаючи на чималу кількість наукових праць, присвячених дослідженню естетизму, творчості О. Уайльда та О. Кобилянської, зокрема Г. Давиденка, О. Рокаш, Ф. Погребенника, Н. Шумило, О. Кабкової, В. Кандинської та ін., ще й досі не вказувалося на типологічну близькість образу художника з роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» й новели О. Кобилянської «Valse mélancolique» в контексті естетизму. **Практичне значення.** Результати дослідження вказують на широку проблематику творів про художників і залишають значний простір для подальших літературознавчих студій.

**Ключові слова:** образ художника, естетизм, краса, мораль, мистецтво.

## ABSTRACT

**Svitlana Nisevych. The image of an artist in the interpreting space of the notion of beauty.**

**Aim.** The article deals with the images of the artists in the novel by O. Wilde «The Portrait of Dorian Gray» and the short story by O. Kobylanska «Valse mélancolique». The aim of this study is to make the comparative analysis of the image of a painter through the



notions of «beauty» and morality. **Methods.** The comparatively-typological approach has been used for the research. With the help of typological method we have managed to trace the correspondences and differences in the concepts of the heroes. The images of the personages-artists as the spokesmen of the authors' ideas and the means of the embodiment of the main postulates of aestheticism have been observed. **Results.** The article gives a detailed analysis of the heroes-artists – Basil Hallward from the novel by O. Wilde and Hanna from the short story by O. Kobylyanska, who devoted their lives to serving the Beauty. The art is the main value for them, artificiality prevails naturalness. It is emphasized in the works that outstandingly talented personages live in a different from real world, they are over the crowd. Though, depending on the authors' intentions, the heroes fulfill different functions. Thus, the image of Basil, who is not handsome, personifies the harmonic unity of inner beauty and morality, which are opposed to the unscrupulousness and cynicism of Lord Henry and the immorality of Dorian. The female character Hanna, who is beautiful and it gives her the power of supremacy over the others, became the representative of modern thinking, she protested against the fixed standards of patriarchal life and grey triviality. **Scientific novelty.** Despite a great number of scientific works devoted to the research of aestheticism, the creative work of O. Wilde and O. Kobylyanska, in particular by H. Davydenko, O. Rokash, F. Pohrebennyk, N. Shumylo, O. Kabkova, V. Kandynska, etc. it has not been pointed to the typological closeness of the image of a painter from the novel by O. Wilde «The Portrait of Dorian Gray» and the short story by O. Kobylyanska «Valse mélancolique» in the context of aestheticism. **The practical significance.** The results of the research point to the wide range of problems in the works about painters and leave much space for further studies.

**Key words:** the image of an artist, aestheticism, beauty, morality, art.

Проголошення культу краси безпосередньо пов'язане з естетичним рухом, який охопив інтелектуально-духовні кола Англії наприкінці XIX століття, ставши своєрідним аналогом французького символізму. Цей рух був не настільки масовим, як у Франції, проте яскравим і доволі продуктивним.

Вождем естетизму справедливо вважають О. Уайльда, який усе життя присвятив творенню краси, бачачи в ній єдине покликання митця [7, с. 297]. Власні погляди письменник художньо втілює у романі «Портрет Доріана Грея», що став програмним твором естетизму, викликавши широкий читацький резонанс.

Оригінальну інтерпретацію ідеї пріоритету мистецтва над реальністю знаходимо і в багатьох українських письменників означеного періоду, що відчували на собі вплив свіжих віянь, які йшли із Заходу. У цьому контексті Ользі Кобилянській відводиться особливе місце, адже письменниця однією з перших в українській літературі вводить образ художника, причому жінки, яка ставить красу вище за матеріальні цінності й сімейний затишок. У новелі «Valse mélancolique» своє розуміння краси авторка виражає через стосунки трьох незалежних жінок, які, як підкреслює доктор Кембріджського університету Рорі Фіннін, «відки-

дають патріархальні звичаї, живучи в одному домі лише заради мистецтва» [3]. Такий підхід був цілковито новим на той час для нашого письменства, засвідчував спорідненість мислення авторки зі світоглядною парадигмою естетизму.

Дослідженню естетизму, творчості О. Уайльда та О. Кобилянської присвячено чимало наукових праць, зокрема Г. Давиденка, О. Рокаш, Ф. Погребенника, Н. Шумило, О. Кабкової, В. Кандинської та ін. Однак ще й досі не вказувалося на типологічну близькість образу художника з роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» та новели О. Кобилянської «Valse mélancolique» в контексті естетизму, що й зумовлює мету нашої статті – вивчення цих творів у порівняльному аспекті, а саме крізь призму краси як домінуючого чинника світоглядно-мистецького простору творчих натур як носіїв авторських концепцій.

Свої естетичні погляди обидва автори втілюють через складну систему образів. Виразно окреслюється основна триада персонажів як у новелі О. Кобилянської, так і в романі О. Уайльда. Прикметно, що всі герої, а саме Безіл Голуорд, лорд Генрі Уоттон, Доріан із «Портрета Доріана Грея», Марта, Ганна та Софія із «Valse mélancolique» цікавляться прекрасним і безпосередньо дотичні до мистецтва. Серед них є живописці – Безіл та Ганна, які готові покласти своє життя на вівтар служіння Красі. У залежності від авторських інтенцій, персонажі кожного твору знаходяться в різній площині взаємостосунків, відрізняється місце та роль живописця в кожній із триад. Якщо в О. Кобилянської жінки, незважаючи на певну субординацію, більш-менш єдинодушні у своїх поглядах, доповнюючи одна одну, то в О. Уайльда герої виражають кардинально протилежні точки зору на прекрасне, створюючи ситуацію гострої дискусії.

Безіл як єдиний митець серед трьох персонажів роману англійського письменника виступає уособленням гармонійної єдності краси й моралі, що протиставлені безпринципності й цинізму лорда Генрі та аморальності Доріана. У самому ж образі художника такої конфронтації не спостерігається. Як зауважує З. Ржевська, Безіл «творить красу, і для нього немає нічого вищого за малярство» [1, с. 58]. Етичне й естетичне в понятті художника «невіддільні, як краса й доброта» [1, с. 59]. Припускаємо, що в образі Безіла знайшов відбиток вплив учителя О. Уайльда Джона Рескіна, який «із запальністю біблійного пророка відстоював правду й етичну чистоту мистецтва» [1, с. 50]. Г. Давиденко переконливо доводить: «Безіл Голуорд – одна з модифікацій образу автора в романі. Його змальовано таким, яким хотів бути сам письменник» [2, с. 354–355]. Прикметно, що зовні художник некрасивий, на що, зокрема, вказує Лорд

Генрі, протиставляючи його Доріанові – взірцю довершеної форми: «Ти, із твоїм суворим обличчям і чорним як вугіль волоссям, – і цей юний Адоніс, наче зроблений зі слонової кістки й трояндових пелюсток!» [9, с. 8]. Незважаючи на таку невідповідність, образ Безіла постає в гармонійній єдності та цілісності, причому краса душі з її «інстинктивною відразою до аморальності та зла як найвищих форм Потворності» [2, с. 355] проявляється у зовнішності, освічуючи її зсередини. Парадоксально, що, пропагуючи автономність мистецтва й виключаючи його зі сфери моралі, ставлячи, фактично, естетичне вище етичного, О. Уайльд у «Портреті Доріана Грея» утверджує протилежне. Своїм твором, через образ живописця, він доводить, що прекрасне невіддільне від моральних принципів, тож їх ігнорування чи порушення ведуть до руйнування сутності людини, якою б досконалою вона не видавалася візуально.

У новелі «Valse mélancolique» ідея краси, утілена в образі художниці Ганни, актуалізує передусім модерністські амбіції авторки щодо оновлення української дійсності. У своїй відданості принципам естетизму героїня виступає носієм нового мислення, виражаючи протест проти усталених норм життя з його патріархальністю та сірою буденністю, а відтак проти віджилих форм моделювання, зокрема побутової описовості та сільської тематики, які продовжували домінувати в мистецтві окресленого періоду. Тут значну роль відіграла національна своєрідність українського менталітету, якому споконвіків притаманна чуттєвість та релігійність. Н. Шумило звертає увагу на панування в українців культу родини, подружньої вірності, тісний зв'язок із природою. Саме в таких, фундаментальних для розуміння власної ідентичності, категоріях, як духовність і мораль науковець вбачає «основну причину опору традиційної художньої свідомості українців загальноєвропейському модернізму» [8, с. 45]. Очевидно, що саме в цьому закорінене й несприйняття модерного образу художника, а особливо жінки-митця, яка своєю поведінкою, роздумами кидала виклик не лише сучасності, але й споконвічній традиції. «Показово також, що українські критики – сучасники Кобилянської, аналізуючи «Valse mélancolique», закидали письменниці відірваність од реальності. Так, Василеві Щурату здалося, що новела більше схожа на твір «заграницької авторки», котра пише про те, чого не існує, а Лев Турбацький назвав героїнь твору «витворами культури чисто європейської», до того ж ця європейськість здавалася йому неадекватною щодо українського життя» [цит. за: 4, с. 35].

Припускаємо, що на створення образу Ганни-малярки вплинуло творче оточення О. Кобилянської, яка приятелювала із Софією Окуневсь-

кою та Августою Кохановською – непересічними для того часу жінками, які захоплювали сучасників своєю інтелігентністю та освіченістю. Як пише Ф. Погребенник, цей «жіночий триумвірат шукав свого ідеалу в житті, цікавився мистецтвом, прагнув вирватися із сірої буденщини, мав високі громадянські устремління» [6, с. 6]. Учений, зокрема, акцентує: «Обидві мали значний вплив на О. Кобилянську, допомагали їй розширювати кругозір, заохочували до літературної праці» [6, с. 6]. Кохановська стала відомою художницею, пізніше ілюструвала новели О. Кобилянської «Некультурна», «Природа», «Битва», тож цілком ймовірно, що саме вона виступила прототипом Ганни.

На відміну від Безіла, Ганна як артистична натура, яка вміла відчувати й створювати красу, була й зовні красивою, на що у творі зроблено особливий акцент: «Була гарна сама собою. Ясна, майже попеляста блондинка, з правильними рисами і дуже живими блискучими очима. Збудована була прегарно...»[5, с. 109]. В її образі знаходимо підтвердження уайльдівського бачення краси, яке він уклав в уста лорда Генрі: «А Краса є прояв Генія – ба навіть вище за Генія, і то настільки, що це не потребує пояснення. Краса – одна з великих істин світу, як сонячне світло, як весняна пора, як відбиття в темних водах тої срібної шкаралупи, що ми звемо місяцем. Краса – це поза всякими сумнівами. Їй дано божественне право на верховенство. Вона робить принцями тих, хто її має» [9, с. 26]. Врода Ганни нікого не залишала байдужим, а в поєднанні з талантом надавала їй привілеї, владу панування над іншими.

Обидва автори наділяють своїх героїв не лише непересічним талантом, а й магічною силою, що підносить їх над натовпом. Світ, у якому ті живуть, відмінний від реального, він лише для вибраних, що неодноразово підкреслено у творах. Очевидний вплив на створення образів справила філософія Ф. Ніцше, якою захоплювалися обидва письменники, з іншого боку, такий підхід безпосередньо пов'язаний із культом індивідуалізму в мистецтві, прибічниками й пропагандистами якого виступали естети. Як зауважує І. Зінчук, «Уайльд «висмикує» своїх героїв з їх громадських зв'язків», при цьому «світ, що цікавить тут автора, перш за все, – це світ «обраних» людей, переваги яких над «сірою масою» він наполегливо підкреслює» [12]. До «вибраної горстки суспільності» зачисляє себе й Ганна, протиставляючи Марті, яка, на її думку, належить до типу пересічних жінок, що уособлюють міщанську моральність.

Цілком очевидно, що для обох персонажів, які втілюють у творчу практику основні постулати естетизму, Краса є пріоритетною субстанцією, лише їй одній вони відкривають душу, ставлячи вище за життя.

Саме краса є стимулятором творчості, як це яскраво зображено в романі О. Уайльда на прикладі Безіла й Доріана. Незвичайна врода хлопця стала джерелом справжнього натхнення, пробуджуючи в художників, з його слів, «зовсім новий метод творчості, зовсім новий стиль». Завдяки Красі він для себе відкрив інше бачення й розуміння світу, а головне нові засоби його відтворення, які раніше були від нього приховані [9, с. 15]. Важливо, що обожнення образу Доріана було насамперед мистецьким, а не людським. Як зізнається з цього приводу художник, «Доріан Грей для мене просто збудник у творчості» [9, с. 17]. Саме тому неперевершений витвір мистецтва – портрет Доріана – Безілу рідніший і ближчий, ніж його прототип, він сприймає портрет як живе створіння, тож на пропозицію лорда Генрі піти втрюх до театру заявляє: «Я лишуся із справжнім Доріаном» [9, с. 33].

Так само для Ганни мистецтво є самоцінним, воно стоїть вище за кохання, шлюб, особисте щастя. Художниця не приховує, що «готова віддати руку першому-ліпшому заможному чоловікові», який перейде їй дорогу, «щоб тим щиріше віддатися штуці» [5, с. 119]. У розмові з Мартою художниця зазначає: «Ти не знаєш, як можна любити те, що люди називають артизмом, що живе в нас і заповняє нашу душу; що береться звідкись у нас, виростає, опановує нас, не дає нам спокою й робить із нас послухачів і статистів своїх! Се щось таке велике, сильне, що особисте щастя мізерніє перед тим, не в силі вдержати з ним рівноваги в істоті! <...>» [5, с. 119]. Після таких зізнань надія на можливий сімейний затишок Ганни в майбутньому зникає безповоротно. Більше того, подібно до Безіла, вона розглядає живих людей, своїх потенційних обранців, лише як матеріал для творчості: «Полюблю живий образ. Один, і другий, і третій! Коли б лише досить хороші, досить пориваючі й гідні моєї любові й істоти! Коли б повні великих, перемагаючих своєрідних мотивів... а любити... байка! Я чекаю того розцвіту душі... може сотворю в честь його... великий образ...» [5, с. 119].

Оскільки для О. Уайльда мистецтво було вище за життя, а отже, й за природу, то помітно, що світ речей у романі «Портрет Доріана Грея» превалює над світом природним [1, с. 56]. Зокрема, в есе «Занепад брехні» зі збірки літературно-критичних діалогів «Задуми», він зазначає: «the more we study Art, the less we care for Nature» [11, с. 3]. В. Кандинська зазначає, що письменник поділяв платонівські ідеї впливу прекрасного й вірив, що краса матеріального оточення формує в людини тонкий смак і виняткову душевну сприйнятливість, які слугують запорукою її духовного зростання [4, с. 34]. Сам О. Уайльд ще з дитинства прагнув до

вишуканого стилю у всьому. Це прагнення проявляється і в романі «Портрет Доріана Грея», адже О. Уайльд приділяє велику увагу одягу своїх персонажів, їхньому побуту, товариству красивих людей, у якому вони перебували. Характерно, що в романі автор уникає описів природи, а пейзажі «вражають своєю штучністю, відшліфованістю» [1, с. 56], що ще раз підкреслює тезу домінування мистецтва над життям, а відтак штучності над природністю.

Вражає те, з якою точністю повторює ці ідеї українська письменниця О. Кобилянська в новелі «Valse mélancolique». Її героїня – художниця Ганна, виявилася неабиякою естеткою, надзвичайно велику увагу приділяла матеріальній, штучній красі, дбала про вишуканість одягу, створювала артистичну атмосферу в побуті і вкрай ретельно підбирала собі компаньйонку, що мусила бути гарною з виду й артистичною душею. Як і в романі «Портрет Доріана Грея», у новелі О. Кобилянської опущені описи природи, події розгортаються в основному в артистично оздобленому інтер'єрі їхнього житла, де культ мистецтва й культ штучності не суперечать один одному, а створюють гармонійну єдність.

Стрижневим мотивом обох творів, що підпорядковує всі інші, є теза вічності й невмирущості мистецтва, його вищості над життям. Згідно з О. Уайльдом: «Life imitates art far more than Art imitates life», «Life in fact is the mirror, and Art the reality» [11, с. 32]. У його романі натурник творіння Доріан убиває художника, творця Безіла, але коли намагається вбити своє постаріле, потворне зображення на портреті, то помирає сам, а на портреті відтворюється колишня Краса. Мистецтво виявилось реальнішим за життя, оскільки саме на портреті відображаються всі аморальні вчинки Доріана, а не на його обличчі. Та й сам Доріан жив наче за сценарієм книжки, подарованої лордом Генрі Уоттоном [10, с. 28]. Подібну розв'язку спостерігаємо і в новелі О. Кобилянської на прикладі долі Ганни. У душі вона до кінця залишається артисткою, нікому так і не вдалося «втиснути ту артистично закроєну душу у формат пересічних жінок» [5, с. 129].

Таким чином, образи художників у романі «Портрет Доріана Грея» та новелі «Valse mélancolique» постають виразниками естетичних ідей авторів. О. Уайльд та О. Кобилянська відстоюють у своїх творах панівне становище Краси й мистецтва в житті творчих людей. Однак у романі англійського письменника ці поняття зливаються з моральністю в образі художника Безіла Голуорда й протиставляються тогочасному аморально-прагматичному суспільству. У той час, як у новелі української письменниці малярці Ганні, що уособлює самовіддане служіння артизму,

доводиться ламати віками вироблені писані й неписані моральні закони, що призводить до їх заперечення. Очевидна прихильність і симпатія авторів до образів Безіла й Ганни, оскільки вони й самі належали до творчих натур нового типу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Зарубіжна література : [підруч. для 11 кл. загальноосвіт. шк.] / Н. І. Астрахан, Г. Ф. Бондаренко, Н. В. Євченко та ін.; за ред. О. С. Чиркова. – Київ : Вежа, 2000. – 320 с.
2. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : [навч. посібник] / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гричаник. – Київ : Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.
3. Finnin R. The Rebels and Risk Takers of Ukrainian Literature / Rory Finnin. – Mode of access : [http://www.huffingtonpost.co.uk/dr-rory-finnin/rebels-and-risktakers\\_b\\_2042844.html](http://www.huffingtonpost.co.uk/dr-rory-finnin/rebels-and-risktakers_b_2042844.html)
4. Кандинська В. Рецепція естетизму й дендизму в новелі Ольги Кобилянської «Valse mélancolique» / Віра Кандинська // Слово і Час. – 2013. – № 5. – С. 32–42.
5. Кобилянська О. Новели / Ольга Кобилянська. – Ужгород : Книжково-журнальне видавництво, 1952. – 244 с.
6. Кобилянська О. Ю. Твори: У 2 т. / упоряд. передм. і приміт. Ф. П. Погребенника. – Київ : Дніпро, 1983. – Т. 1. – 495 с.
7. Рокаш О. М. На межі століть. Англійська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: [навч. посіб. для студ. виз. У 2 т.] / О. М. Рокаш– Кам'янець-Подільський : Оіом, 2005. –Т. 1. – 732 с.
8. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Микитівна Шумило. – Київ : Задруга, 2003. – 354 с.
9. Вайльд О. Портрет Доріана Грея: [роман] ; [пер. з англ. та прим. Р. Доценка] / Оскар Вайльд. – Київ : Школа, 2009. – 256 с.
10. Волочай М. Філософсько-естетичні та моральні проблеми у творах зарубіжних письменників (творчість Оскара Уайльда) / Марія Волочай, Лілія Зімакова // Проблеми сучасної філології : лінгвістика, літературознавство, лінгводидактика : зб. наук. праць. – 2013. – № 6. – С. 22–32.
11. Wilde O. Intentions / Oscar Wilde. – New York: Brentano's, 1905. – 263 p.
12. Зінчук І. Естетизм у творчості Оскара Уайльда (частина 1) / Ігор Зінчук. – Режим доступу : [maystemi.com/publication.php?id=75618](http://maystemi.com/publication.php?id=75618)

#### REFERENCES

1. Astrakhan, N.I., Bondarenko, H.F., Yevchenko, N.V., Rzhavska, Z.M., Sobolevska, H.I. and Chyrkov, O.S. (2000), in Chyrkov, O.S. (Ed.), *World literature [Zarubizhna literatura]*, Vezha, Kyiv, 320 p. (in Ukrainian).
2. Davydenko, H.Y. (2007), *The History of World Literature of the 20<sup>th</sup> century [Istoriia zarubizhnoi literatury 20 stolittia]*, Tsentri uchbovoi literatury, Kyiv, 504 p. (in Ukrainian).
3. Finnin, R. “The Rebels and Risk Takers of Ukrainian Literature”, available at: [http://www.huffingtonpost.co.uk/dr-rory-finnin/rebels-and-risktakers\\_b\\_2042844.html](http://www.huffingtonpost.co.uk/dr-rory-finnin/rebels-and-risktakers_b_2042844.html) (in English).
4. Kandynska, V. (2013), “The reception of aestheticism and dandyism in a short story by O. Kobylianska ‘Valse mélancolique’” [“Retseptsiia estetyzmu i dendyzmu v noveli Olhy Kobylianskoï ‘Valse mélancolique’”], *Slovo i Chas*, No. 5, pp. 32-42. (in Ukrainian).
5. Kobylianska, O. (1952), *The short stories [Novelʹy]*, Knyzhkovo-zhumalne vydavnytstvo, Uzhhorod, 244 p. (in Ukrainian).
6. iKobylianska, O.Yu. (1983), *The works in 2 vols. [Tvory u 2 t.]*, Dnipro, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Rokash, O.M. (2005), *On the verge of centuries. English literature of the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> century: in 2 vols. Vol. 1 [Na mezhi stolit. Anhliiska literatura kintsia 19 – pochatku 20 stolittia: u 2 t. T. 1]*, Oіium, Kamianets-Podilskyi, 732 p. (in Ukrainian).
8. Shumylo, N.M. (2003), *Under the sign of national originality [Pid znakom natsionalnoi samobutnosti]*, Zadruga, Kyiv, 354 p. (in Ukrainian).
9. Vaild, O. (2009), *The Portrait of Dorian Gray [Portret Doriana Greia]*, Shkola, Kyiv, 256 p. (in Ukrainian).

10. Volochai, M. and Zimakova, L. (2013), "Philosophically-aesthetic and moral problems in the works by foreign writers (the works by Oscar Wilde)" ["Filosofsko-estetychni ta moralni problemy u tvorakh zarubiznykh pysmennykiv (tvorchist Oscara Uailda)"], *Problemy suchasnoi filologii: lnhvistyka, literaturoznavstvo, lnhvodydactyka*, No. 6, pp. 22-32 (in Ukrainian).
11. Wilde, O. (1905), *Intentions*, Brentano's, New York, 263 p. (in English).
12. Zinchuk, I. (2008), "Aestheticism in the works by Oscar Wilde" ["Estetyzm u tvorochosti Oscara Uailda"], available at: [maystemi.com/publication.php?id=75618](http://maystemi.com/publication.php?id=75618) (in Ukrainian).

## ОБРАЗНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ М. КУЛІША ТА Ю. О'НІЛА У КООРДИНАТАХ ЧАСОПРОСТОРОВОГО ВИМІРУ

**Тетяна Марчук**

Аспірант,

Кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: [tania\\_klyuka@mail.ru](mailto:tania_klyuka@mail.ru)

UDC: 82.091 : 82-21

### РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті розглядається просторова семантика драм «Патетична соната» М. Куліша та «Волохата мавпа» Ю. О'Ніла. Мета дослідження – здійснити порівняльний аналіз часопросторових маркерів драм крізь призму бінарної опозиції «свій / чужий». **Дослідницька методика.** В основу дослідження покладено порівняльно-типологічний підхід, який забезпечив виявлення відповідностей і відмінностей образно-сміслового вираження часопросторової організації п'єс українського та американського драматургів. **Результати.** Диференційним маркером аналізу просторової семантики окреслених драм обрано бінарну опозицію «свій / чужий», що дало змогу проілюструвати характерно-поведінкові зміни героїв в контексті їх просторових переміщень. У статті доведено, що Ілько з «Патетичної сонати», як і Янк з «Волохатої мавпи», опинившись у вирі суспільно-політичних процесів, прийняли за «свій» простір, який був для них згубним, що є свідченням песимістично-трагічної установки українського та американського драматургів. Висновано, що драматурги творять внутрішній світ героїв в типологічно спорідненій морально-психолонгічній парадигмі, з акцентуацією у М. Куліша на політичному, а в Ю. О'Ніла на соціальному аспектах. **Наукова новизна.** Незважаючи на існуючі на сьогодні ґрунтовні дослідження драматургії М. Куліша (Л. Залеська-Онишкевич, М. Кореневич, І. Лисенко, В. Працьовитий, Т. Свербілова, Л. Скорина, С. Хороб та інші) та Ю. О'Ніла (С. Джебрайлова, М. Коренева, Н. Кутеева, С. Пінаєв та ін.), досі не створено спеціальних студій присвячених часопросторовій організації п'єс «Патетична соната» та «Волохата мавпа». У представлений статті хронотоп вказаних творів вперше розглядається у порівняльно-типологічному аспекті, що сприяє увиразненню спільних і своєрідних рис драматургічної манери українського та американського авторів. **Практичне значення.** Результати дослідження вказують на широку просторову семантику аналізованих драм і залишають значний простір для подальших літературознавчих студій.

**Ключові слова:** хронотоп, бінарна опозиція «свій / чужий», топос дому, локус вулиці.



## ABSTRACT

### **Tetiana Marchuk. Figurative dominants of M. Kulish's and Eu. O'Neill's dramas in time and space coordinates.**

**Aim.** The article deals with the space semantics of the drama «Pathetic Sonata» by M. Kulish and «The Hairy Ape» by Eu. O'Neill. The purpose of the study is comparative analysis of time and space markers of the dramas by means of the binary opposition «your / someone else's». **Methods.** The comparatively-typological approach has been used for the research. With the help of it we have managed to trace the correspondences and differences of the figurative dominants in the time and space models of the dramas. **Results.** The binary opposition «your / someone else's», was selected as the differential marker for the analysis, this helped to illustrate characters' behavioral changes in the context of their space movements. The article proved that Ilko from «Pathetic Sonata» as well as Yank from «The Hairy Ape», having found themselves in the whirlpool of social and political processes, took as «their» the space that was fatal for both, which proves tragic views of Ukrainian and American playwrights. It is concluded that authors create characters' inner world in a typologically related psychologically moral paradigm with the accentuation on the political in Kulish's, and on the social aspects in O'Neill's works. **Scientific novelty.** Despite the thorough research of M. Kulish's dramas (L. Zaleska-Onyshkevych, M. Korenevych, I. Lysenko, V. Pratsovytyj, T. Sverbilova, L. Skorina, S. Horob and others) and Eu. O'Neill's works (S. Dzhebraylova, M. Koreneva, N. Kuteyeva, S. Pinaev etc.), special studies devoted to time and space organization of plays «Pathetic Sonata» and «The Hairy Ape» has not been created yet. In the article hronotop of the mentioned works for the first time is examined in comparative typological aspect that promotes similar and peculiar features of the dramatic manner of Ukrainian and American authors. **The practical significance.** The survey results indicate the broad space semantics of the analyzed dramas and leave much space for further literary studies.

**Key words:** hronotop, binary opposition «your / someone else's», topos «home», locus «street».

Особливістю драматургії як роду літератури є її надзвичайна близькість до реального життя, що дає змогу персонажам утворювати певну суспільну модель у межах часопросторового континууму. Саме тому елементи просторової організації драми, крім базових номінативних функцій, виконують також художні, тобто несуть певне експресивне, емоційне чи художнє навантаження, на що вказує, зокрема, Н. Копистянська, стверджуючи, що конкретний простір тексту може переноситись у «коди надтексту, який буде створювати сам читач» [2, с. 87]. Разом з тим, один і той же локальний простір створює різний простір переживання, якщо в ньому перебуває певна кількість людей. Він може одночасно бути своїм та чужим [2, с. 90].

Невід'ємними елементами просторового аналізу є поняття топосу та локусу, які, попри широке використання, не мають однозначного визначення. Топос – поняття, яке прийнято асоціювати з «місцем розгортання смислів» [8, с. 89], котре певним чином співвідноситься з реальним, як

правило, відкритим простором. Поняття локусу у філології прийнято пов'язувати з конкретним просторовим образом закритого чи обмеженого характеру, який, на переконання В. Прокоф'євої, «містить посил до реальності» [8, с. 88]. Згідно з теорією Ю. Лотмана, локус використовується на позначення прив'язаності героя до певного місця, яке, в свою чергу, стає функціональним полем діяльності останнього [5, с. 180].

З-поміж топосів простору аналізованих драм диференційним маркером обрано опозицію «свій-чужий», оскільки саме вона дає змогу проілюструвати характерно-поведінкові зміни героя в залежності від зміни простору. Взаємодіючи, взаємозамінюючись чи ототожнюючись, вказана опозиція створює окрему просторову модель світу – «бінарний архетип», зі слів О. Олійник [6], в межах якого діють персонажі. Крім того, створення свого та чужого простору є одним із головних засобів психологізації, індивідуалізації та типізації персонажів, завдяки чому середовище виступає не лише місцем дії, а й символічним виразом спільних і відмінних рис протагоністів творів.

Особливого значення у п'єсах як українського, так і американського драматурга набуває топос дому (помешкання) як місця, де все почалося і де все повинно закінчитись. На переконання О. Лівінської, дім в українській літературі розглядається як символ міцї та єднання [4, с. 3], також як осередок виховання головних моральних засад, духовного гарту молоді душі [4, с. 5]. О. Чичерін, характеризуючи колорит помешкання чи місця, з якого людина вийшла, вводить термін «гніздова побудова образу», підкреслюючи, що навіть найменші деталі побуту героя можуть стати «грандіозними виразниками трагічних тем» [цит. за: 2, с. 72].

Так, в основу п'єси «Патетична соната» українського драматурга покладено процес переміщення героїв у межах будинку, описуючи який, автор навмисне прив'язує жителів до певних поверхів, розмежовуючи їх життєвий простір. Прикметно, що розповідь починається за принципом протиставлення: на горищі, освітленому гасовою лампочкою, живуть дві різні особистості: вічний шукач музи поет Ілько та безробітна модистка Зінька, яка намагається порвати з своїм колишнім життям. Підвал стоїть пустою, його господар проливає кров на війні, а самотня дружина проводить час у чеканні. Дещо пізніше знаходимо опис мешканців першого та другого поверхів, які опозиціонуються за соціально-політичним принципом: сім'я Пероцьких – прихильники єдиної та неподільної Російської імперії та представники національного відродження – батько Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною.

Вказана особливість наштовхує на думку про вертепну організацію драми, проте той факт, що всі мешканці будинку постійно протиставляються один одному (Ілько – Зінька, Зінька – Марина, генерал Пероцький – старий Ступай-Ступаненко, Ілько – Андре), швидше є свідченням їхнього розміщення за принципом бінарних опозицій, на що, зокрема, вказує М. Ласло-Куцок [див. про це: 9, с. 55].

Американський драматург у п'єсі «Волохата мавпа» творить схожу просторову модель. Місце дії п'єси – корабель – розмежовано на поверхи: на верхній палубі подорожують заможні американці, а прості кочегари трудяться в кочегарці, розташованій «на дні» судна. Вертикальна просторова організація драми дає можливість авторам розвивати дію паралельно в декількох просторово-часових площинах, представляючи таким чином багатовимірність людського буття з чіткою акцентуацією на опозиціях «свій / чужий» та «верх / низ».

Відмітною особливістю драми «Патетичної сонати» є моделювання простору не лише за принципом «свій-чужий», а й «реальний-ірреальний», їх складне переплетення мотивує поведінку героїв, призводячи в фіналі до трагедії. Ірреальний простір – це образ омріяної країни, до якої прагнуть та яку намагаються побудувати герої. Так, поет-ідеаліст Ілько мріє опинитися «у країні вічного кохання, де на нього чекає дівчина самотна» [3, с. 207]. Мешканка першого поверху Марина теж виношує думку про вічне кохання, і хоча її мрії мають реальну соціально-політичну складову («дівчина жде в країні, де на дверях два замки висять, московський і польський, жде і мріє, що тому отдасть і душу, й тіло, хто замки ті позбиває...» [3, с. 207]), вона фактично живе в ірреальному світі, оскільки є заручницею власних фанатичних ідей.

На початку дії герої обох п'єс знаходяться в межах свого простору як духовного, так і фізичного: Ілько (з «Патетичної сонати») вдома на горіщі, а Янк (з «Волохатої мавпи») в кочегарці, яку вважає своїм домом: «До біса дім! Я покажу вам що таке дім! Це дім, зрозуміло!» («Home, hell! I'll make a home for yah! Dis is home, see») [7, с. 3]. Кожен з них почувається комфортно та з впевненістю дивиться у завтрашній день. Попри те, що кочегарка знаходиться у самому низу корабля, Янк вважає її відправною точкою, адже там зосереджені всі корабельні механізми. Більше того, чоловік переконаний, що корабель рухається виключно завдяки його праці (*it's me makes it move*), а без нього все зупиниться («*it can't move without somep'n else, see? It all goes dead, get me?*»)[7, с. 6]. Рух моторів, рушійною силою якого є він, асоціюється в уяві героя з рухом всесвіту: «Я паливо для двигунів, я те що перетворює золото на гроші.

*Сталь це я!!!» («I'm steam and oil for de engines; I'm de ting in gold dat makes it money. And I'm steel-steel-steel!!!») [7, с. 7].*

На противагу Янку, Лько – сором'язливий і чуттєвий, він вірить у *«Петрарку і вічну любов»* [3, с. 202], через що часто терпить насмішки свого товариша – переконаного соціаліста Луки. Якщо для Янка всесвітом є кочегарка, то погляди Лька, який у своєму невеликому помешканні пише листа коханій, спрямовані у *«квадратове віконце»* [3, с. 197], яке в уяві хлопця *«запнуте зоряним небом»* [3, с. 197]. Саме небо, асоціюючись з омріяним коханням, наповнює його життя змістом.

Просторове переміщення героїв та вихід із зони комфорту призводять до масштабних змін у їхніх душах. Так, переконання Янка кардинально змінюються після миттєвої зустрічі з леді Мілдред. Сповнена зневаги та огиди фраза *«Мавпа!»*, яка виринає з уст розбещеної панянки, оголює очевидну та водночас гірку істину. З цього моменту починається новий етап в житті кочегара – його переродження. Свідченням цього є вигук героя: *«Не заважайте мені думати»* [7, с. 16], в якому поєднані страх, розпач і вина. Янк прагне реваншу, він хоче будь-що переконати дівчину у своїй винятковості, задля чого власне й покидає свою «домівку».

Подібне відбувається і з головним персонажем п'єси українського драматурга поетом Льком, який почувався комфортно, живучи на горищі та мріючи про справжнє кохання. Піддавшись вмовлянням друга Луки, він зважується розповісти про свої почуття дівчині Марині. Власне візит до неї стає одним із найбільш напружених моментів п'єси, після якого у поведінці Лька відбуваються різкі зміни: потайки зайшовши у квартиру коханої, яка постає тут чужим простором, Лько виявляється мимовільним свідком заручин Марини та корнета Пероцького. Настрій героя різко змінюється, для нього тепер *«навіть сонце на небі вже не сонце, а який жовтогарячий пластир на рані, скрізь запалення і біль»* [3, с. 214]. Спонтелічений побаченням, хлопець виявляє слабодухість – тікає, а пізніше піддається вмовлянням Луки стати революціонером-підпільником. Таким чином, зміна простору веде в обох п'єсах до змін світогляду героїв.

Особливе місце у просторовій структурі аналізованих п'єс займає локус вулиці. У *«Патетичній сонаті»* вперше про неї згадує Лука, розуміючи вулицю як *«дорогу революції»* [3, с. 154]. У третій дії п'єси даний локус введено в ремарки автора, який апелює до читачів *«уявити собі вулицю провінційного міста в революційний час»* [3, с. 165], де на зміну музиці спокою і застиглості містечка проходить революційна «Марсе-

льсза». Тобто, із засобу комунікації між людьми вулиця трансформується у місце протистояння суспільства.

«Чужий» простір вулиці поступово перетворює мрійливого юнака на жорстокого революціонера, що підкреслено у сцені, де Ілько фігурує як вартовий біля повстанського пункту. У своїх мріях (ірреальному просторі) хлопець продовжує розмірковувати про країну вічного кохання проте сувора реальність накладає свій відбиток: «<...> *неспокійний тупіт, цокання копит. Темним степом кінь біжить. За чорним обрієм край голубого вікна вже вона. <...> Вона ніби на човні. Вона ніби одходить, одпливає»* [3, с. 223]. Разом з тим, коли пізніше він згадує, що кинув варту, його «*охоплює сором, неспокій, тривога»* [3, с. 223]. Революційні події, повністю поглинаючи свідомість хлопця, здається, на дають шансу на вороття.

Локус вулиці відіграє ключову ролі і в аналізованій п'єсі Юджина О'Ніла. Проїшовши «*милю сходів та драбин»* («*a mile of ladders and steps»*) [7, с. 18] з кочегарки, Янк піднімається спочатку на причал, а пізніше виходить на П'яту Авеню у пошуках леді Мілдред. Почуття образи за принижену честь і гідність («у власному домі»), тобто на кораблі, підсилюється побаченим у вітрині магазину мавпячим хутром, яке викликає бажання помсти. Кочегар намагається переконати перехожих, що їхнє благополуччя залежить, як і на кораблі, безпосередньо від нього: «*Бачите ту будівлю? Вона зі сталі. Сталь це я! Ви живете в будинку і думаєте що ви чогось варті. Але я теж там є! Я двигун вантажопідійомника який монтував його. Я його зовнішня і внутрішня оболонка! Звісно! Я ж сталь, пара та дим і все решта»* («*See dat building goin' up dere? See de steel work? Steel, dat's me! Youse guys live on it and tink yoh're somep'n. But I'm in it, see! I'm de hoistin' engine dat makes it go up! I'm it – de inside and bottom of it! Sure! I'm steel and steam and smoke and de rest of it!*») [7, с. 23]. У шаленому пориві Янк умисно провокує заможних городян на суперечку, але останні залишаються глухими й байдужими – наче маски, які, зі слів, С. Джебрайлової, «разом з душею втратили і лице» [1, с. 50]. Якщо М. Куліш в аналогічній сцені вдається до прийому негативного паралелізму, то у Ю. О'Ніла підкреслена чистота, просторість та освітленість вулиці є контрастом до ненависті та злості, які опанували душу Янка. Разом з тим, простір вулиці – теплична атмосфера американських капіталістів («*помірно залита сонцем, безлюдна, добре прибранна, широка вулиця, легенький вітерець»*) («*clean, well-tidied, wide street; a flood of mellow, tempered sunshine; gentle, genteel breezes»*) [7, с. 35] – дисонує з «домом» Янка «з усіх сторін вузькі, зроблені зі сталі, ліжка у

*три яруси. Вдалині вхід. Стеля нависла над головами чоловіків*) («*tiers of narrow, steel bunks, three deep on all sides. An entrance in rear. The ceiling crushes down upon the men's heads*»)[7, с. 28], акцентуючи на його зайвості у цьому середовищі. Впродовж усієї п'єси Янку доводиться вести боротьбу з реальними та уявними сталінськими клітками, які оточують його, проте він постійно нашттовхується на стіну непорозуміння, стусани та образи. Якщо у героя американського драматурга під час сцени на вулиці похитується віра у власну силу та міць, то до Ілька з п'єси М. Куліша, навпаки, разом з вірою в соціалістичні ідеї приходить впевненість та певна твердість характеру, які є своєрідним щитом від розчарування, пережитого в результаті кохання.

Після завершення вуличної революції події п'єси «Патетична соната» знову переносяться в дім, себто в ревком, де за цей час відбулися просторові переміщення. Так, більшовики з підвалу переходять у квартиру Пероцьких на другому поверсі. Марина, котра протягом всієї п'єси знаходилась в зоні власного простору, була виселена в підвал. Ілько, який, за його ж словами, «*загасив зорі, щоб засвітити нові, червоні*» [3, с. 255], зі свого ірреального світу мігрує в чужий, проте реальний простір. Характерно, що автор показує процес руйнації дому саме з підвалу як основи, що знаходиться у стані гниття: фізичного та духовного. Дім перестав виконувати функцію оберегу, проте, як виявляється в розв'язці, оберігати вже нема кого – всі мешканці загинули. Дім, як того хотів більшовик Лука, в результаті громадянської війни перетворився на «*труну*».

У пошуках «своїх» Янк, як і Ілько, звертається до робітничого об'єднання, проте й тут йому не раді. Через надто радикальні погляди, прямоту висловлювань та підкреслено неохайний зовнішній вигляд його сприймають як поліцейського шпигуна та вкотре виганяють на вулицю. Вдруге опинившись на П'ятій Авеню, Янк уже не такий впевнений у своїй правоті, навпаки, він повністю розгублений та спустошений, не знає, що йому робити далі, куди податися: «*Це я? Я не вписуюсь, розумієш? Я пропав! Коли я був сталлю весь світ був мій. Тепер я не зі сталі і світ підім'яв мене*» («*Dat's me now – I don't tick, see? – I'm a busted Ingersoll, dat's what. Steel was me and I owned de woild. Now I ain't steel and de woild owns me*»)[7, с. 37]. Єдиною людиною, яка хоч якось реагує на крик Янка, виявляється поліцейський, обов'язком якого є заарештувати порушника порядку. Проте й тут кочегару не поталанило, оскільки йти до відділку далеко, а порушення, вчинене чоловіком, незначне, тож поліцейський відпускає Янка «*нід три чорти*» («*go to hell*»)[7, с. 38].

Розуміючи слова офіцера буквально, у пошуках власного місця, кочегар відправляється до зоопарку, щоб поспілкуватися з горилою – єдиною спорідненою істотою, яка здатна його зрозуміти, адже, як і Янк, вона кинула виклик світу. Усвідомлюючи, що знову опинився у клітці Янк наповнюється відчуттям гіркої іронії, з яким і помирає, при цьому є надія, що він нарешті знайшов своє місце (свій простір).

Фінальна зустріч молодих людей у п'єсі «Патетична соната» відбувається в чужому для обох просторі – підвалі. Ілько та Марина надзвичайно схвилювані, їхні думки хаотичні. Обоє, як і Янк, знаходяться у пошуках власного місця, поет визнає, що він *«не ваш і сам не свій»* [3, с. 257]. Раціональна Марина, під впливом пережитого, створює навколо себе ірреальний простір, вона перетворює брудний та вологий відвал на сад кохання, в уяві малюючи мармурові східці, фонтан та водяний годинник. Таким чином дівчина намагається схилити хлопця на свою сторону, вмовляючи відпустити її. Після певних вагань Ілько-революціонер перемагає. виправдовуючи свою зраду перед товаришами, хлопець стверджує, що, *«відірвавшись від маси, деє загубившись на горіщі, між небом та землею, думав високо, що його покликання – це бути за зведника між небом і землею! Між натовпом та ідеалом, між нацією й її майбутнім – звичайний тип химерного мрійника»* [3, с. 261].

Вбиваючи Марину, Ілько вкотре намагається вбити ту частину себе, яка ще живе у просторі романтичного горища. Спустившись звідти у брудний підвал, Ілько перетворюється на ката. Врешті, хлопець стає чужаком у колись близькому йому просторі, проте і в новому середовищі йому дискомфортно, тож опиняється між двома полюсами, відкинутий усіма.

Символічно, що дія у п'єсі «Патетична соната», як і у драмі «Волохата мавпа», завершується на світанку, обидва герої знаходяться у стані душевного піднесення. Ількові, зокрема, вчувається, що *«ввесь світ починає грати спочатку на геліконах, баритонах, тромбонах патетичної симфонії, що згодом переходить на кларнети, флейти, скрипки»* [3, с. 262], а Волохата мавпа, згідно з ремарками автора, нарешті знаходить своє місце. В обох випадках звучить гірка іронія авторів, адже персонажі, опинившись у вирі суспільно-політичних процесів втратили орієнтири, прийняли за «свій» простір, який був для них згубним, що є свідченням песимістично-трагічної установки українського та американського драматургів.

Отже, образи у творах М. Куліша та Ю. О'Ніла є взаємопов'язаними та органічними, створюючи єдину часопросторову систему. Опозиції «своє / чуже», «верх / низ» стають провідними чинниками просторової організації п'єс обох авторів, відштовхуючись від яких, драматурги

створять внутрішній світ героїв в типологічно спорідненій морально-психологічній парадигмі, з акцентуацією у М. Куліша на політичному, а в Ю. О'Ніла на соціальному аспектах.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Джебрайлова С. Американская драма XX века / С. Джебрайлова. – Баку : Азербайджанский университет языков, 2008. – 345 с.
2. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
3. Куліш М. П'єси / М. Куліш. – Київ : Школа, 2008. – 334 с.
4. Лівінська О. До свого дому не пізно й опівночі, або архетип дому в українській художній літературі / О. Лівінська // Мультиверсум. Філософський альманах. – Київ : Центр духовної культури, 2004. – № 44. – С. 147–155.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – Москва : Прогресс, 1970. – 220 с.
6. Олійник О. Універсальність бінарної опозиції свій / чужий у художньому просторі чарівної казки / О. Олійник. – Режим доступу <http://www.info-library.com.ua/books-text-10759.html>
7. O'Neill Eu. The Hairy Ape / Eu. O'Neill. – Mode of access : <http://www.eoneill.com/texts/ha/contents.htm>
8. Прокоф'єва В. Категорія пространство в художественном преломленні: локусы и топосы / В. Прокоф'єва // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета/. – Оренбург, 2005. – Вып. 11/12. – С. 87–94. – Режим доступа: [http://vestnik.osu.ru/2005\\_11/12.pdf](http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf)
9. Школа В. Проблема вибору в «Патетичній сонаті» М. Куліша / В. Школа // Українська мова і література в школі. – 2010. – № 1. – С. 54–55.

#### REFERENCES

1. Dzhebrailova, S. (2008), *American Drama of the 20<sup>th</sup> century [Amerycanska drama XX veka]*, Azerbaidzhanskii Universitet Yazykov, Baky, 345 p. (in Russian).
2. Kopystyanska, N. (2012), *Time and Space in the Sphere of Word [Chas i prostip u mustetstvi slova]*, PAIS, Lviv, 344 p. (in Ukrainian).
3. Kulish, M. (2008), *Plays [Piesy]*, Shkola, Kyiv, 334 p. (in Ukrainian).
4. Livinska, O. (2004), “It’s never too late to go home, or Archetype HOME in the Ukrainian Literature” [“Do svoho domy ne pizno opivnochi, abo Archetyp domu v ukrainiitii hudozhnii literaturii”], *Multiversum Filosofskiy Almanakh*, No. 44, pp. 147-155. (in Ukrainian)
5. Lotman, Yu. (1970), *The Structure of the Fiction Text [Struktura Hudozhestvennogo Teksta]*, Progress, Moscow, 220 p. (in Russian).
6. Oliinyk, O. “The Universal binary opposition yours / somebody eleses in the sphere of the fairy tale” [“Universalnist binamoi opozytstii svii / chuzhyi u prostori kazky”], available at: <http://www.info-library.com.ua/books-text-10759.html> (in Ukrainian).
7. O'Neill, Eu. (1919), *The Hairy Ape*, available at: <http://www.eoneill.com/texts/ha/contents.htm> (in English).
8. Prokofeva, V. (2005), “The category of space in fiction: locus and topos” [“Kategoriiia prostranstvo v hudozhestvennom prelomenii: locusy i toposy”], *Vestnik Orenburzhskoho Gosudarstvennogo Pedagogicheskoho Universiteta*, No. 11/12, pp. 87-94, available at: [http://vestnik.osu.ru/2005\\_11/12.pdf](http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf) (in Russian).
9. Shkola, V. (2010), “The Problen of choice in the Pathetic Sonatra by M. Kylish” [“Problema vyboru v Patetychnij Sonati M. Kulisha”], *Ukrainska mova i litetatura v shkoli*, No. 1, pp. 54-55. (in Ukrainian).



# ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОЛОРИТУ В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ О. НАЗРУКА «РОКСОЛАНА» ТА Л. ФЕЙХТВАНГЕРА «ПОТВОРНА ГЕРЦОГИНЯ»

Галина Проців

Викладач

Кафедра філології та перекладу,  
Івано-Франківський національний університет нафти і газу (УКРАЇНА),  
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Карпатська 15,  
e-mail: galja1@yandex.ua

UDC: 82.091(477)+82.091(430)

## РЕФЕРАТ

У статті зосереджено увагу на відображенні в історичному романі I половини ХХ ст. певної історичної епохи за допомогою засобів творення національного колориту. Дослідження проведені на матеріалах історичних романів О. Назарука «Роксолана» і Л. Фейхтвангера «Потворна герцогиня», написаних в один хронологічний період, розглянуто використання різних поетикальних засобів творення національного колориту, зокрема, відтворення зображуваної епохи крізь призму сучасності, характерної для історичного роману I половини ХХ ст., використання фольклору як структуроутворюючого елементу у створенні національного колориту. За допомогою порівняльного аналізу виявлено спільні (опис ментальності нації, фольклор, географічні назви, власні імена) та відмінні (національна специфіка релігії, побут, поетичне зображення природи) для обох письменників засоби творення національного колориту у романах, що базуються на відповідному біографічному синергені, світоглядній та громадянській позиції, творчому стилі авторів.

**Ключові слова:** історичний роман, історична епоха, національний колорит, порівняльний аналіз, О. Назарук, Л. Фейхтвангер.

## ABSTRACT

**Galyna Protsiv. Creative means of national colouring in historical novels «Roksolana» by O. Nazaruk and «The Ugly Duches» by L. Feuchtwanger.**

The article focuses on the reflection of a certain historical period in historical novels of the first half of the 20<sup>th</sup> century by creative means of national colouring. The studies conducted on the materials of historical novels «Roksolana» by O. Nazaruk and «The Ugly Duches» by L. Feuchtwanger, written in the same time period, show the use of different poetic means of creating national colouring. The studies are closely connected to a number of other problems, namely representation of the described period in terms of the era, peculiar to the historical novels of the first half of the 20<sup>th</sup> century, the use of folklore as a structure-forming element of the creating national colouring. The comparative analysis revealed common (descriptions of nation's mentality, folklore, geographical and personal names) and different (national specificity of religion, way of life, poetic description of nature) for both writers creative means of national colouring in historical novels, which are based on relative biographical synergism, worldview and civil position and creative style of the writers.

**Key words:** historical novel, historical period, national colouring, comparative analysis, O. Nazaruk, L. Feuchtwanger.

Практика досліджень історичних романів I половини ХХ століття свідчить про прагнення письменників до відображення крізь призму сучасності певної історичної епохи. Одним з важливих векторів відображення історичної епохи є творення національного колориту – спектр засобів, що показує «взаємозв'язок подій і людей з простором та часом» [1, с. 16]. У цій площині історичні романи О. Назарука «Роксолана» та Л. Фейхтвангера «Потворна герцогиня» ще не досліджувались. Виявлення засобів зображення національного колориту народів – звичаїв, особливостей поведінки, їх поетикальних особливостей для кожного автора, які, з погляду Р. Гром'яка, пов'язані з формуванням світогляду і творчого стилю під впливом життєвих обставин [3, с. 161], і становлять головну проблему дослідження.

Власне художня і громадянська позиція українського письменника О. Назарука, у романі «Роксолана» проявляється у творенні панорамного життя українських, татарських і турецьких теренів на протязі століть і тримається на пильній увазі до суспільного й духовного життя людей різних верств суспільства чи його прошарків, частину яких він добре знав через своє походження. Особливого значення у нього набувають описові характеристики різних націй: українців, поляків, татар, турків, євреїв. Зокрема, у творі спостерігається неприязна характеристика татар у безособовому описі народу (без персонажа), а через свідомість Насті створюється відчуття переходу у простір іншого народу-ворога, з іншими традиціями та законами, і такий народ, на думку С. Прокіпчин, «набуває негативної оцінки, якщо виходить за межі свого простору і проникає в інший для помсти чи завоювання» [5, с. 198]. Всі інші нації у романі зображені конкретно-образно.

У романі німецького письменника «Потворна герцогиня» народ присутній у вигляді статиста. Селяни та ремісники, торговці та міщанство узагальнені поняттями народ або натовп, що є об'єктом турбот герцогині Маргарити, середовищем, де проявляють своє свавілля лицарі «Круга короля Артура» тощо. У романі немає жодного персонажу з народу, а опис народного життя Тіролю та інших австрійських земель відбувається у вигляді повідомлень, а не живої художньої замальовки. Безособове зображення тірольців пояснюється і походженням Л. Фейхтвангера з заможної родини, і незнанням життя селян, і його позицією щодо пасивної ролі народу в історії.

Зовсім інший характер мають сторінки роману Л. Фейхтвангера, присвячені єврейському народу, який зображено конкретно-образно: «Нази-

вався він Менделем Гіршем. Був євреєм», «говорив гортанним хрипким голосом», багато жестикулював, «кожен вечір він читав свої мудрі древноєврейські книги, навчав по них своїх дітей» [2, с. 143]. Кількома влучними штрихами письменник на прикладі родини Менделя Гірша описує вигляд, сімейний устрій та побут євреїв: «Довкола нього кишіли сини, доньки, невістки, зяті, внуки... прудкі, верескливі, з очима як мигдаль, розглядали будинки..., людей, оцінювали, осуджували, рядили, швидко та голосно тараторили й жестикулювали» [2, с. 141]. Яскравим у Л. Фейхтвангера виходить відображення страждань єврейського народу, який «безжально топили у Рейні, ...калічили, терзали, душили, ... як з вікон палаючих будинків, наче стяги, вивішували насаджених на списи дітей» [2, с. 139–140]. Крім того, ментальність євреїв подається за допомогою опису їх підприємливості, релігійності, працьовитості [2, с. 143–144]. Проте, серед цих деталей у Л. Фейхтвангера залишаються відчутними художні нюанси вираження неприязні до євреїв інших націй: флорентієць Артезе бачить у Гірші «смердючого, картавого, нахального, нав'язливого, вертлявого єврея» [2, с. 158], а сама Маргарита розглядала спочатку Гірша з почуттям певної відрази, вважаючи, що його рід проклятий богом за убивство Бога. Власне засобом творення єврейського національного колориту для німецького письменника є дистанція до описів і суджень про них, відстороненість автора, його споглядання того, що говорять про себе самі євреї та представники інших народів, що створює ефект історичної достовірності.

Подібні описи життя єврейського народу через сприйняття їх іншими народами ми знайдемо й у романі О. Назарука «Роксолана». Так, у Кафі Настуня знайомиться з єврейкою Клярюю, яку вважає «типовою представницею свого рухливого племені, котре з потреби привикло бути учинним між чужими. Опісля та учинність перейшла в кість і кров його та стала органічною потребою жидівської раси в добрім і злім» [4, с. 45]. Султан Сулейман «євреїв не любив з ріжних причин. А головню тому, що вони не мали в собі спокою», не вміли навіть спокійно вмерти [4, с. 138]. Хоча сам письменник у різних епізодах показує підприємницьку жилку євреїв, порядність (привезли матір Роксолани до Стамбулу), їх пошану до розуму (захоплення дипломатичним хистом Роксолани) [4, с. 233, 236].

Опис ментальності нації як засіб творення національного колориту знайдемо й при описі О. Назаруком польської шляхти, яка хоч і пихата, проте тримається разом і віру свою шанує: «І тому їх народ шанує так костел, бо пошану від верхів до костела бачить» [4, с. 5]. В ментальності

української нації автор відзначає її хазяйновитість, освіченість, але також лінивість, низькі моральні якості, яскраво описуючи міжособні сварки та конфлікти.

Історико-біографічний роман «Роксолана» дозволяє розглядати фольклор як важливий структуроутворюючий елемент у створенні національного колориту. Так, національний колорит татар передається через фольклорні елементи – українські пісні, думи, за допомогою яких автор показує, як переломилось сприйняття іншої нації у національній пам'яті українців, в якій татари закарбувались як дикуни та торгівці живим товаром: «Там в долині огні горять, Там татаре полон ділять... , один полон з жіночками, Другий полон з дівочками.» (з народної пісні) [4, с. 17]. Це враження підсилюють використані письменником автентичні українські повір'я про брудних татарських потворів, «що родяться сліпі як собаки» [4, с. 22] та ідіоми про гвалтування бранок («А брала б ти шлюб на Дикім полі ординським») [4, с. 12]. В описаних звичаях, кухні, поведінці, зовнішності татар немає жодного позитивного судження, бо саме вони уособлюють для письменника жорстокість епохи: «півдикі постаті з жовтаво-темними обличчями», «присадкуваті, з товстими черевами, широкими плечима, короткими шиями, й великими головами, з узькими чорними очима, короткими носами, малими ротами та з волоссям чорним як смола і грубим як конячі гриви» [4, с. 11, 22], що «лакомо заїдали падлину і ковбаси з кінської крові та муки» [4, с. 14], а їх влада – як «брудна, їдка пляма на дорогоцінним, поламанім, запрошенім клейноді» [4, с. 26] України.

О. Назарук використовує також багато українських весільних пісень, які передають народні настрої, пов'язані з особливими радісними подіями (коханням, заміжжям) [4, с. 8–9].

У Л. Фейхтвангера фольклорні мотиви історико-біографічного роману «Потворна герцогиня» теж слугують національним колоритом. Національні казкові персонажі – гноми, автор використовує для оцінки діяльності постатей тієї епохи. Вплітаючи їх у реалістичну канву розповіді, він досягає великої сили вираження думки народу про правителів своєї епохи: гноми з'являються тим можновладцям, що «справді панують у своїй державі» [2, с. 41], і до яких належать батько Маргарити, сама Маргарита, яка доклала багато зусиль для розбудови та добробуту Тіроля.

Іншим засобом творення національного колориту є поетичне зображення природи. За допомогою художніх деталей О. Назарук у романі «Роксолана» формує загальний образ нації через змалювання її простору: море, гори, Бахчисарай та безрадісна Кафа з школою для невольниць [4,

с. 29]; сірий, грубий, одноманітний, жорстокий, «один зі страшних татарських шляхів» [4, с. 31], званий серед різних народів «Чорним шляхом», яким йдуть українці, поляки, євреї й представники інших народів. Змальовані краєвиди українських земель виглядають дещо ідилічно: «...білі стіни Рогатина та спокійна лента тихої річки Липи» [4, с. 1], «великий став і лани золотої зрілої пшениці, що усміхалася до неба синіми квітами волошки» [4, с. 5]. Багатством і спокоєм огорнені палаци і міста Туреччини: «Під вікнами цвіли прегарні лотоси і пахуча бахуля і білі квіти сміху кетакі і ще біліші кандалі і дивний манго з квітом як кров червоним і гарна карнікара» [4, с. 94–95].

Натомість пейзажі у романі Л. Фейхтвангера «Потворна герцогиня» трапляються рідко, а манера їх опису доволі стримана: «Ця гірська країна, багата, плодюча, уславлена, простягалась від бургундських кордонів до Адрії, від баварського плоскогір'я до Ломбардії, служила мостом між австрійськими та швабськими володіннями Габсбургів, між Німеччиною й Італією» [2, с. 13]. Чуттєвий естетичний опис природи як самостійний об'єкт служить у Л. Фейхтвангера здебільшого завданням психологічної характеристики: про озеро Хімзее – «Був жаркий полудень, озеро лежало незворушно, білувате, широке, тихе» [2, с. 315], про Тіроль перед весіллям Маргарити – «Між містом Інсбрук та монастирем Вільтен, на широкому рівному полі, стояли палатки і флаштки, були зведені трибуни, відгороджені іподроми для турнірів та інших спортивних забав дворянства» [2, с. 7]. Однак місця, де розгортаються події роману, не вигадані: географічні назви країн (Тіроль, Баварія, Італія, Каринтія, Богемія), міст (Інсбрук, Боцен, Галле, Париж, Прага і ін.), річок (Рейн, Дунай, озеро Хімзее), гір подані у відповідності з картою та історичними документами.

Велике значення у відтворенні національного колориту має побутовий та обрядовий опис, якими рясніє роман О. Назарука «Роксолана». Тут і українські та турецькі обряди приготування до весілля Настуні, і побут та звичаї українського духовенства, купецтва, міщан, гарему, придворного життя Туреччини, школи невольниць тощо. Серед українських звичаїв О. Назарук описує ворожіння [4, с. 6], вбачаючи в ньому звернення до давніх язичницьких вірувань наших пращурів. Описує автор і весільний звичай турків, що передбачав «духові турніри для учених, поетів і письменників» [4, с. 158]. Крім того, велику увагу український письменник приділяє опису одягу та прикрас, кухні різних народів. Так, повсякденна українська їжа доволі проста: хліб з маслом, а

на свята готують рибу, використовують дорогі приправи – шафран і перець. Серед їжі турків – шербет, рис, екзотичні фрукти.

Натомість Л. Фейхтвангер не перевантажує свій роман побутовими описами, хоча й не нехтує описом костюмів, зброї, інтер'єрів, лицарської атрибутики. На початку роману «Потворна герцогиня» письменник акцентує увагу на описі розкішного весілля Маргарити [2, с. 13–17]. Присутні в романі і короткі описи лицарських замків з низькими стелями і вікнами з дошками замість скла та розкішного будинку Якоба фон Шенна з лоджіями, настінним розписом та витонченим інтер'єром.

Як письменник католицького напрямку, Осип Назарук використовує для передачі національного колориту опис християнської практики українського народу. Адже національна специфіка релігії відбиває національно зумовлені особливості мислення, визначені загальнонародним світосприйняттям. О. Назарук описує деякі християнські священні споруди, створюючи релігійний простір: церква святого Духа в Рогатині, собор святого Юра у Львові, Святу гору Афон «і пахучі ліси на ній і монастирі і скити» [4, с. 121], Єрусалим. Часто у романі згадуються Біблія, християнські символи та ікони, яким поклоняються українці (Ісус Христос, Богоматір, хрест, ікона Іверської Богоматері Воротарниці на Афоні), практика молитви.

У контексті турецького національного колориту письменник згадує мусульманські святині – Мекку, Медину, мечеті, Гріб Пророка. Велику увагу автор приділяє опису турецьких священних осіб (імамів, улемів, муфтіїв), які є джерелом та умовою існування їх релігійної системи, – «старих, бородатих мужів, поважного вигляду, в довгих одягах з зеленого шовку, з широкими, золотом гаптованими ковчирами» [4, с. 67–68]. Згадуються і мусульманський пророк Магомет, і релігійні свята (Рамазан), і паломництво святого каравану (гадж). Крім того, О. Назарук наголошує на значенні релігії при прийнятті рішень мусульманами, знанні Корану («читанки Пророка») [4, с. 44] та молитві.

У романі Л. Фейхтвангера часто згадуються католицькі священники: абат Віктрінгський – «ласкавий, розсудливий», єпископ Бріксена, який благословив шлюб Маргарити з Йоганном, єпископ Трієнтський – «великий, вгодований чоловік» [2, с. 34], «закоханий в гроші» Папа Йоан. Згадуються і монастирі, але сакральний простір – відсутній, як відсутні у

романі опис церемонії шлюбу Маргарити, описи літургій, моління, звернення до Господа, хоча з уст клериків чути слова Святого письма та вислови святих (Святого Ансельма)[2, с. 55]. Письменник показує вплив церкви на державних мужів Австрії, Франції, Німеччини, Італії, можливість відлучення не тільки європейський монархів, але цілих країн від церкви за непослух.

Національність персонажів виявляється у обох письменників через власні імена. У «Роксолані» це – українці Стефан Дропак, Настя Лісовська, поляки Ванда Вележинська, турки Сулейман, Роксолана, Ібрагім, Мустафа й ін., італієць Річчі, єврейка Кляра. У «Потворній герцогині» переважають австрійці і німці: Маргарита Маульташ, Генріх, Йоганн, Альбрехт Габсбург, Агнес фон Флавон, Конрад Фрауенберг; єврей Мендель Гірш; італієць Артезе.

Засобом творення національного колориту виступає також кольорова палітра. Так, відчуття неспокою, тривоги, горя, що несли татари, О. Назарук створює за допомогою колороніма «чорний»: Чорним шляхом ходило чорне нещастя, чорна смерть, чума, «йшли ним століттями чорні від бруду орди монгольські та почорнілі від нужди бранці-невольники. І земля тут з природи чорна, а татарські коні... значили на ній чорне пасмо переходу» [4, с. 16]. В описі одягу українців переважає білий колір, а турків – зелений (смарагди), золотий (золоті корони) та червоний (рубіни), що символізують мусульманство, владу, розкіш. Вживання колоронімів Л. Фейхтвангером у романі дуже скупі. Єдині кольори про вигляд австрійського народу подані як згадка короля Генріха, що проходив «через білявий та темноволосий натовп» [2, с. 53].

О. Назарук використовує для передачі національного колориту характерне вживання місцевого діалекту, іноземних слів (татарських, турецьких, польських), тоді як у романі Л. Фейхтвангера мовні засоби та спосіб мислення героїв різних географічних місць та часових епох не відрізняються від сучасних.

Отже, особливості використання О. Назаруком і Л. Фейхтвангером в історичних романах «Роксолана» і «Потворна герцогиня» низки спільних та відмінних поетикальних засобів творення національного колориту для відтворення певної епохи ґрунтуються, з однієї сторони, на їх світогляді та творчому стилі, а з іншої – засвідчують їх велику працю над архівними

історичними джерелами та глибоке знання робочого матеріалу романів. Спільним для обох письменників є використання фольклору, відповідних власних імен і географічних назв локалізації подій, конкретно-образне та безособове зображення народів, що підсилює достовірність панорамного зображення епохи, складовою якої є національний колорит.

Проте, у романі «Потворна герцогиня» відсутні народні портрети (за винятком відображення національного колориту євреїв). Народ присутній у романі як безлика маса, що можна пояснити його незнанням життя народу, а також світоглядною позицією, відповідно до якої він не вважав народ рушійною силою історії. Серед характерних для О. Назарука засобів творення національного колориту слід виокремити усну народну творчість, в якій сконцентровані риси національних характерів; характеристики ментальності націй; поетичне зображення природи; опис побутовий, обрядовий, релігійних практик (створення сакрального простору нації), вживання колоронімів, місцевого діалекту, іноземних слів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Л. П. Исторический роман как жанр / Л. Александрова // Советский исторический роман / Л. П. Александрова. – Киев : Выssh. shk., 1987. – С.12-80.
2. Feuchtwanger L. Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch / L. Feuchtwanger. – Berlin : Aufbauverlag, 1957. – 325 S.
3. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси / Роман Гром'як – Тернопіль : Джура, 2007. – 368 с.
4. Назарук О. Роксоліяна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого – завойовника і законодавця : історична повість з 16-го століття. – Львів : Нова зоря, 1930. – 301 с.
5. Прокіпчин С. Просторова модель як засіб творення образу нації (на матеріалі українських історичних романів про Петра Сагайдачного) / С. Прокіпчин // Волинь філологічна : текст і контекст. – Луцьк, 2011. – Вип. 11. – С. 193–201.

#### REFERENCES

1. Aleksandrova, L.P. (1987), "The historical novel as a genre", *Soviet historical novel* ["Istoricheskii roman kak zhanr", Sovetskii istoricheskii roman], Vyshcha shkola, Kiev, pp.12-80. (in Russian).
2. Feuchtwanger, L. (1957), L. *The Ugly Duchess Margarete Maultasch* [*Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch*], Aufbauverlag, Berlin, 325 p. (in German).
3. Hromyak, R. (2007), *Orientation. Thoughts. Discourse* [*Oriientatsii. Rozmysly. Dyskursy*], Dzhura, Ternopil, 368 p. (in Ukrainian).
4. Nazaruk, O. (1930), *Roksoliiana. Woman of caliph and sultan Suleiman the Great - conqueror and legislator; historical novel of the 16th century* [*Roksoliiana. Zhinka khalifa i padyshakha Suleimana Velykoho – zavoioivnyka i zakonodavtsia: istorychna povist z 16-ho stolittia*], Nova zoria, Lviv, 301 p. (in Ukrainian).
5. Prokipchyn, S. (2011), "The spatial model as a tool of creating the image of the nation (based on Ukrainian historical novels about Petro Sahaidachny)" ["Prostorova model yak zasib tvorennia obrazu natsii (na materialii ukrainskykh istorychnykh romaniv pro Petra Sahaidachnoho)"], *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, issue 11, pp. 193-201. (in Ukrainian).



# АРХЕТИП МАТЕРІ В РОМАНАХ ПОЛІ ГОЯВІЧИНСЬКОЇ «ДІВЧАТА З НОВОЛИПОК» ТА ІРИНИ ВІЛЬДЕ «СЕСТРИ РІЧИНСЬКІ»

Наталія Орнат

Аспірант,

Кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: ornat-natalija@mail.ru

UDC: 82.091:821.161.2+821.162.1

## РЕФЕРАТ

У літературознавчих студіях постаті польської та української письменниць Полі Гоявічинської та Ірини Вільде є малодослідженими. Тому *метою* статі є зображення архетипу матері як одного із аспектів компаративного дослідження творчості польської та української письменниць. У даному дослідженні ми визначаємо ступінь його оприявлення та вектори інтерпретацій у творах «Дівчата з Новолипок» та «Сестри Річинські». Беручи за основу дослідження архетипу К. Г. Юнгом, ми виокремлюємо його структурні ознаки на прикладі зображених у романах матерів, світогляд, методи виховання та тлумачення сімейних цінностей якими суттєво різняться. В результаті дослідження було *встановлено*, що в польському романі використовується архетипний образ матері, натомість у творі української письменниці – архетип. У обох романах часто також використовувалася символіка, яка лише підсилює архетип чи образ із архетипною основою. Він впливає на характеротворення, дозволяючи дослідити світогляди героїнь та їхніх матерів, що є частково взаємопов'язаними, та визначити внутрішні психологічно-ментальні риси жіночих образів як можливі виразники юнгівської концепції несвідомого. *Новизна* дослідження полягає у тому, що в аспекті жіночого характеротворення розглянуто архетип матері в романах Полі Гоявічинської та Ірини Вільде, що актуалізує розрізнення архетипу та архетипного образу. Результати дослідження можуть використовуватися у науково-дослідній роботі при поглибленому вивченні творчості Полі Гоявічинської та Ірини Вільде.

**Ключові слова:** архетип, образ, архетипний образ, символ.

## ABSTRACT

**Natalia Ornat. The archetype of mother in the novels by Pola Gojawiczyńska «The Girls From Nowolipki» and Iryna Vilde «Richynsky Sisters».**

The figures of Polish and Ukrainian writers Pola Gojawiczyńska and Iryna Vilde are scarcely explored in the literary studies. The *aim* of this study is to present the archetype of the mother, which is one of the aspects of the comparative research of the Polish and Ukrainian writers Pola Gojawiczyńska and Iryna Vilde. This research highlights the degree of expression and vectors of interpretations of the archetype in the works «The Girls from Nowolipki» and «The Richynsky Sisters». On the base of archetype research by C. G. Jung we distinguish its structural features of the depicted mothers in the novels, their outlook, methods of education and interpretation of family values, which are substantially different. The study finds that in the Polish novel archetypal image

of the mother is used instead of the product of the Ukrainian writer – an archetype. Both novels often use symbols, which only reinforces the archetype or archetypal image. It affects the character creation, allowing to explore the outlook of the main heroines and their mothers, which are partly interrelated, and identify internal psychological and mental features of the female characters as possible mouthpieces of Jungian concept of the unconscious. The *novelty* of the article is research of the archetype of the mother in the aspect of women character creation in the novels of Pola Gojawiczyńska and Iryna Vilde that actualizes scientific problem of distinguishing between archetype and archetypal image. *Results* of the study can be used in research work at depth study of creativity by Pola Gojawiczyńska and Iryna Vilde.

**Key words:** archetype, image, archetypal image, symbol.

Актуальність літературознавчого дослідження прози Полі Гоявічинської та Ірини Вільде в компаративному аспекті зумовлено різними чинниками. Передовсім – станом досліджуваності спадщини польської письменниці у її вітчизняній науці про літературі. У Польщі, крім принагідних згадок про Полю Гоявічинську у праці Вацлава Кубацького «Роки учнівства. Літературні нариси 1932–1961» (*Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962*) (1963), відомі ще дві монографії Д. Книш-Рудзької «Поля Гоявічинська» (*Pola Gojawiczyńska*) (1976) та А. Прищевської-Козолуб «Творчість Полі Гоявічинської» (*Twórczość Poli Gojawiczyńskiej*) (1980). Однак у вказаних роботах фактично відсутній всебічний аналіз конкретних проблем творчості Полі Гоявічинської. У них виклад біографічних даних перемежується із загальними характеристиками окремих творів і загалом творчості польської письменниці. Щодо рівня вивченості в Україні спадщини Ірини Вільде, яку студіювали С. Андрусів, І. Денисюк, О. Дудар, Р. Горак, В. Качкан, Н. Мафтин, Р. Мовчан та ін., існує також монографія О. Харлан «Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939)» (2008), в одному підрозділі якої вона, спираючись на біографічні та поетикальні дані, розглядає жіночий дискурс катастрофізму на прикладі творчості Полі Гоявічинської та Ірини Вільде. Позитивним моментом щодо можливості порівняльного розгляду творчості польської та української письменниць можна вважати те, що 1988 р. в Україні були опубліковані україномовні переклади В. Струтинського романів «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня».

За таких обставин особливої ваги набуває поаспектне компаративне дослідження конкретних творів польської та української письменниць, пов'язане зокрема з питанням про те, яку структурну роль і вектори інтерпретації має архетип матері в романах «Дівчата з Новолипок» та «Сестри Річинські».

Згідно з етимологією даного терміну, він означає прообраз, первинну ідею, теоретично вірогідну форму, постаючи у літературі «своєрідним

модусом проявлення прадавніх візрів (абстрагованих від конкретної ситуації ідей) колективного несвідомого, що <...> мотивують вчинки та дії людей, позначаються на психічній структурі особистості» [9, с. 96]. Вперше поняття архетипу застосував К. Г. Юнг, розглядаючи ступінь оприявлення в літературі колективного несвідомого. На його думку, після того, як філософська ідея несвідомого почала вивчатися Г. Карусом та Е. фон Гартманом, її затьмарили нові ідеї матеріалізму та емпіричні засади філософії. Юнг стверджував, що «змістом колективного несвідомого є так звані архетипи» [9, с. 265]. Вони опосередковано відносяться до *representations collectives*, в яких це поняття позначає «лише ту частину психологічного змісту, яка ще не пройшла будь-якої свідомої обробки і представляє собою ще тільки безпосередню психологічну данину» [9, с. 266]. І хоча безпосереднього відношення поняття колективного несвідомого до художньої літератури не має, саме архетипи (як проміжна ланка між колективним несвідомим та художньою літературою) використовуються в белетристиці як основа незміненого ще сприйняття людиною світу.

У розділі «Про архетип колективного несвідомого» К. Г. Юнг пояснює міф як «той несвідомий зміст, який змінюється, стаючи свідомим та сприйнятним; він переживає зміни під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої виникає» [9, с. 267]. Звідси ми розуміємо давність, універсальність та актуальність архетипу, його спорідненість з міфом, який, в свою чергу, постає як «психічне явище, що виражає глибинну суть душі» [9, с. 267]. Тобто міф – це модель первісного (архаїчного) сприйняття світу, а архетип – це образ, який передає зв'язок людини з цим первісним світовідчуттям. За Юнгом, архетипи виникають як неперероблені форми, які на вищих рівнях вчень «постають в такій оправі, яка, як правило, безпомилково вказує на вплив свідомого їх перероблення в судженнях та оцінках» [9, с. 266–267].

На відміну від свого попередника Карла Юнга, Нортроп Фрай чітко диференціює літературний та антропологічний архетипи. Канадський вчений сприймає архетип як один з особливих творчих принципів [6, с. 248] і тлумачить його як «літературний символ чи блок символів, які повсякчас використовуються в літературі й у такий спосіб стають загальноприйнятими» [6, с. 245]. Наприклад, аналізуючи елегію «Лісідас», Н. Фрай вказує, що «використання квітки не є обов'язково архетипом» [6, с. 245] (коли у «Лісідасі» описано смерть юнака), а сама «історична основа може бути захована в ритуалі, однак вона постійно приховано-присутня не тільки в літературі, а й у житті» [6, с. 245]. Як підтвердження,

Н. Фрай звертається увагу на символіку червоних маків у театральних виставах Першої світової війни і далі коментує, що в елегії «Лісідас» ця квітка криваво-червоного кольору є архетипом – «символом, який часто виступає у багатьох віршах такого типу» [6, с. 245].

Як зазначають В. Будний та М. Ільницький, відмінність трактування поняття архетипу за К. Г. Юнгом та Н. Фраєм полягає в тому, що останній «вважав архетипи повторюваними структурами, які постійно повертаються в літературу» [3, с. 155]. Саме Н. Фраю належить така – за твердженням українських вчених – свого роду ієрархія: «література виникає з міфу, міф – архетип літератури» [3, с. 156]. Отже, література не відображає погляди автора безпосередньо, а оприявнює масштаби людської душі, що пов'язано з первісними уявленнями про сутність життя, його циклічність тощо.

Терміни «символ», «міф» та «архетип» належать до однієї площини, яка стосується міфічності мислення та колективної свідомості. Свого часу Е. Кузьма, досліджуючи міф як генезу, демонстрував категорію міфу у декількох різновидах:

- у першому йдеться про рецепцію міфів, які з'явилися в минулому;
- другий пов'язаний з психоаналізом та Юнговою концепцією архетипу;
- у випадку прив'язки міфу до символу та метафори (саме так слід розуміти терміносполуки Е. Кузьми «фабуляризований символ» та «фабуляризована метафора») дослідники йдуть за інтуїцією самих творців [див.: 11, с. 345], а все це разом виправдовує прагнення Н. Фрая довести, що література походить з одного центру [див.: 6, с. 344];
- четвертий різновид свідчить про структуру розуму та уяви, які генерують міф та літературу [див.: 6, с. 344–346].

Загалом, подібного вектору набули і міркування про архетип в літературі сучасних українських дослідниць М. Моклиці та Л. Донченко. Наголошуючи на зв'язку архетипу з міфічним сприйняттям світу, М. Моклиця розглядає архетип як буквально первісний образ. Архетип – синонім до слова образ. Будь-який архетип – це художній образ, який актуалізує і виносить на поверхню зв'язок людини з первісним світовідчуттям» [12, с. 28]. Хоча далеко не кожен образ може бути архетипом, а лише той, який актуалізує безперервний зв'язок «людини з первісним світовідчуттям» [12, с. 28]. Але будь-який архетип в художній системі постає образом, він закономірно виражається через символи, персоніфікації, тропи та ін., подеколи набуває концепційного вигляду, але не завжди несе в собі первинну, міфологічну (юнгівську) енергію, бо

відбувся розрив між знаком і значенням» [9, с. 97]. У свою чергу, О. Донченко тлумачить «архетипні символи» як «складовий матеріал міфології, релігії, сновидінь, мистецтва та літератури – від універсального Ін-Янь (що символізує головний принцип життя на Землі – дихотомічність) через закодовані мандали і до психоформ <...>» [4, с. 179]. В теоретичній системі дослідження архетипів, за словами Лариси Белехової, існує п'ять основних напрямів – це антропологічний, психологічний, літературознавчий, культурологічний та лінгвістичний [див: 2, с. 8]. У нашому випадку досліджуваний архетип Матері відноситься до другого – психологічного – напрямку, який «можна знайти у будь-якому словесному поетичному образі, тоді як культурні архетипи об'єктивуються не в кожному образі» [2, с. 12]. Дослідниця, посилаючись на вчення К. Юнга, Н. Фрая та В. Маслова, констатує, що архетипи Самості, Его, Тіні, Духу, Аніма, Анімусу, Жінки / Матері, Світла, Темряви тощо прийнято вважати психологічними, які реалізуються через метафори та символи, не ототожнюючись з ними. Відкритим залишається питання, чи ці образи матерів у романі Полі Гоявічинської є безпосередньо архетипами, чи образами з архетипною основою, адже сам архетип ще не входить до свідомості і не є образом, він містить емоціогенні передзнання, які є людською реакцією на таємні природні сили, але в той же час людина не спроможна пояснити свій емоційний стан [див. про це: 2, с. 11]. Натомість архетипний образ виступає конкретним виявом архетипу в людській свідомості та «набуває матеріальних обрисів» [2, с. 11], що особливо важливо для художньої літератури, де матеріалом є мова.

У польському романі «Дівчата з Новолипок» загальне сприйняття жіночих образів доповнюють окремі авторські пояснення щодо увиразнення психофізіологічних даних персонажів. Характеризуючи матір Метека і Бронки, Поля Гоявічинська вдається до деталізації сімейного життя для того, щоб показати справжню людську сутність цієї жінки в прагненні захистити власних дітей: «Якщо Метек принесе двійку в суботу, то буде жахливий день. Мати затулятиме Метека собою, і тато вдарить її. Мама простягне руки, захоче стримати тата, і всі удари посиляться на ці руки» [7, с. 17]. Натомість в зображенні пані Рачинської маємо інше поняття – боязнь відійти від усталених традицій до справжнього відчуття життя та усвідомлення реальних потреб в ньому. Тому ми трактуємо велику міць голосу матері передовсім як прагнення переконати себе у власній правоті попри її суперечливість з новітніми поглядами доньки Амелки. «Звідки ж мені знати? Я знаю тільки одне:

має бути тихо, мирно, по-божому, і все скінчиться добре. – Амелюця знизала плечима і збиралася сісти, поки мати верзла ці слова – сліпа, глуха, дурна! І раптом вона так гаркнула на неї, що малі діти, котрі бавилися у другій кімнаті, принишкли з ляку, – гаркнула страшним голосом» [7, с. 180].

Вказане різне емоційно-змістове наповнення характерів пані Моссаковської та пані Рачинської спростовує тезу польського дослідника В.Кубацького про «замилування і теплий настрій» [10, с. 56] як визначальника авторського ставлення до даних персонажів, яка невідкріплена жодним роз'ясненнями чи покликаннями на текстовий аналіз. Дійсно, убоге життя та підростаючі діти, яких потрібно прогодувати, фатально примушують кожну із зображених Гоявічинською матерів тяжко працювати. Однак у відтворюваних наче однакових соціально-побутових умовах письменниця по-різному ставиться до своїх героїнь. У кожній з двох ситуацій це співчуття, але не «замилування» чи «теплота». У першому випадку це співчуття до самовідданості пані Моссаковської, яку вона проявляє в конкретній ситуації, Натомість у другому випадку пані Рачинської це дещо інше співчуття, що поєднане з певною відособленістю, відсутністю погодження та сприйняття голосних емоційних слів замкнутої у власних упереджених переконаннях людини. Це і створює в романі ситуацію глибокого непорозуміння між поколіннями (традиційна проблема батьків і дітей), розгорнуту в площині зіткнення різних поглядів на основу існування сім'ї.

У романі Полі Гоявічинської архетип матері доповнюється художніми деталями. Подеколи небагатослівність авторки щодо матерів компенсована наявністю та глибоким змістовим, інколи символічним наповненням цих деталей. Це, зокрема, стосується хустин, які пані Моссаковська витягує з шухляд у важливий для сім'ї момент – пошуки роботи для доньки чи смерть чоловіка. У романі читаємо: «Вона страшенно схвилювана, руки в неї тремтять так, що вона не може застебнути кофту. І саме в ту мить, коли вона тремтячими руками розправляє чорну хустку, щоб запнутися нею, хтось стукає у двері. Батько помер уночі» [7, с. 135–136]. Таке символічне наповнення образу хустки (прив'язка епітету «чорний» до мотиву смерті) передає наростання емоційного напруження та підсилює відчуття домінуючого у творі трагічного психологізму, з яким пов'язана смерть батька. Тремтячі руки матері (чим передано хвилювання, навіть більше – емоційну неврівноваженість), момент, коли мати розправляє чорну хустку (прямий натяк на біду, яка стає дедалі більшою), мати запинається хусткою, тобто наче вбирається в це горе, її голова в

чорному, тобто пані Моссаковська переживає біду, втрату, непоправне горе. У даній ситуації образ хустки постає засобом актуалізації архетипного виміру матері за допомогою символізації художньої деталі. В іншій частині твору хустка не символізується, набуваючи функцію портретної деталі. Наприклад, це стосується спогадів матері Янки про її сценічні виступи ще в період ранньої молодості та її віру в те, що «світ так влаштовано, що вбрання надає людині впевненості, спонукає до гречного ставлення, а то й до поваги» [7, с. 187]. Марія Примас пригадує, що для повноти свого образу «їй бракувало тільки хустки на плечах, вживала дешевеньку помаду й сама накручувала волосся» [7, с. 187]. Хоча це не стало їй на заваді до успіху на сцені, про який вона мріяла все життя. Тому хустка втрачає свій символічний зміст і позначена лише як додатковий реманент під час виступу.

У праці «Аналітична психологія і психотерапія» Юнг чітко виокремлює такі риси архетипу матері, як магічний авторитет всього жіночого, мудрість і духовну висоту, мати постає подателькою (подательниця) росту, плодючості, яка має в собі дещо потаємне і приховане, бездонне і темно-дрімуче, пробуджуюче страх і невідворотне [див.: 9, с. 333]. Далі Юнг виводить формулу опозиції «любляча – страхітлива мати», доповнюючи її трьома найголовнішими аспектами архетипу матері: оберігаючою доброю, оргістичною емоційністю і темінню. [9, с. 334].

Із запропонованих Юнгом архетипних рис матері в романі «Дівчата з Новолипок» ми знаходимо лише окремі з них – мудрість (мати постає у зображених сім'ях як її чільник, але мудрість тут не набуває глибокого філософського змісту, постаючи радше вимушеним суб'єктивним життєвим орієнтиром у передмісті польської столиці) та страх перед матір'ю (не завжди юні героїні довіряють своїм матерям, боячись їхньої реакції, не зізнаються про неприємності в навчання, про першу закоханість, вагітність тощо). В основі цього страху є непорозуміння, а згодом і відстороненість від матері, що по-своєму і призводить до самотності дівчат у майбутньому. «Вона (Франка. – *Н. О.*) була колись вельми самотня, відчуття самотності дуже гнітило смутком її в житті. А тут дивилась на самотність як на щось дуже цінне. Значно пізніше вона спостерегла, що спокій у сім'ї мав свої глибокі корені, тріщини і таємниці, а самотність означала просто, що всі уникають зустрічі один з одним і старанно приховують це» [7, с. 211]. У романі ні в пані Моссаковської, ні в пані Рачинської немає вказаної Юнгом магії жіночності, вони не виступають як типові хранительки домашнього тепла і затишку. Однак ці матері по-своєму вболівають за майбутнє своїх дітей, а

передовсім – дочок. Адже заслуховуючись мелодією Метека, вибираючи капелюшки для доньки, розмовляючи з дитиною сам-на-сам та намагаючись в ці моменти передати доньці важливі (на погляд матері) знання для життя, оправдовуючи батька-годувальника сім'ї за його постійну відсутність вдома поряд з рідними, до певної міри є способом авторського оправдання матері, яка намагається створити ілюзію щасливої родини, підсвідомо розуміючи, що такої в неї вже не буде ніколи. Саме так, у романі сім'я як цілісність залишається знівельованою. «Поки Франя розчісувала їй коси перед дзеркалом, Алісія, заплющивши очі, линула в глибіню і в далечині тих часів, коли ті двоє – її батько й мати – розмовляли запально й гнівно, коли вони кричали й несамовито вимахували руками в двох протилежних кінцях кімнати, а вона стояла посередині між ними, така маленька, і благала, щоб вони помирилися. Страх, який тоді стрясав її малесеньке тільце, лишився в ньому, затяжкий для того, щоб його витримувати, навіть як далекий спогад» [7, с. 223]. Донька професора Залевського через відчуття непотрібності у власній сім'ї не підозрює про теплі емоції Франки до професора. Франка, в якій немає уявлення цілісної справжньої сім'ї, дозволяє захопитися батьком Алісії, однак згодом дівчина віднайде в собі рівновагу. Наприкінці роману ми читаємо про втрату Цехною ненародженої дитини, яку вона вже встигла полюбити. Спершу засліплена любов'ю до Генрика, героїня думає лише про «вирвану з неї дитину» [7, с. 250], а вже за кілька днів вона назавжди втікає туди, де «заграва від міських вогнів» [7, с. 253], не знаючи в цьому житті ані родинного тепла, ані материнства, ані справжньої любові. Як бачимо, відсутність цілісності родини негативно впливає на формування головних героїнь як особистостей, однак не применшує значущості образів матерів. Адже і з Алісією, і з Цехною у найважчі періоди були саме їхні матері – дружина професора Залевського та пані Рачинська.

Зображеним у романі матерям притаманне щось потаємне і приховане, незвідана безодня і пробуджуючий страх: «Мати заходилась виплітати стільці. Сиділа тепер, зігнувшись, у майстерні, і все плела й плела. <...>. Його мати, не стара ще, але така зморена, сидить і плете з очерету стільці, щоб заробити на хліб! Метек, стиснувши руки, заплакав: „Мамо, що ти робиш?“ Мати навіть в його бік не глянула» [7, с. 88]. Відчуття закладеного в людині природного наче зумисне відкинута матерями у творі і виникає лише подеколи в моменти душевного надриву чи непоправної втрати. У кожній з матерів присутня інтуїція, але вона приглушена песимістичною вірою жінок у майбутнє своє та своїх дітей, що обумовлено історичним та соціальним чинниками міжвоєнного



двадцятиліття у Польщі (у зображенні Гоявічинської). У творі бачимо поєднання окремих Юнгових характеристик архетипу Матері та використаного ним терміну «особистої матері», що формує до певної міри психологічно-етіологічну аномалію образу жінки як матері. Крім того, образи матерів постають у діалогії Полі Гоявічинської важливим чинником формування провідних образів молодих героїнь – Цехни, Бронки, Квірини, Франки. Особливо це стосується першого роману, оскільки в другому романі – «Райська яблуня» – такий вплив продемонстрованою авторкою менш детально і акцент зміщено на користь «інстинктивних рефлексів» [7, с. 514] героїнь.

На нашу думку, недоцільно в такому романі образ називати архетипом, а радше образом з архетипною основою, концептуальні ознаки якого «служують підґрунтям для формування певного персонажного образу в художньому тексті» [2, с. 9]. Як стверджує українська дослідниця Олена Бідюк, «самореалізація письменника залежить від того, як внутрішньо амбівалентне психічне життя зужилося і змогло пристосуватися до зовнішнього світу. Іншими словами, важливим є те, чи відбулася первинна (проста) трансформація несвідомих архетипних елементів із авторської психіки у структурні елементи будови художнього тексту» [2, с. 17]. Тобто за рахунок таких трансформацій у авторській свідомості архетип цілком або частково може видозмінюватися і оприявнюватися вже як похідна таких змін. Тому ми говоримо саме про архетипний образ матері в романі «Дівчата з Новолипок».

Деяко інша ситуація у романі Ірини Вільде «Сестри Річинські», де перед нами постає не архетипний образ матері (як це є у польському романі), а власне архетип, який оприявнюється тут у процесі поступового розгортання сюжету твору. Головна героїня Олена (саме вона у романі виступає берегинею сім'ї, родини і дому) ще сімнадцятирічною одружилась із Аркадієм Річинським. З перших сторінок твору Ірина Вільде зображає її як ще зовсім юну дівчину, яка зовсім не знає життя і не зразу вживається в роль дружини та берегині домашнього вогнища: «<...> все її співжиття з Аркадієм, оті довгі двадцять п'ять років, були самою тимчасовістю, самим очікуванням. Багато в чому Олена залишалася молоденькою сімнадцятирічною дівчиною, що танцює вальс з високим рудим богословом, а за стіною гомонить вимріяний Орест Білінський» [8, с. 6]. На початку роману ми читаємо про весілля Олени та Аркадія і здогадуємось, що вибір вона не зробила серцем, мріючи про Ореста Білінського. Але Ірина Вільде заперечує такі думки: «Багато людей було такої думки, що опікуни Ладика силоміць випхнули Олену за богослова

Річинського. Але то було не так» [8, с. 4]. Це один з небагатьох моментів у романі, коли Олена показана як героїня, яка не завжди була податливою. Лише з подальшим наростанням різних ситуацій Олена показує свої погляди щодо сім'ї, виховання дітей, української культури та життя загалом. На відміну від зображених матерів у польському романі, довірлива та ніжна Олена Річинська усе життя присвячує чоловіку та дітям, і водночас вона наче залишається осторонь всіх злободенних проблем, від яких її відгороджував чоловік і завдяки чому вона почувалася безпечно. У романі читаємо: «Олена, яка звикла беззастережно визнавати за слушне все, що йшло від волі Аркадія, в цьому випадку насторожилася: вирішувати долю дитини без її волі?» [8, с. 315]. Завжди смиренна та поблажлива Олена стикається з різними проблемами, але розуміє, що бажання її дочок для неї понад усе. І саме для них вона намагається зберегти себе попередньою: «Інші жінки з роками в'януть і стають гірчичні, а наша мама, як сам ангел доброти» [8, с. 315].

Водночас надмірна опіка чоловіка позбавила Олену життєвого досвіду. Після його смерті саме вона виступає на перший план, стає очільником сім'ї (як це бачимо і в польському романі), але тут починають проявлятися різні риси її характеру: з одного боку, вона – мудра жінка з поміркованими поглядами, а з іншого – зовсім непристосована до життя людина, яка не звикла самостійно приймати рішення: «Зі смерті Аркадія вона, мов злодія в домі, боїться всяких несподіванок, хоч з якого джерела вони брали свій початок» [8, с. 670]. Відповідно виправданою постає роль голови родини, яку починає виконувати служниця Мариня. Вже більш, ніж п'ятнадцять років вона живе у сім'ї Річинських, краще, ніж рідна матір, знає характер всіх п'яťох доньок Аркадія та Олени. Дослідниця О. Дудар стверджує, що у «питаннях життєвого досвіду служниця – модифікація Мудрої Старої – заступає матір» [5, с. 248]. Саме завдяки мудрим жіночим порадам та життєвим настановам Мариня мимоволі стає центром сім'ї.

У своїх дослідженнях К. Г. Юнг зазначає, що якщо матір «поверне обличчя до світу, то він їй відкриється, так би мовити, вперше, у світлі зрілої прозорості, прикрашений цвітом та всіма манливими дивацтвами юності чи навіть дитинства. Такі прозріння означають пізнання та відкриття істини, яка є обов'язковою умовою усвідомлення. Частина життя пройшла повз, зміст життя, однак, для неї врятований» [9, с. 352]. У романі вказані прозріння є результатом подолання певної початкової жіночої душевної незрячості, яке відбувається завдяки активізації у героїні внутрішньої інтуїції, материнського інстинкту та сили для захисту сім'ї.

З появою першої дитини Олена не сповна і не відразу відчуває внутрішнє покликання до материнства, вона не занурюється в домашні клопоти та проблеми. Лише з часом вона починає відчувати красу любові, проявляє турботу про дітей та чоловіка і загалом починає мислити життєвими категоріями добра, ніжності, терплячості, материнського тепла, що не відбувалося з нею раніше. Авторка естетично переконливо показує її природній перехід «дівчина – жінка – мати», що накладається відповідно і на творення та сприйняття архетипу матері в романі.

Моментом, після якого Олена повною мірою відчула себе матір'ю (а відповідно читач очікує на повну активізацію материнських почуттів), є смерть її чоловіка Аркадія Річинського, яка наштовхує Олену повністю присвятити себе дітям, стати для них моральною підтримкою. Якщо на початку роману архетипні материнські риси Олени були оприявлені нечітко, особливо щодо акцентуації позитиву, то після вказаної події позитивне архетипне ядро отримує послідовну художню реалізацію, стаючи морально-психологічною домінантою образу цієї героїні твору. «Моє призначення – говорить Олена, звертаючись подумки до Аркадія – не подружжя постіль, а материнство. Щоб ти знав, <...> нормальна жінка, ставши раз матір'ю, вже не може нею не бути» [8, с. 1241].

Олена виступає як подателька росту (за Юнгом), вона народжує та виховує дітей, поступово виходячи зі своєї загубленості в дитинстві. Позбавлена, висловлюючись юнгіанськими поняттями, магічного авторитету, чогось потаємного та темно-дрімучого, вона акумулює в собі мудрість та доброту, які згодом починає проявляти до своїх дочок.

Таким чином, якщо у польському романі ми знаходимо окремі структурні архетипні характеристики з негативною конотацією (страх перед матір'ю, її лякливий і втаємничений погляд, інколи відсутність материнського тепла та розуміння тощо), то в українському романі риси архетипу матері демонструють здебільшого позитивне тлумачення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бідюк О. Архетип та його трансформації в художньому тексті як вияв психічної бінарності автора / О. Бідюк // Філологічні трактати : наук. журнал / ред. О. Ткаченко та ін. – Суми : Вид-во СумДУ, Харків : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2009. – № 1. – С. 14–20.
2. Белехова Л. Архетип, архетипний смисл, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії) / Л. Белехова // Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія «Філологічні науки. Мовознавство». – 2015. – № 3. – С. 6–16.
3. Будний В. В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – Київ : ВД «Кієво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. Донченко О. Архетипи – спільне в нашому житті (розпізнавання архетипів як шлях до унікальності) / О. Донченко // Психологія особистості. – 2011. – № 1 (2). – С. 170–181.

5. Дудар О. Особливості художньої реалізації архетипу матері в романах Ірини Вільде «Сестри Річинські» та Теодора Драйзера «Оплот» [Електронний ресурс] / О. Дудар. – Режим доступу : [dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/457/1/Dudar.pdf](https://dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/457/1/Dudar.pdf)
6. Фрай Н. Література як контекст: Лісідас Мільтона / Нортроп Фрай // Сучасна літературна компаративістика: Стратегії і методи. Антологія / [за ред. Д. Наливайка]. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 242–254.
7. Гоявічинська П. Дівчата з Новолипок. Райська яблуня: Романи / Поля Гоявічинська / [з пол. пер. В. Струтинський; передм. В. Ведіної]. – Київ : Дніпро, 1988. – 624 с.
8. Ірина Вільде. Сестри Річинські / Ірина Вільде. – Львів : Априорі, 2011. – 1264 с.
9. Юнг К. Аналітична психологія і психотерапія: Хрестоматія / сост. В. М. Лейбін – Санкт-Петербург : Питер, 2001. – 512 с.
10. Kubacki W. Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962 / W. Kubacki. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1963. – 487 s.
11. Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях / Е. Кузьма // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 332–351.
12. Моклиця М. Вступ до літературознавства : [навч. посіб.] / Марія Моклиця. — Луцьк : Волинський університет, 2011. — 468 с.

## REFERENCES

1. Bidiuk, O.V. (2009), “Archetype and its transformation into artistic text as a sign of psychological binary of the author” [“Архетип і його трансформативні в художньому тексті як вияв психічної бінарності автора”], *Filolohichni traktaty*, No 1, pp. 14-20. (in Ukrainian).
2. Bieliachowa, L.I. (2015), “The archetype, archetypal meaning, archetypal image in cognitive coverage (based on texts of American poetry)” [“Архетип, архетипний зміст, архетипний образ у лінгвокогнітивному висвітленні (на матеріалі віршованих текстів американської поезії)”], *Naukovyi visnyk DDU imeni I. Franka, Ser. “Filolohichni nauky. Movoznavstvo”*, No 3, pp. 6-16. (in Ukrainian).
3. Budnyi, V.V. and Ilnytskyi, M.M. (2008), *Comparative Literature [Porivnialne literaturoznawstvo]*, Vydavnychiy dim “Kyjevo-Mohylanska akademiia”, Kyiv, 430 p. (in Ukrainian).
4. Donchenko, O.A. (2011), “Archetypes – common in our lives (recognition of archetypes as a way to uniqueness)” [“Архетипи – спільні в нашому зжитті (розпізнання архетипів як шлях до унікальності)”], *Psykhohohiia osobystosti*, No. 1 (2), pp. 170-181. (in Ukrainian).
5. Dudar, O. V. “Features of artistic realization of mother archetype in the novels of Iryna Vilde ‘Sisters Richynski’ and Theodore Drizers ‘Hold’”, [“Osoblyvosti khudozhnoi realizatsii arkhetypu materi v romanakh Iryny Vilde ‘Sestry Richynski’ ta Teodora Draizera ‘Oplot’”], pp. 247-252, available at: [dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/457/1/Dudar.pdf](https://dspace.tnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/457/1/Dudar.pdf) (in Ukrainian).
6. Frye, N. (2009) “Literature as context: Lisidas Milton”, *Modern Comparative Literature: Strategies and methods. Anthology*. Chief ed. D.S. Nalyvaiko [“Література як контекст: Лісідас Мілтона”, Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія, за ред. D.S. Nalyvaika], Vydavnychiy dim “Kyjevo-Mohylanska akademiia”, Kyiv, pp. 242-254. (in Ukrainian).
7. Hoiavichynska, P. (1988), *The girls from Novolipki. Paradise apple*, trans. from Polish [Divchata z Novolypok. Rajska yablunia, per. z pol.], Dnipro, Kyiv, 624 p. (in Ukrainian).
8. Iryna Vilde (2011), *Sisters Richynski [Sestry Richynski]*, Apriori, Lviv, 1264 p. (in Ukrainian).
9. Jung, K.G. (2001), *Analytical Psychology and Psychotherapy*, comp. Leibin, V.M. [Analiticheskaia psichologiya i psichoterapiia, sost. V.M. Leibin], Piter, St.Petersburg, 512 p. (in Russian).
10. Kubacki, W (1963), *Years of apprenticeship. Literary sketches 1932-1962 [Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962]*, Wydawnictwo literackie, Kraków, 487 p. (in Polish).
11. Kuzma, E. (2008), “Category of myth in literary studies”, *Literary Theory in Poland. Anthology of texts. The second half of XX – beginning of XXI century*. Chief editor Morenets, V.P. [“Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях”, Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття, за заг. ред. V.P. Morenetsia], Vydavnychiy dim “Kyjevo-Mohylanska akademiia”, Kyiv, pp. 332-351. (in Ukrainian).
12. Moklytsia, M.V. (2011), *Introduction to Literature: teach. Guidances [Vstup do literaturoznawstva: navch. posib.]*, SNU im. Lesi Ukrainky, Lutsk, 468 p. (in Ukrainian).

# АННА ГАВАЛЬДА І ОКСАНА ЗАБУЖКО: ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТ СУЧАСНОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

Світлана Натяжко

Аспірант,

Кафедра теорії літератури та зарубіжної літератури,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (УКРАЇНА),  
43025, м. Луцьк, пр. Волі, 13,  
e-mail: natyazhkova@mail.ru

UDC: [82.091-3:159.964.2]-055.2

## РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті йдеться про важливість та актуальність дослідження психоаналітичного нарративу. Розглянуто особливості психоаналітичного нарративу у художніх творах жінок-письменниць сучасності та на основі досліджень доведено успішність використання методу психоаналізу при аналізі сучасної літератури. **Дослідницька методика.** Основним методом дослідження є метод психоаналізу. Завдяки цьому методу обґрунтовано психологічну природу художньої літератури сучасності. Також при дослідженнях використано компаративний аналіз, що забезпечив порівняльне вивчення особливостей психоаналітичного нарративу, який кладеться в основу творів французької письменниці А. Гавальди та української авторки О. Забужко. **Результати.** У статті розглянуто «феномен жіночої прози» сучасності, окреслено основні характеристики жіночого письма. Проведено компаративний аналіз творів двох сучасних письменниць: української – О. Забужко та французької – А. Гавальди. На основі результатів експертизи їх творів доведено психологічну основу й наповненість творів сучасної художньої літератури, написаних авторками-жінками, та аргументовано використання методу психоаналізу при їх інтерпретації. **Наукова новизна.** Незважаючи на своє широке використання у сучасній літературі, психоаналітичний нарратив досі залишається практично зовсім недослідженою категорією у літературознавчих розвідках. З цією метою здійснено аналіз творів сучасної літератури, у яких психоаналіз умисно закладений у підтекст. **Практичне значення.** Дана стаття може бути використана для глибших дослідження психоаналітичних особливостей жіночого письма, застосування потужної бази психоаналізу у вивченні жіночого нарративу та для аналізу художньої літератури за допомогою психоаналітичного методу.

**Ключові слова:** психоаналітичний нарратив, метод психоаналізу, жіноче письмо, психологізм, сучасна література.

## ABSTRACT

**Svitlana Natyazhko. Anna Gavalda and Oksana Zabuzhko: psychoanalytic aspect of modern female prose.**

**Aim.** The article deals with the importance and relevance of psychoanalytic narrative's research. Features of psychoanalytic narrative in the modern women-writers' fiction are described and on the basis of studies the success of using the method of psychoanalysis for the analysis of contemporary literature is proved. **Methods.** The main research method is the method of psychoanalysis. Thanks to this method the psychological nature of contemporary fiction is reasonably justified. Also the comparative analysis is used

for researching, it provided a comparative studying of psychoanalytic narrative that forms the basis of the works of French writer A. Gavalda and Ukrainian author O. Zabuzhko. **Results.** In the article «the phenomenon of modern female prose» is circled, main characteristics of women writing is defined. It is made the comparative analysis of the works of two contemporary writers: Ukrainian – O. Zabuzhko and French – A. Gavalda. According to the results of the examination of their works the psychological background and fullness of contemporary works of fiction written by authors-women are established and the use of the method of psychoanalysis is argued in their interpretation. **Scientific novelty.** Despite its widespread using in modern literature a psychoanalytic narrative still remains almost completely unexplored category in literary studies. To this end the analysis of contemporary works of literature, in which psychoanalysis is deliberately set in the subtext, is realized. **The practical significance.** This article may be used for deeper studies of psychoanalytic particularities of the women writing's nature, of a powerful database application of psychoanalysis in the studies of the women narrative and to analyze literature with the help of the psychoanalytic method.

**Key words:** psychoanalytic narrative, method of psychoanalysis, women writing, psychological insight, modern literature.

Феномен жіночої прози 80–90-х рр. ХХ – початку ХХІ століть визначається актуалізацією в ній гендерної проблематики, художнім осмисленням ролей жінки в патріархальному суспільстві та можливостей їх зміни, утвердженням у ній нової концепції особистості жінки, відмінної від тої, що вибудовується в прозі письменників-чоловіків. Образ «нової героїні», створений у жіночій прозі порубіжжя, ніби уже й не дивує сучасного читача, але й водночас привертає увагу літературознавців та спонукає до безумовного його вивчення. Погоджуємось з Г. Улорою, що «жінки-прозаїки знакове і деякою мірою передбачуване явище, зумовлене специфікою сучасного літературного процесу як постколоніального етапу буття національної літератури» [6, с. 65].

Теорія жіночої мови зародилася у французькій феміністичній літературній критиці, з якою пов'язують імена С. де Бовуар, Л. Ірігрей, Ю. Крістеві. Нова, третя, хвиля фемінізму, що розпочалася в другій половині 90-х років, піднесла твори авторів – жінок на один щабель із «чоловічими». На цьому етапі жінки стали власницями незалежних видавництв, що відкрило нові обрії для молодих талановитих письменниць. Крім того, своїм завданням вони вважали відродження забутих жіночих літературних постатей. Таким чином, жіночі видання – це не лише трибуна, а насамперед можливість самовисловлення і самоствердження. Сучасні літературознавці звертаються до аналізу жіночої творчості, цікавляться інтелектуальним досвідом письменниць різних літературних епох, що представлено у працях як закордонних, так і вітчизняних дослідників. Серед них: В. Агєєва, Т. Гундорова, Н.Зборовська, І. Жеребкіна, Л. Таран, Г. Брандт, Е. Левінас, Е. Сікс та К. Готьє. Паралельно здійснюються спроби характеристики сучасної жіночої прози.

Розвиваючись у контексті протиставлення традицій і новаторства, паралелізму реалізму, модернізму, постмодернізму, відбиваючи конгломеративність літературного процесу перехідної епохи, репрезентуючи трансформацію європейських мистецьких тенденцій, а також «інше» – жіноче світобачення, жіноча проза – явище глибоко індивідуалістичне, неоднорідне й строкате за своєю природою. Основними характеристиками, які окреслюють сучасну жіночу прозу є: жіноча суб'єктивність, сповідальність, відвертість, безпосередність, автобіографічність, психологізм письма, емоційність стилю, фрагментарність, жіноча модель образної та наративної систем. Спираючись на вищезазначені ознаки, можна стверджувати, що саме з жіночим письмом в літературу приходить психологічна природа творів. Проблеми жіночої суб'єктивності, інтерпретації психоаналітичних ідей вивчали та досліджували С. Кофман, С. Файрстоун, Дж. Мітчел, К. Мілет, Т. Мой, М. Якобус, Б. Фрідан.

Згадаймо відомий вираз англійського письменника Г. Честертона: «Психоаналіз є сповіддю без відпущення гріхів». Тому, на нашу думку, застосування методу психоаналізу для аналізу творів сучасної художньої літератури виявиться продуктивним та кине нове світло на взаємодію психоаналізу та літературознавства. Адже, як наголошує А. Печарський, «існує спільна проблематика парадигматичних відносин у сучасному психоаналізі та літературознавстві: дилема „незавершеного терапевтичного процесу”, незлагодженості теорії і практики» [5, с. 45]. Тим паче, що можна вже спостерігати суперечки науковців стосовно практичного застосування положень науки З. Фрейда у феміністичній літературі. Так, з одного боку, заслугою Фрейда теоретики фемінізму визнають те, що саме він увів у сучасну культуру феномен жіночого як центральний, адже до цього жіноче перебувало на периферії. Жіноче у Фрейда співставляється з „параметром несвідомого, і саме несвідоме як втілення жіночого він поклав в основу психоаналітичної теорії” – пише І. Жеребкіна [9, с. 68].

А з іншого боку, з цього приводу Карен Хорні у статті «Відхід від жіночності» писала, що «психоаналіз – творіння чоловічого генія, ті, хто розвивав його ідеї, були чоловіками, цілком природна і закономірна їхня орієнтація на чоловічу психологію і немає нічого дивного в тому, що розвиток чоловіків їм більш зрозуміло, ніж розвиток жінок» [4].

Отож, завдання, яке ми ставимо перед собою, полягає у тому, що довести психоаналітичну природу художніх творів сучасної жіночої літератури, а, отже, обґрунтувати ефективність методу психоаналізу у дослідженні сучасної літератури.

Матеріалом для дослідження слугували твори двох сучасних авторок: української – О. Забужко та французької – А. Гавальди. Чому саме ці дві письменниці? По-перше, вони рівноцінно популярні; по-друге, належать до епохи піку феміністичних творінь; по-третє, проблематика їх творів спрямована допомогти сучасному читачу. Роман «Польові дослідження з українського сексу» О. Забужко, як і сто років тому новела О. Кобилянської «Природа», скандалізувала «пристойне товариство», звикле до стереотипів, у тому числі й літературних. Щось схоже зробила А. Гавальда своєю збіркою «Мені хотілося б, щоб мене хто-небудь де-небудь чекав», продовживши літературну традицію Французи Саган.

Стрижнем проблематики їхніх творів стає людина з її зануренням у житейські перипетії, щоденні колізії та боротьбою за власну індивідуальність. Драматизм цієї боротьби нерідко підсилюють мотиви розгубленості, роздвоєності, розчарування, самотності героя. Відповідно до нових естетичних тенденцій жінки-письменниці не схильні ідеалізувати образ людини. Навпаки, їх більше цікавлять такі стани психіки, які дозволяють передати невпевненість, вагання або екзистенційний сумнів у людській істоті. Із заглибленістю в неоднозначний, суперечливий, мінливий внутрішній світ індивіда втратило актуальність і одновимірне трактування героя як позитивного чи негативного. Переживання у їхніх творах стає тим елементом, який живить художній конфлікт («Сестро, сестро» О. Забужко, «Гест на вагітність» А. Гавальди). Нерідко воно також визначає композицію твору, «цементує» специфічну сюжетну основу, що виступає на місці раніше чітко організованої сюжетної дії. Неврози, істерії, психологічні травми характеризують суспільство, описане у творах О. Забужко і А. Гавальди. «Психоаналіз і є тою недугою, від якої він береться нас вилікувати» (відомий вислів австрійського новеліста К. Краус). Хоча Е. Хемінгуей був скептично налаштований стосовно терапевтичної ефективності психоаналітичної науки. Часто такі погляди є свідченням творчого егоцентризму людини та її неспроможності до критичного самоаналізу.

О. Забужко і А. Гавальда – письменниці різних аудиторії. Коли українська авторка більш тяжіє до інтелектуально розвиненого, освіченого, начитаного читача, то Гавальда звертається до звичайної, пересічної людини. Один із журналістів у статті «Не руш моїх кіл...» пише, що Забужко – «перший правдивий літературний представник в українському шоу <...> може також великою мірою слугувати за ілюстрацію і зразок того, як важко виживати за умов тотальних кисневих порожнин, що зустрічаються в навколишніх інтелектуальних мас-медія-



полях, більш того – як правильно і ошадливо ці порожнини заповнювати, зберігаючи при цьому кислотно-лужний баланс» [10]. А Т. Гундорова у своїй статті «Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи», висловлюючись про роман Забужко «Польові дослідження з українського сексу», ніби цим сам визначає всю творчість письменниці: «Роман Забужко нагадує ситуації колоніального гвалтування жінки та покороення чоловіка, а також антиколоніальний спротив насильству, у якому поєднуються демонічна чуттєвість, безсилля та помста. Героїня шар за шаром знімає ґрунт із минулого, аналізує симптоми колоніальної хвороби, яку сама називає виживанням, що підмінює собою повноцінне життя, і ставить діагноз сучасному українству, яке пережило тоталітарну травму: аутизм, шизофренія, інфантильність» [3, с. 40].

Інша справа з романами французької авторки Гортаючі «сторінки» Інтернету, наштовкуєшся на купу схвальних відгуків. Всі вони одноставні в тому, що ці тексти легко читати і сприймати. Одразу ж вимальовується асоціація – романи для домогосподинь, зрештою, саме ці жінки й становлять, головним чином, її читацьку аудиторію.

Проте це не впливає на якісь їх творів. Озброївшись психоаналізом, О. Забужко і А. Гавальда створюють вартісні психоаналітичні наративи. Акцент у творах авторок поставлено на інтровертній сфері, на психології героя, його екзистенції, переважає зображення кризових станів людини (фобії, манії, депресії). Так, Забужко піднімає своєю творчістю морально-етичні, екзистенційно-філософські, соціально-психологічні проблеми, які торкаються суспільства загалом («Казка про калинову сопілку», «Інопланетянка», ті ж «Польові дослідження»), але вона водночас у цих творах в історії хвороби одного героя» проєктуються психічні хвороби людства. А. Гавальда робить ідентичне. Вона так само «розкручує» хворобу, яка може виникнути щохвилини внаслідок складнощів повсякденного життя. Єдине те, що французенка намагається допомогти кожному пересічному читачу, а не народу загалом. Однак і О. Забужко, і А. Гавальда виступають вправними психоаналітиками і надають своїй літературі психотерапевтичного ефекту: Забужко – на рівні нації, Гавальда – на рівні однієї людини. Для порівняння візьмемо повість «Я, Мілена» О. Забужко та новелу «Епілог» А. Гавальди. Героїні обох творів – творчі жінки. Мілена – працює на телебаченні, Маргарита – починаюча письменниця. Усе в їхньому житті йде за планом: обидві мають сім'ю, роботу, дім, проте прагнуть до чогось більшого. Вводячи два емоційно протилежні (Мілена – сильна, вольова, така собі бізнес-леді, Маргарити – спокійна, чуйна, трохи слабка домогосподарка) образи жінки, авторки досягають того самого ефекту –

допомогти читачу, а, як наслідок, всій нації, у розумінні та усвідомленні власних проблем, самоаналізі і уникненні побідних травм у реальному житті. Девізом програми, яку вела героїня повісті Забужко можна обрамити наміри двох письменниць: «Допомагати-українській-жінці-знаходити-себе-в-нашому-складному-часі» [8, с. 141].

Героїні Оксани Забужко та Анни Гавальди – жінки, які прагнуть самі творити свою долю, відчувати себе особистістю, поважати себе, поважати свого партнера, як рівного, як товариша. Професія для неї невіддільна від загальнолюдських етичних принципів. Злитість професійного й екзистенційного завдань героїнь стає предметом художнього осмислення в повісті та новелі. Успішна кар'єра – це спосіб самоствердження для героїнь. «Була горда з того, що допомагає всім тим жінкам перекраяти й перешити (ну принаймні перефастригувати <...>) власне горе на такий фасон, коли його вже можна носити, деколи навіть і чепурненько...» – говорить Мілена [8, с. 128]. «Кинула б роботу? Сказала б нарешті все, що думаю про свою колегу Мішлін? Купила би собі блокнотик у шкіряній палітурці, щоб робити нотатки? Почувалася б такою самотньою, такою далекою, такою близькою, такою різною?» – уявляє Маргарита [1, с. 124]. Проте кар'єрний ріст обертається для героїнь трагедією, істерією навіть. Є банальна істина: чоловіки кохають очима. Звісно ж, що очима бачиться лише тіло, а розум – розумом, душа – душею, тож будь-яке намагання жінки виставити перед очі чоловіка свій розум і душу від початку помилкове. У такому «стриптизі» замість твоєї оголеної душі чоловіки будуть розглядати і оцінювати лише тіло. «Насправді з його боку це була лише цікавість. Нічого більше. Він хотів мене побачити. Хотів подивитися, яка я на вигляд. На кого схожа. І все» [1, с. 132] (говорить Маргарита після візиту у видавництво) стає фатальним вироком для сучасної жінки, яка намагається стати на одному рівні з чоловіком. Фемінізм, активізуючи жіночий потяг до влади, нарощує у психології жінки маскуліність, сексуальний інстинкт та інстинкт смерті. Тому він стає руйнівним передусім для жінки, а зрештою – для сім'ї і держави. Саме тому образ екранної Мілени стає смертельним для неї реальної, духовної. Не зумівши усвідомити і прийняти свою проблему, знайти правильний «рецепт лікування», героїня Забужко зникає. Фінал – трагічний. Жінка, яка не зреалізувала себе у професійному плані не має права на існування: «Звісно, жодних там лікарень, моргів. Боже збав, нічого такого гостросюжетного... бачиться мені... кадр безлюдної нічної вулиці, що нею бредє Мілена <...> І зникає – тобто більше її ніхто не бачить. Ніколи. Ніде» [8, с. 152].

Анна Гавальда показує нам іншу розв'язку ситуації, ми сказали б «шлях лікування»: «Маргарито, життя триває. Удома на тебе чекає гора невідпрасованої білизни» [1, с. 136]. Завдяки іншим клопотам у житті героїня переживає свою незреалізованість, вони ніби витягують її з жахливих рук депресії, неврозів та істерії.

Варто відзначити, що обидві письменниці випростовують всі прийоми побудови творів з наративною природою. Романи, повісті, новели виглядають як сеанси психотерапевтичного процесу (власне, тому й пропонуємо визначати їх як психоаналітичні наративи). Згадаймо хоча б «Дівчатка» О. Забужко та «Втішна партія гри в петанк» А. Гавальди, які виглядають як сповіді про минуле з помітним відтінком на теперішнє та майбутнє у долі героїв творів. Мається на увазі зрада, пережита в юні роки і вплив цього відчуття не лише на долю головних героїв, а й долю інших, причетних до них, людей в дорослому віці. Психологічна авторська розповідь (коментарі психологічного стану героя, інтерпретація його вчинків, сповідь, сни, щоденник, видіння) – невід'ємна риса стиль О. Забужко та А. Гавальди. Активними є гомодієгетичний наратор, який нібито звертається голосом героїв до читача (саме завдяки цьому відбувається діалог між автором та реципієнтом) та гетеродієгетичний наратор, який ніби «підслухує» думки героя у всій їх природності, непередбачуваності (більшість новел французької письменниці); «внутрішній» авто-діалог (розмова героя з самим собою), в якому відчуваються два голоси роздвоєної душі (як і в повісті «Я, Мілена» О. Забужко та «Втішна партія гри в петанк» А. Гавальди) та «ускладнений» монолог (внутрішній монолог, у структуру якого вплетено уявний діалог).

Важливою відмінністю творів О. Забужко та А. Гавальди у психологічному аспекті є те, що українська письменниця виявляється активною пропагандисткою фемінізму. Всі її твори написані від імені жінки і головними героїнями в них виступають жінки. Можна знайти безліч прикладів претензій до чоловіків у повістях та романах української письменниці. «Скульптурний епіграф до цілої хрущовської доби» – так головна героїня Дарця «Дівчаток» описує однокласника [8, с. 38] або ж «Які вони всі... однорівні, прямолінійні – як задачка на дві дії» – описує всіх чоловіків та сама Дарця [8, с. 65]. А ласкаво-пестливе «тужтик» (так називала Мілена свого чоловіка у повісті «Я, Мілена») звучить якимось претензійно, коли усвідомлюєш скільки часу він проводить перед телевізором.

Новели та романи А. Гавальди, на противагу, розповідають про прості життєві ситуації, у них з легкістю, без будь-яких претензій,

натяків, гніву на протилежну стать. Головними героями її творів часто виступають власне ж чоловіки («Записка про звільнення», «Пригода», «Минали роки»). Твори французької письменниці постають як рівноцінні історії, незважаючи від статті головного персонажа. На наш погляд, тут слід погодитися з Х. Стельмах, яка пише, що жіноча стать авторки не робить її твір жіночим автоматично. В такому випадку мова йде скоріше не про реального автора, а про образ автора як художню конструкцію, яка може бути проявлена у творі більше або менше й так само може нести або не нести ознаки своєї статі.

Вертаючись до націоналізму творів цих письменниць, слухним стає спостереження: в той час, коли у Забужко вся творчість просякнута патріотизмом і переживанням за долю українського народу («Господи, як я хочу, аби ми щось побачили, аби нас нарешті почули, і скільки сил вгепала в це діло <...> пів-України з місця зірвати, пів-Америку поманити за собою в Україну (і справді ж була проходила по їхньому континенту, як гаммельнський щуролов із ден цівочкою) – говорить Оксана у «Польових дослідженнях з українського сексу» [7, с. 79]), то Гавальда абстрагується від цієї теми. Лише єдиний раз вона видає своє переживання за долю Франції. Так, у романі «Ковток свободи» авторка хвилюється з приводу проблеми тотального заміщення французів вихідцями з Африки: «Ех, була б моя воля, погрузив би я всю цю наволоч на корабель і пустив би його торпедою на дно!» [2, с. 28]

Отож, підсумовуючи нашу розвідку, можна зробити висновок, що психоаналітичний аналіз творів літератури і художня функція психоаналітичного нарративу є однаковою у всіх літературах – письменник-психоаналітик повинен допомогти читачеві розібратися у власних проблемах на прикладах, описаних у його творах. Твори як і української, так і французької письменниць реагують на зміни у суспільному житті, аналізують пройдений народом шлях, показують перспективи розвитку, застерігають від поразок і невдач. Потрібно лише вміти уважно читати і думати.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Gavalda A. Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part / Anna Gavalda. – Paris : Le diletante, 1999. – 138 p.
2. Gavalda A. L'échappée belle / Anna Gavalda. – Paris : Le diletante, 2009. – 167 p.
3. Гундорова Т. Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на Сході Європи / Тамара Гундорова // Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т.Гундорової, А. Матусяк. – Київ : Лаурис, 2014. – С. 25–45.
4. Хорни К. Женская психология [Электронный ресурс] / Карен Хорни. – Режим доступа: [http://royallib.com/read/homi\\_karen/genskaya\\_psihologiya.html#0](http://royallib.com/read/homi_karen/genskaya_psihologiya.html#0)

5. Печарський А. Сучасний психоаналіз і українська література: аспекти взаємодії / Андрій Печарський // Філологічні семінари. – Київ : 2013. – Вип. 16 : Парадигма сучасного літературознавства : світовий контекст. – С. 40–46.
6. Улора Г. Коронована сила жіночої руки, або про тих, хто «пише іншу прозу» / Ганна Улора // Слово і Час. – 2005. – № 3. – С. 65–71.
7. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / Оксана Забужко. – Київ : Факт, 2000. – 116 с.
8. Забужко О. Сестро, сестро : Повісті та оповідання / Оксана Забужко. – Київ : Факт, 2003. – 240 с.
9. Жеребкіна І. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / Ирина Жеребкіна. – Москва : Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
10. Зінченко-Параска В. Не руш моїх кіл... [Електронний ресурс] / Валентина Зінченко-Параска // Громада. – Січень-лютий 2008. – №1 (93). – Режим доступу: [http://arhiv.ukrajinci.hu/arhiv/hromada\\_93/poezija/zabuzsko.htm](http://arhiv.ukrajinci.hu/arhiv/hromada_93/poezija/zabuzsko.htm)

#### REFERENCES

1. Gavalda, A. (1999), *I would like that someone wait somewhere* [*Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*], The dilettante, Paris, 138 p. (in French).
2. Gavalda, A. (2009), *The beautiful escape* [*L'échappée belle*], The dilettante, Paris, 167 p. (in French).
3. Gundorova, T. (2014), "Postcolonial novel of a generation injury and a postcolonial reading in Eastern Europe", in Gundorova, T. and Matusyak, A. (Ed.), *Postcolonialism. Generations. Culture* ["Postkolonialnyi roman heneratsiinoi travmy ta postkolonialne chytannia na Skhodi Yevropy", Postkolonializm. Heneratsii. Kultura], Laurus, Kyiv, pp. 25–45. (in Ukrainian).
4. Horney, K. (1922–1937), *Feminine Psychology* [*Zhenskaia psihologiia*], available at: [http://royallib.com/read/homi\\_karen/genskaya\\_psihologiya.html#0](http://royallib.com/read/homi_karen/genskaya_psihologiya.html#0) (in Russian).
5. Pecharsky, A. (2013) "Contemporary psychoanalysis and Ukrainian literature: aspects of interaction" ["Suchasnyi psykhoanaliz i ukrainska literatura: aspekty vzaiemodii"], *Filolohichni seminary*, No. 16, pp. 40–46. (in Ukrainian).
6. Uliura, G. (2005), "The crowned power of the woman's hands, or about those who 'write the other prose'" ["Koronovana syla zhinochoi ruky, abo pro tykh, khto 'pyshе inshu prozu'"], *Slovo i Chas*, No. 3, pp. 65–71. (in Ukrainian).
7. Zabuzhko, O. (2000), *Field work in Ukrainian sex* [*Polovi doslidzhennia z ukrainskoho seksu*], Fact, Kyiv, 116 p. (in Ukrainian).
8. Zabuzhko, O. (2003), *Sister, sister: novels and stories* [*Sestro, sestro: Povisti ta opovidannia*], Fact, Kyiv, 240 p. (in Ukrainian).
9. Zhrebkina, I. (2000), "Read my desire...". *Postmodernism. Psychoanalysis. Feminism* ["Prochti moe zhelanie...". *Postmodernizm. Psihoanaliz. Feminizm*], Idea-Press, Moscow, 256 p. (in Russian).
10. Zinchenko-Paraska, V. (2008), "Do not touch my circles..." ["Ne rush moikh kil..."], *Hromada*, No. 1(93), available at: [http://arhiv.ukrajinci.hu/arhiv/hromada\\_93/poezija/zabuzsko.htm](http://arhiv.ukrajinci.hu/arhiv/hromada_93/poezija/zabuzsko.htm) (in Ukrainian).

# MYTHOLOGICAL INTERTEXT IN NEIL GAIMAN'S «AMERICAN GODS» AND IN LIUBKO DERESH'S «THE LAST LOVE AFFAIR OF ASURA MAHARAJ»<sup>1</sup>

Ivan Pasternak

Postgraduate student,  
Department of World Literature and Comparative Literary Criticism,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (UKRAINE),  
76018, Ivano-Frankivsk, 57, Shevchenko str.,  
e-mail: ivan.pasternak@pu.if.ua

UDC: 82.091:821.111:821:161.2

## ABSTRACT

**Aim.** The article deals with the problem of mythological intertext functioning in postmodern prose. The aim of the article is to reveal the mythological sources of L. Deresh's novel «The Last Love Affair of Asura Maharaj» and N. Gaiman's novel «American Gods», to discover the specificity of the functioning of different mythoelements in the analyzed texts, and to make its comparative analysis. **Methods.** In the article there has been applied the system approach by using the cultural and historical method and the genetic method. On the basis of the genetic study of the analyzed novels there has been investigated the main mythological pretexts which have served as a source for creation the texts. The applied methods made it possible to analyze the system of characters in N. Gaiman's and L. Deresh's novels, to study various mythological motives and mythologems in these novels. **Results.** In the article there has been given an exhaustive analysis of the functioning of interfigural elements, motive of Apocalypse, mythological concepts in the novels. There has been studied the connection of the motive of Apocalypse, binary opposition life / death, concepts of reincarnation and resurrection and mythologems of travel and search with the timespace characteristics of the mythopoetic picture of the world. There has also been done the comparative analysis in terms of sources of borrowings, i. e. mythological pretexts, and the demand of the readers' background knowledge for the proper text understanding. **Scientific novelty.** The article is aimed at creating the basis for the comparative study of mythological intertext functioning in English and Ukrainian postmodern literature. There has been made an attempt to find the typological similarities and differences in the specificity of using the mythological sources by N. Gaiman and L. Deresh. **The practical significance.** The article may serve for the further investigation of the problem intertextuality, in particular the functioning of mythological elements in postmodern texts.

**Key words:** intertextuality, mythological intertext, English postmodern literature, Ukrainian postmodern literature.

## РЕФЕРАТ

**Іван Пастернак. Міфологічний інтертекст в романах Ніла Гаймана «Американські боги» та Любка Дереша «Остання любов Асури Махараджа».**

**Мета.** У статті розглядається проблема функціонування міфологічного інтертексту в постмодерністській прозі. Метою статті є виявити міфологічні джерела романів Н. Гаймана

---

<sup>1</sup>Translation by L. Deresh.

«Американські боги» та Л. Дереша «Остання любов Асури Махараджа», дослідити функціонування різних міфоелементів в аналізованих романах. *Дослідницька методика.* У статті використовується системний підхід із застосуванням культурно-історичного та генетичного методів. На основі генетичного вивчення творів було визначено основні міфологічні претексти, які послуговували джерелом створення романів. Застосовані методи дозволили дослідити систему образів та міфологічні мотиви в аналізованих романах. На основі компаративного аналізу досліджено вказані міфоелементи в романах Н. Гаймана та Л. Дереша, оскільки саме вони становлять основу цих творів. *Результати.* У дослідженні здійснено аналіз функціонування інтерфігуральних елементів, мотиву Апокаліпсису та інших міфоелементів в романах Н. Гаймана «Американські боги» та Л. Дереша «Остання любов Асури Махараджа». Досліджено зв'язок мотиву Апокаліпсису, універсальної бінарної опозиції життя/смерть, концептів перевтілення та відродження з часопросторовими характеристиками міфопоетичної картини світу в аналізованих романах. Також здійснено аналіз на предмет виявлення спільних міфологічних джерел романів, а також проаналізовано ступінь залучення авторами фонових знань читачів. *Наукова новизна.* Стаття спрямована на створення основи для дослідження функціонування міфологічного інтертексту в українській та англійській постмодерній літературі. Вперше здійснено аналіз романів Н. Гаймана та Л. Дереша саме на предмет специфіки функціонування міфологічного інтертексту. *Практична цінність.* Стаття може послуговувати основою для подальших досліджень проблем інтертекстуальності, зокрема тих, що стосуються функціонування міфологічних елементів у постмодерністській прозі.

**Ключові слова:** інтертекстуальність, міфологічний інтертекст, англійська постмодерністська література, українська постмодерністська література.

Understanding the essence of the postmodern literature is impossible without the analysis of the classical myth interpretation specificity, as its formation is connected with the authors' constant usage of the mythological material. Comprehension of the mythopoetic layer of the postmodern fiction is, to some extent, the reconstruction of the certain universal positions laid into the constant myth functioning. The permanent appeal of the literature to the original sources which are inexhaustible [ref.: 9, p. 245] causes the perpetual «endless restorative return» [4, p. 146] that, according to N. Kornienko, is one of the fundamental positions of the art culture [ref.: 4, p. 146]. A. Niamzu points that regular usage of the mythological plots and their «activity» is caused by the fact that they are well-known, by the polysemy of their «structural and content characteristics» and by the «emphasized actualization of the timeless coordinates of the traditional plots» [7, p. 6]. Taking into account the timelessness of the mythological plots unraveling and the intercultural potential of the myth to building the interpersonal relations it can be considered the metatext of the culture. Being rooted in the human psyche structure and absorbing individual and social experience the myth is embodied in fiction [ref.: 9, p. 246]. That's why the mythological background of the postmodern literature and the authors' appeal to the basic sources of literature are becoming the subject of the literary criticism discussions more and more often. The

investigations of Mircea Eliade, Nellia Korniienko, Oleksii Losiev, Yeleazar Meletynskiy, Anatolii Niamzu and Volodymyr Toporov make it possible to work out the methodology of the analysis of the texts presenting mythological worldview both in its original and transformed forms. It also seems helpful to involve the linguistic theories, namely the «Scenario-Mapping Theory» worked out by the British linguists E. Sanford and C. Emmot [ref.: 10, p. 377–378] and developed by K. Mikkonen [ref.: 5]. Appeal to this theory makes it possible to argue that through the use of intertextual elements in the texts realizes itself the conception of the postmodern pluralism. In his work «Our postmodern modern»<sup>2</sup>, devoted to the philosophy and aesthetics of the postmodernism, the German philosopher Wolfgang Iser, who is considered to be the author of the conception, states that one of the key features of the postmodern culture is its pluralism. According to him its essence is in erasing the boundaries between the high and low genres which is possible due to the phenomenon of intertextuality. Perception of a certain work as a mass or an elite one depends on the level of background knowledge of the readers and whether they can find out and decipher the intertextual ties necessary for understanding of the work [ref.: 12, p. 303-305].

This applies not only to separate texts of a definite kind but also to the comparative analysis of the modern literature phenomena belonging to different national literatures. In general analysis of the definite material presupposes recourse to intertextual methods and to the groundwork of Professor A. R. Volkov's Chernivtsi school in the sphere of traditional plots and images theory.

Interesting for the analysis in scope of mythological intertext is Neil Gaiman's Liubko Deresh's oeuvre, as in their works these authors draw the mythological motives, figures and other mytho-elements. In the texts it takes different forms.

First of all it goes about interfigural elements (term introduced by W. G. Müller in 1991 [ref.: 6, p. 101–121]). In N. Gaiman's novel «American gods» such elements appear in the form of re-used figures<sup>3</sup> (one more term by W. G. Müller introduced to replace Th. Ziolkovski's term «figures on loan» [ref. Müller, p. 102]), i.e. the writer uses the already existing figures from mythology in the original (identical to pretext) variant, e.g. images of Chernobog and Bielobog, or in the transformed (modified according to the author's needs) variant, e.g. images of Odin and Loki [ref. 8]. Nevertheless, the author considers the possible lack of the readers' background knowledge and

---

<sup>2</sup> Germ. – «Unsere postmoderne Moderne» (hereinafter our translation. – I.P.).

<sup>3</sup> Here «figure» is used in the meaning «a person or an animal in a drawing, painting, etc., or in a story» to avoid tautology, which would be possible in case of the use of the term «character».



gives some explicit characteristics of the figures, still making them much shorter than they could possibly be.

In L. Deresh's novel «The last love affair of Asura Maharaj» only the names, but not the whole figures are used as an interfigural element pointed at hinting the reader at the full image understanding. Reference to the names of the traditional images from the Indian mythology takes in the novel two forms: 1) the first form presupposes preservation of both the name and all the characteristic features typical for it in the pretext (image of Adi Hada Pandit<sup>4</sup> - Asura's uncle. In the text the author presents him as the «*prominent scientist and ascetic*» [1, p. 10], «*powerful yogi*» [1, p. 96], who «*has always been famous for his detachment that has, certainly, given him the authority among his colleagues. And now, in his old age he has let his ascetic nature fully manifest itself*»<sup>5</sup> [1, p. 10–11]. So characterizing this figure the writer fully sticks to the original meaning of its name); 2) the second form is the full preservation of the name, but only partial characteristic features preservation (in word for word translation Asura Maharaj means the Prince of Asuras. In Hinduism Asuras were the dragon-like evil demons who were constantly fighting with the Devas (gods) for power, but in the novel the writer rejects the evil bad nature of the figure making a remark that «*they were mistaking calling him an evil dragon*» [1, p. 104], sticking to his demonic nature, but showing his longing for the Truth and Love through his deeds). Such form of interfigural elements demands a greater level of the background knowledge on the part of the reader, as the author never gives the references to the original sources of the figures used in his text and in most cases he characterizes them implicitly.

Another form of mythological intertext realization in the analyzed novels is the use of various mythological motives concepts, archetypes etc.

Both writers actualize the motive of the Apocalypse. In «American gods» N. Gaiman makes the transformation of the model of the end of the world from the Scandinavian mythology. According to it the Apocalypse – Ragnarök – is the series of events including the battle between the gods and their rival in the result of which a number of gods should die. The prediction about Ragnarök tells that in the end the gods have to face the evil forces. A unique feature of Ragnarök as the Armageddon is that all the parties of the conflict know their destiny and they realize that it impossible to avert the disaster, but everyone is ready to meet their fate [ref.: 13]. In the British writer's interpretation the battle should be between

---

<sup>4</sup> Pandit – «a scholar and a teacher, particularly one skilled in the Sanskrit language, who has mastered the four Vedic scriptures, Hindu rituals, Hindu law, religion, music, and / or philosophy under a Guru in a Gurukul or has been tutored under the ancient Vedic Guru-Shishya academic tradition» [13].

<sup>5</sup> Укр. переклад: «відомий науковець і аскет», «могутній йоґ», «завжди славився зреченістю, чим, безумовно, завоював авторитет серед колег. Тепер же, на схилі життя, дядько дозволив аскетичній натурі проявитися повною мірою».

the gods of the old generation (brought to America by different nations) and the gods of the new generation (the ones, who appeared in America in the process of history). In the text the author repeatedly hints the reader at guessing that the old gods have to die, in this way the final battle is a symbolic moment of transition from the old model of the Universe to the new one.

L. Deresh uses a different model of Apocalypse, calling it the «Harvest time». In the Ukrainian writer's interpretation it has to cause the death of a bigger part of the whole mankind. Those who survive have to build a new world, but first they have to reject the old misconceptions and accept the new Truth. So, the author uses the Biblical model of the Great Flood in his own transformed version. As can be seen from the above in both novels the writers use the motive of Apocalypse as a transitional moment that has to change the old model of the world into the new one.

Directly related to the motive of Apocalypse is the universal binary opposition life / death combined with the concepts of reincarnation and rebirth. The main characters pass through the process of their personal transformation at least two times. For both of them the first transformation takes the form of reincarnation and is the ritual of their initiation, i.e. the process causes the expansion of consciousness and a qualitative change of the mental level.

Shadow, the main character of N. Gaiman's «American gods», who in the novel is Odin's son, goes through the reincarnation process indirectly through presence at the transformation of gods, including Odin [2]. Having taken part in the ritual of the gods' transformation, the character, who, according to the plot, doesn't know about his divinity, nevertheless begins to identify himself as one of the gods. In his analysis mythological archetypes C. G. Jung compares such a form of individual transformation to the participation in the Mass or some other ritual when the presence is enough for a sense of God's grace [ref.: 3, p. 253].

In L. Deresh's novel *Asura Maharaj* goes the process defined by C. G. Jung as «renovatio», i. e. «reincarnation in the direct meaning of the word, revival within the individual life» [3, p. 253]. According to the Swiss psychologist, such a form of reincarnation can be associated with the transition from a state of immortal to the state of mortal or vice versa [ref.: 3, p. 252–253]. Thus for *Asura Maharaj* his rejection of immortality combined with his love to Dasha are the process of initiation as they lead to the expansion of his mental level.

The second individual transformation of the main characters in both novels takes the form defined by C. G. Jung as «rebirth itself or resurrection» [ref.: 3, p. 253]. In this case the authors actualize the mythologem of death as an element necessary for the final transformation. The common features are that in both novels it is the resurrection of the main characters that makes it possible to prevent the Apocalypse and that both Shadow and *Asura* sacrifice their lives willingly, Shadow dies directly before Ragnarök after mourning the Odin's body

[2] and Asura dies to meet the Commander and to convince him to stop the Harvest time [1, p. 255–256]. Though the death of both characters is almost the same by its nature, their resurrection is completely different. Shadow's return to the earth is forced and it has been caused by the gods [2] and Asura comes back from the underworld to save the humanity and to seek the Truth [1, p. 260].

In the process of the novels analysis it has also been found that the authors draw the cosmogonic myths and ideas, as the ones taking a special place in the system of other myths, because they describe the timespace characteristics of the Universe as they were imagined by the people who have lived in the old ages [ref.: 11, p. 293]. In the novels «American gods» and «The last love affair of Asura Maharaj» such characteristics are directly connected with the mytho-elements analyzed above. The motive of Apocalypse, the opposition life / death and the concepts of reincarnation and rebirth bring us to the description of the time as both linear and cyclic simultaneously. The binary opposition life / death defines the time as linear as it shows the flow and the fatality of the human life. The characterization of the time as cyclic is predetermined by the mythologems of Apocalypse, reincarnation and resurrection as they indicate the end of one and, respectively, the start of the next period symbolizing the constant return to the beginning.

As the in the novels the writers depict a kind of initiation process the leading place is also given to the mythologems of travel and search which are considered as a necessity on the way to the Truth. In «American gods» travel and search have two different but interrelated forms. First, Shadow together with Mr. Wednesday (Odin), travels through the country in order to organize the gods for Ragnarök. The second form of travel and search is connected for Shadow with his search of the way to bring his wife back from the world of the dead. It is a reminiscence of the Greek myth about Orpheus and Eurydice.

Asura Maharaj during the novel travels in the search of Dasha, who symbolizes the Truth and Ideal «*Having stumbled across the ubiquitous mention of the Absolute as a marginal, complete, exhaustive answer, say, the Truth, he hit on a new idea: what if to try and find the embodiment of the Absolute among the humans? For if the Absolute, has under its own definition, its expression in everything, therefore it should also be found among the humans ... He had hardly adjusted the tenth of indicators in maximum position when the machine displayed the picture of Dasha*»<sup>6</sup> [1, p. 89]. Searching for Dasha Asura meets the Commander, who at a first glance is perceived by the

---

<sup>6</sup> «Направивши на повсюдні згадки про Абсолют як певну граничну, довершену, вичерпну відповідь, сказати б, Істину, він загорівся новою ідеєю: а що, як спробувати віднайти вираження Абсолюту серед людей? Адже Абсолют має, згідно власного ж визначення, своє вираження в усьому – отже, він має знаходитись і серед людей ... Він виставив заледве десяту частину показників у максимальне положення, коли пристрій вивів на екран зображення Даші».

reader as a God, but later on the writer makes it obvious that he is just God's representative «– *Tell me, Your Holiness, and are You...He?*

*The Chief smiled gently.*

*– I am I, and He is He, – said the Chief looking somewhere into the distance and smiling inscrutably. Sometimes he comes here and saunters through these woods ... I always think of Him*<sup>7</sup> [1, p. 259]. So, according to the author's interpretation God and absolute Truth are unattainable.

The drawing of mythologems of travel and search is also directly connected with the usage of cosmogonic myths, namely the spatial characteristics of the mythopoetic picture of the world. N. Gaiman uses in «American gods» the model of Universe from the Scandinavian mythology. According to this model the Universe consists of nine worlds which are located on horizontal and vertical axes. All the worlds are divided into central and peripheral and lower worlds and upper ones. All the nine worlds are connected by the tree of life Yggdrasil [13].

The model used by L. Deresh presupposes the existence of two separate Universes. The author omits the description of the lower Universe, only hinting at its essence «*Look down, Asura. There, where one can see the outside darkness... No one knows what is there. And only there in the darkness, exists the unpredictability, only there the law loses its force. There is the real freedom! Only there in the darkness our light becomes bright enough to give light to the others. Only yogis powerful enough, like your uncle, know that the darkness can crush you, but it can give you a fabulous reward. And your reward is freedom – from birth and death, from oldness and illness, from fortune and misfortune, from knowledge and ignorance*»<sup>8</sup> [1, p. 96-97]. The upper one is made up of three worlds: Heaven, Earth and Hell. In this way through the opposition of the real, sacred, world, the characteristic feature of which is, according to V. Toporov its strict timespace organization and, the space beyond the horizontal and vertical axes the author actualizes one more mythological concept – «chaos», which was called by V. Toporov «the kingdom of accidental» [11, p. 294].

---

<sup>7</sup> «– Скажіть, Ваша світлюсте, а Ви... це Він?

*Шеф лагідно усміхнувся.*

*– Я – це я. А Він – це Він, – сказав Шеф і подивився кудись вдалину, загадково усміхаючись. – Іноді Він приходить сюди і гуляє цими лісами... Я постійно думаю про Нього...».*

<sup>8</sup> «Погляньте вниз, о Асуро. Туди, де видніється зовнішня п'ятьма. Не кожен наважиться розбити уявлення про вище і нижче. Тільки хоробрі, такі як ваш дядько, наважуються в кінці життя стрибнути в темряву. Ніхто не знає, що там. Тільки там, у темряві, існує непередбачуваність, тільки там перестають діяти закони. Там справжня свобода! Тільки там, у п'ятьмі, наше власне світло стає достатньо яскравим, аби світити іншим. Такі могутні йоги, як ваш дядько, знають, що п'ятьма може розсвітити, а може казково винагородити. І нагородою буде свобода – від народження і смертей, від старості й неугів, від щастя і нещастя, від знання і незнання».

In the novels the characters often move between different parts of the depicted worlds. The common feature of both novels is the change of the world causes the change of time perception of the main character.

So, the mythology makes the intertextual basis of the novels «American gods» and «The last love affair of Asura Maharaj». The most common way of the mythological intertext embodiment is the usage of interfigural elements. In their novels authors draw the figures from mythology in two different ways, N. Gaiman takes both the name and the character, while L. Deresh uses only the names of traditional figures. The authors also actualize the motive of Apocalypse, binary opposition life / death, concepts of reincarnation and resurrection and some other mythologems. The usage of this mythoelements is connected in the texts with timespace characteristics of the mythopoetic picture of the world.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Дереш Л. Остання любов Асури Махараджа / Л. Дереш. – Режим доступу: <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2921799>
2. Gaiman N. *American gods* / N. Gaiman. – Mode of access : [http://www.openculture.com/2008/03/neil\\_gaimans\\_american\\_gods\\_-\\_free\\_digital\\_copy.html](http://www.openculture.com/2008/03/neil_gaimans_american_gods_-_free_digital_copy.html)
3. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. / К. Г. Юнг ; [пер. с англ.]. – Київ : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.- 384 с.
4. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Н. Корнієнко. – Київ : НЦДТМ ім. Леся Курбаса, 2008. – Режим доступу: <http://www.kurbas.org.ua/projects/konienko2008.html>
5. Mikkonen K. *Everyday Knowledge in Understanding Fictional Characters and Their Worlds* / K. Mikkonen // *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing / Récit et Savoir*, Jun 2014, Paris, France. – Mode of access : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01077644>
6. Müller W.G. *Interfiguralität. A Study of Interdependence of Literary Figures* / W.G. Müller // *Intertextuality* / edited by Heinrich F. Plett. Berlin; New York : de Gruyter, 1991. – P. 101–121.
7. Нямцу А. Трансформація літературної традиції (закономірності та своєрідності) / А. Нямцу // *Вісник Львівського університету. – Львів : 2004. – Вип. 33. – Ч. 2. – С. 3–8. – (Серія «Філологія»).*
8. Pasternak I. *Interfiguralität in the System of Characters in Neil Gaiman's Novel «American Gods»* / I. Pasternak // *Sultanivski Chytannia. – Ivano-Frankivsk, 2015. – Issue 4. – Mode of access: <http://sultanivskichytannia.if.ua/Pasternak4el.html>*
9. Романко Т. Міфологічний інтертекст у романах Л. Дереша «Культ» і М. Нагача «Лелека і Льоля» / Т. Романко // *Волинський філологічний текст і контекст. – 2009. – Вип. 7. – С. 244–253. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vfik\\_2009\\_7\\_30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vfik_2009_7_30)*
10. Sanford A. *Scenarios, Character's Roles and Plot Status* / A. Sanford, C. Emmot, M. Alexander // *Characters in Fictional Worlds : Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. – Berlin : De Gruyter, 2010. – 594 p.*
11. Топоров В. *Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий. В 2-х томах. Т. 1* / В. Н. Топоров. – Москва : Языки славянских культур, 2011. – 600 с.
12. Вельш В. *Наш постмодерний модерн* / В. Вельш ; [пер. з нім.]. – Київ : Альтпрес, 2004. – 328 с.
13. Wikipedia, the free encyclopedia [Electronic resource]. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki>

#### REFERENCES

1. Deresh, L. (2013), *The last love affair of Asura Maharaj* [*Ostannia liubov Asury Maharadza*], available at: <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2921799> (in Ukrainian).
2. Gaiman, N. (2008), *American gods*, available at: [http://www.openculture.com/2008/03/neil\\_gaimans\\_american\\_gods\\_-\\_free\\_digital\\_copy.html](http://www.openculture.com/2008/03/neil_gaimans_american_gods_-_free_digital_copy.html) (in English).

3. Jung, C. (1996), *Soul and myth. Six archetypes*, trans. from Engl. [*Dusha I mif. Shest arkhetypo*, per. s angl.], Gosudarstvennaya biblioteka Ukrainy dlya yunoshhestva, Kyiv, 384 p. (in Russian).
4. Korniienko, N. (2008), *The invitation to chaos. Theatre (Artistic Culture) and Synergetics. Attempt of non linearity* [Zaproshehnia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba nelineinosti], NTsTM im. Lesia Kurbasa, Kyiv, 246 p., available at: [http://www.kurbas.org.ua/projects/konienko 2008.html](http://www.kurbas.org.ua/projects/konienko%2008.html) (in Ukrainian).
5. Mikkonen, K. (2014), "Everyday Knowledge in Understanding Fictional Characters and Their Worlds", *Narrative Matters 2014: Narrative Knowing*, Paris, France, available at: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01077644> (in English).
6. Müller W.G. (1991), "Interfiguralität. A Study of Interdependence of Literary Figures", *Intertextuality*, ed. by Heinrich F. Plett, de Gruyter, Berlin, New York, pp. 101-121. (in English).
7. Niamtsu, A. (2004), "The transformation of literary traditions (laws and originality)" ["Transformatsiia literaturnoi tradytsii (zakonomimosti ta svoieridnist)"], *Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu. seriia filolohiia*, No. 33 (2), pp. 3-8. (in Ukrainian).
8. Pasternak, I. (2015), "Interfiguralität in the System of Characters in Neil Gaiman's Novel 'American Gods'", *Sultanivski Chytannia*, Issue 4, available at: <http://sultanivskichytannia.if.ua/Pasternak4el.html> (in English).
9. Romanko, T. (2009), "Mythological intertext in the novels by L. Deresh 'Cult' and M. Nahacz 'Stork and Lely'" ["Mifolohichniy intertekst u romanakh L. Deresha 'Kult' i M. Nahacha 'Leleka i Lolia'"], *Vohyn filolohichna: tekst i kontekst*, Issue 7, Skhidnoievrop. nats. un-t im. Lesi Ukrainky, Lutsk, pp. 244-253, available at : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vflk\\_2009\\_7\\_30](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vflk_2009_7_30) (in Ukrainian).
10. Sanford, A., Emmot, C. and Alexander, M. (2010), "Scenarios, Character's Roles and Plot Status", *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, De Gruyter, Berlin, pp. 377-399. (in English).
11. Toporov, V. (2011), *Mythology: articles for mythological encyclopedias*, in 2 volumes. Vol. 1 [*Mifologiya: statii dlia mifologicheskikh entsiklopedii*, v 2 tomah. T. 1], Yazyki slavianskikh kultur, Moscow, 600 p. (in Russian).
12. Welsch, W. (2004), *Our postmodern modern*, transl. from German [*Nash postmodernyi modern*, perekl. z nim.], Altpress, Kyiv, 328 p. (in Ukrainian).
13. Wikipedia (2016), Wikipedia, the free encyclopedia, available at: <http://en.wikipedia.org/wiki> (in English).

## ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ЧАСОПРОСТОРУ В ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ І. РОЗДОБУДЬКО І Д. Л. СЕЙЕРС: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

Тетяна Гуляк

Аспірант,

Кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),  
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,  
e-mail: taniushahuliak10@rambler.ru

UDC: 82.091

### РЕФЕРАТ

**Мета.** У статті розглядаються особливості часопросторової організації жіночих детективних романів І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс. Мета дослідження – виокремити спільні й відмінні ознаки функціонування хронотопу в українському і британському детективному

романі. *Дослідницька методика.* В основу дослідження лягли порівняльно-історичний і структурно-типологічний методи, які допомогли виявити специфіку часопросторової організації українського та британського детективних романів за спільними та відмінними ознаками, а відтак розкрити закономірності формування жанрової парадигми у творчості різних авторів. *Результати.* На основі дослідження моделі часопростору в романах І. Роздобудько «Ескорт-сервіс» і Д. Л. Сейерс «Де буде труп?» виявлено спільні й відмінні риси часопросторової організації вказаних творів. В обох письменниць художній час є авантюрно-побутовим, натомість історичний має низку відмінних ознак. На відміну від роману української письменниці, де хронологію подій порушено, у творі Д. Л. Сейерс послідовність збережена, проте використано ахронії. Художній простір обох детективів є відкритим, при цьому макрокосм і мікркосми відрізняються, що пов'язано з національними та індивідуально-авторськими чинниками. *Наукова новизна.* Незважаючи на актуальність проблеми хронотопу літературного твору й уже існуючі наукові праці М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Проппа та інших літературознавців, хронотоп детективного роману досліджений тільки поверхово Дж. Сімонсом, А. Адамовим, А. Вулісом, Л. Дученко, Я. Голобородьком. Досі не існує праці, присвяченої моделям часопросторової організації жіночих детективних романів, зокрема І. Роздобудько «Ескорт-сервіс» і Д. Л. Сейерс «Де буде труп?» в компаративному аспекті. *Практичне значення.* Результати дослідження вказують на різноманіття проблематики жіночого детективного роману і залишають місце для майбутніх літературознавчих студій.

**Ключові слова:** хронотоп, художній час, художній простір, організація художнього твору.

## ABSTRACT

*Aim.* The article deals with the chronotopical organization of the feminine detective novels by I. Rozdobudko and D. L. Sayers. The aim of this study is to single out the similar and different features of the chronotop functioning in the British and Ukrainian feminine detective novels. *Methods.* The comparatively-historical and structurally-typological approaches have been used for the research. They helped to chase the specificity of the chronotopical organization of the British and Ukrainian detective novels through the similarities and differences and to find out the regularities of the genre paradigm forming in the works of different authors. *Results.* On the basis of the study of the chronotopical models in the novel «Escort-service» by I. Rozdobudko and in the novel «Have His Carcase» by D. L. Sayers the common and different features of the chronotopical organization of the mentioned novels are found. The artistic time is adventure-routine by both authors but there are differences in the historical time. The Ukrainian author shows the events non-chronologically. The British writer tells the events one by one but she uses achronies. The artistic space in the detective novels is open, the macrospace and microcosms are different. It is connected with the national and individual factors. *Scientific novelty.* Despite the actuality of the problem of the chronotop of the literary work and the existing works by M. Bakhtin, Yu. Lotman, V. Propp and the other literary critics, the chronotop of the detective novel is analyzed only a little by J. Simons, A. Adamov, A. Wulis, L. Duchenko and Ya. Holoborodko. There isn't any study devoted to the chronotopical models in the feminine detective novels «Escort-Service» by I. Rozdobudko and «Have His Carcase» by D. L. Sayers in the comparative aspect. *The practical significance.* The results of the research point to the wide range of problems in the feminine detective novel and leave much space for future studies.

**Key words:** chronotop, artistic time, artistic space, composition of the work of art.

Час і простір є основними елементами організації літературного твору. Різні типи часово-просторових відносин, взаємодіючи між собою, утворюють сюжет, який об'єднує весь твір у композиційно-сміслову ціле. Досліджуючи літературний процес в аспекті взаємовпливу часових та просторових координат художнього твору, Н. Копистянська встановила такий взаємозв'язок: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям [2, с. 22]. Наведений висновок вченої дозволяє виділити жанрові різновиди хронотопу, тобто типи часопростору, що притаманні кожному жанру літератури: хронотоп роману, повісті, балади, казки, драми тощо. Наше дослідження присвячене хронотопу жіночого детективу як жанрового різновиду роману, що має специфічні ознаки.

Окремі аспекти творчості І. Роздобудько висвітлені у працях Г. Бітківської, Н. Гаук, Н. Герасименко, Я. Голобородька, Л. Горболіс, Т. Качак, О. Приходченко, Л. Старовойт, О. Стащенко, Г. Улюри. Творчий метод Д. Л. Сейерс фрагментарно представлений у студіях Ф. Джеймс, С. Роуланд, Р. Ейді, М. Еплле. В цілому, українські та зарубіжні літературознавці звертаються до проблем жанру, системи образів і багатства мови, у той час як хронотопічна організація детективних романів І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс досі залишається поза увагою дослідників.

Об'єктом представленої на розгляд статті обрано типологічно споріднені за жанровими ознаками детективні романи «Ескорт у смерть» (2002) І. Роздобудько та «Де буде труп?» (1932) Д. Л. Сейерс, предметом – художня модель часопростору в названих творах.

Поняття «часу», яке здавна цікавило людство, в наші дні є предметом дослідження у різних сферах науки. Однак саме література, як підкреслює Д. Лихачов, більше, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час є його об'єктом, суб'єктом і знаряддям зображення. Усвідомлення і відчуття руху й мінливості світу в формах часу пронизує собою літературу» [3, с. 209–210]. М. Бахтін, відводячи провідну роль у творі саме часу, зазначає: «В літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється і вимірюється» [1, с. 235]. Крім того, М. Бахтін визначає типологію художнього часу, виокремивши (на основі античної традиції) три його типи: авантюрний, авантюрно-побутовий і біографічний. Останній у свою чергу ділиться на характерологічну інверсію та аналітичний тип.



Спробуємо визначити тип художнього часу в творах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс. Детективний роман «Ескорт у смерть» отримав відзнаку на конкурсі «Коронація слова» у 2002 році. Дія в ньому розвивається навколо специфічного агентства «Ескорт-сервіс», яке надає особливі послуги заможним бізнес-леді. Власниця новоспеченої фірми, Дана В'ячеславівна, пропонує своїм клієнткам кавалерів-супровідників, які володіють бездоганною зовнішністю, манерами та необхідними фоновими знаннями. Вони є типовими: *«красеннями-блондинами у чорному смокінгу з білою гвоздиною в нагрудній кишені»* [6, с. 12]. Працівники «Ескорт-сервісу» відмінно виконують свою роботу, фірма процвітає, доки не стається перше криваве вбивство молодого чоловіка. Прикметно, що після вбивства у нього ще й зістригли пасмо волосся. Такий самий ритуал був здійснений ще у двох випадках. Ці події відбуваються впродовж шести місяців, та сюжет роману охоплює набагато більший відрізок часу, що розвивається за хронотопним принципом авантюрно-побутового й біографічного аналітичного типу. Читач дізнається щось нове про життя конкретного персонажа крізь призму певної пересічної чи непересічної події і починає розуміти його вчинки: *«22 листопада близько третьої години ночі в районі центрального міського скверу я зустрів одного з працівників фірми, якою керувала моя дружина, та зробив два постріли з відстані двох-трьох кроків. А потім, як наказала Світлана, зрізав з небіжчика волосся, яке наступного дня відвіз їй...»* [6, с. 152]. З цього зізнання стає очевидно, що волосся убитих блондинів обстригали як доказ помсти і відплати за чужі гріхи. Акт помсти чинила Лана – нічний диспетчер ескорт-агентства, а його співробітники розплачувалися за помилки Романа, який в минулому покинув дівчину, а тепер за іронією долі став міліціонером і працював над цією справою: *«Він уперше за багато років згадав своє перше кохання»* [6, с. 139].

У творі Д. Л. Сейерс «Де буде труп?» продовжується історія кохання лорда Пітера Уімзі і письменниці Гарріет Вейн, яка розпочалася у книзі «Сильна отрута» (1930). Гарріет вирушає у подорож і випадково знаходить на березі моря тіло чоловіка з перерізаним горлом. За всіма ознаками він є самогубцем. Але жінці ця версія здається нудною, а оскільки лорд Пітер не любить сидіти без діла, вони вкотре беруться за безнадійне розслідування справи: *«Не втрачай голови, дівчинко моя. Що б у такому випадку зробив лорд Пітер Уімзі?»* [7, р. 8]. Процес розслідування має чітко окреслені у назвах глав рамки і триває від четверга 18 червня до середи 8 липня, тобто його ведуть по гарячих слідах. За цей час, крім однієї зарізаної жертви, знаходять ще трьох

повішених. Всі вони мають свої життєві історії. Незважаючи на лінійність художнього часу твору, автор з метою ознайомлення читача з цими історіями вдається до прийому ахронії, а саме:

1) ретроспекції – звернення до минулого, аналіз минулих подій і переживань: *«Кажуть, що в дитинстві Алексіс сильно хворів після того, як його збили з ніг на спортивному майданчику»* [7, р. 346]. Ця деталь свідчить про те, що в чоловіка пізніше могло розвинутись хронічне захворювання. Так і відбулося, але воно мало спадковий характер і, як виявилось, зовсім не було причиною його смерті;

2) проспекції – погляд у майбутнє, передбачення дій і подій: *«Один – зарізаний, троє – повішених, а 130 тисяч фунтів чекають наступного любителя торгувати тілом і душею»* [7, р. 252]. У цих словах прихована підказка для будь-якого детектива: гроші були, є і будуть причиною більшої половини злочинів.

У часі тексту будь-якого детективного роману існує три темпоральні «осі»:

1) вісь календарного часу, який виражений у більшості випадків лексичними одиницями з семою «час» і датами;

2) вісь часу подій, яка створена за допомогою зв'язку усіх предикатів тексту, в першу чергу дієслівних форм;

3) вісь перцептивного часу, тобто часу, який означає позицію оповідача та персонажа, виражаючись різного роду лексико-граматичними засобами й часовими зміщеннями [4, с. 23].

У творах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс ці три осі переплітаються. Вісь календарного часу є чіткішою у романі *«Де буде труп?»*, оскільки читач візуально бачить день і дату, коли відбуваються слідчі дії. А в детективі *«Ескорт у смерть»* плутанина з календарним часом починається з самого початку. Читача спантеличує дещо містичний пролог, який датований 3 травня 1982 року: *«Читай, читай, мій золотоголовий, звертаюся до тебе з небуття, з-під двох метрів землі»* [6, с. 4]. Одразу ж виникають запитання, чи живий автор цього листа і що поганого зробив *«золотоголовий»*. І раптом відбувається стрибок: авторка переносить дію в наші дні, дещо зміщуючи часові координати. При цьому часова вісь не втрачає цілісності, відновлюючись ближче до закінчення книги, що доводять наступні слова: *«Романові спало на думку, що впізнати її він міг би набагато раніше – у свої тридцять сім Світлана лишилася такою ж непередбачуваною, навіженою, особливою, якою була й у сімнадцять.»* [6, с. 148].

Вісь часу подій нерозривна в обох детективах, проявляючись у часовій формі дієслова, а саме минулій і теперішній. Вісь перцептивного

часу періодично є зовсім невидимою, а інколи виходить на передній план. Так, у романі «Ескорт у смерть» І. Роздобудько позиція оповідача є фоною для позиції персонажа, який завжди висловлюється прямо: *«А про вбивства... – зітхнула Дана, – читайте у жовтій пресі! Ми тут зібралися, щоби поговорити про інші проблеми...»* [6, с. 78]. Така установка часто відволікає увагу читача, дозволяючи оповідачу тримати інтригу до кінця твору. В романі «Де буде труп?» Д. Л. Сейерс позиція оповідача виражена більш яскраво. Складається враження, що саме він керує розвитком подій та вчинками героїв: *«Кінь рвонув, а потім так різко повернувся, що Уімзі нагнувся до його шиї і ледь не вилетів із сідла.»* [7, р. 212]. Виникає логічне запитання: а хто б продовжив розслідування, якщо б Уімзі отримав травму? Але він тримався і довів справу до кінця.

Важливим у руслі дослідження є вчення В. Проппа про такі характеристики художнього простору, як відкритість, замкненість, просторість, доступність / недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття, відносність до місця розташування людини і т. д. У залежності від них простір визначають як відкритий і закритий, зовнішній (макрокосм) і внутрішній (мікрокосм), «свій» і «чужий», прямий і кривий, великий і малий, локальний і глобальний, близький і далекий тощо. Зупинимось детальніше на двох перших парах параметрів: відкритості / закритості і зовнішності/внутрішності [5, с. 226]. І в романі І. Роздобудько, і в романі Д. Л. Сейерс художній простір є відкритим. Жодна з авторок не дотримується класичного принципу із замкнутою кімнатою, започаткованого ще Е. А. По і детально розробленого учасниками британського клубу письменників-детективістів. У творі «Ескорт у смерть» події відбуваються в агентстві, в квартирах, на вулицях і в міліцейському відділку: *«Не встиг Містер Марпл увійти до свого кабінету, як до нього занесли комп'ютерну роздруковку про те, що трапилось у місті минулої доби.»* [6, с. 98]. Сюжет детективного роману «Де буде труп?» розгортається на морському узбережжі, в приватних садибах і в державних установах: *«Побудинковий обхід був клопітким, проте надійним способом отримати відповіді на всі запитання.»* [7, р. 84]. Таким чином обидві письменниці зберігають інтригу і змушують читача підозрювати кожного наступного героя або шукати злочинця серед пересічних мешканців певної локації.

Макрокосм і мікрокосм в романах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс суттєво відрізняються. Це зумовлено передусім національною приналежністю письменниць. Так, макрокосм роману «Ескорт у смерть» обмежений просторами нашої Батьківщини – України: *«... давня клієнтка, екзальтована президентка об'єднання Укрсир, завзята відвідувачка казино...»* [6, с. 44].

А макрокосм твору «Де буде труп» має чітко окреслені кордони Великобританії: «Він переночував у Сигемптоні, а в неділю зранку вирушив на пошуки зятя Саммерса» [7, р. 48]. Письменниці змальовують мікркосми своїх персонажів відповідно до їх роботи та кола захоплень. Персонаж Роман із детективу «Ескорт у смерть» є працівником міліції, тому більшу частину свого життя просиджує у відділку і тільки інколи бачить дружину: «По-моєму, ти за останні п'ять років стала занадто опасистою» [7, р. 102]. Гарріет Вейн із роману «Де буде труп?» – письменниця, тож багато часу проводить у пошуках натхнення та сюжетів для власних творів, опиняючись у несподіваних місцях: «Вигляд незайманого піску будить в автора детективних романів найгірші інстинкти. Одразу виникає непереборне бажання наслідити. Професіонал виправдовує себе тим, що пісок дає прекрасні можливості для спостереження й експериментів. Для Гарріет такі пориви теж не були чужими» [7, р. 3]. І не марно: Гарріет знайшла причину для наступного розслідування і можливу фабулу для свого детективу.

Отже, хронотоп художнього твору є тісним взаємозв'язком між його часовими та просторовими координатами, що визначають внутрішню і зовнішню організацію тексту. Художній час у романі І. Роздобудько «Ескорт у смерть» та у творі Д. Л. Сейерс «Де буде труп?» є авантюрно-побутовим. На відміну від твору української письменниці, де порушено причинно-наслідковий принцип розвитку подій, у романі Д. Л. Сейерс послідовність збережена, при цьому активно уводяться ахронії: ретроспекції і проспекції. Саме вони дають змогу читачеві розгадати таємниці персонажів, але залишатися заінтригованими до кінця твору. Крім того, художній час у детективних романах має три «осі»: календарну, подієву та перцептивну. Вони пересікаються, формуючи цілісну часову картину творів. А просторову картину складають закритий та відкритий художній простори, а також макрокосм і мікркосм. Художній простір детективних романів «Ескорт у смерть» і «Де буде труп?» є відкритим, оскільки має різноманітні локації. Варіації макрокосму й мікркосму творів ґрунтуються на світоглядно-естетичних особливостях мислення авторів. Таким чином, хронотоп охоплює різні рівні організації детективного роману і визначає його жанр.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Копистянська Н. Х. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Нона Хомівна Копистянська //

- Слов'янські літератури : Доповіді. XII Міжнародний з'їзд славістів (Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 р.). – Київ, 1998. – С. 57–74.
3. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачёв. – Ленинград : Худож. лит., 1987. – 624 с.
  4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве / Юрий Михайлович Лотман. – Москва : СПб. : Искусство–СПБ, 1998. – С. 14–285.
  5. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп. – Москва : Лабиринт, 2004. – 336 с.
  6. Роздобудько І. Ескорт у смерть / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 159 с.
  7. Sayers D. L. *Whose body?* / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2003. – 401 p.
  8. Топоров В. Пространство и текст / Владимир Топоров. // Текст: семантика и структура : [сб. статей]. – Москва : Наука, 1983. – С. 227–284.

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1975), “The forms of time and chronotop in the novel. The issues of the historical poetics”, *Questions of literature and aesthetics* [“Formy vremeni i khronotopa v romani. Ocherki po istoricheskoy poetike”, *Voprosy literatury i estetiki* ], Khudozh. lit., Moscow, pp. 234-407. (in Russian).
2. Kopystianska, N.Kh. (1998) “Chronotop as the aspect of slavic romantism study (on the basis of the westslavic literatures in the European context)”, *Slovian literatures. Reports. XII International Meeting of the Slavists (Krakiv, 27 August – 2 September 1998)* [“Khronotop yak aspekt vyvchennya slovianskoho romantysmu (na materialii zakhidnoslovianskykh literatur u yevropeiskomu konteksti)”, *Slovianski literatury: Dopovidi. XII Mizhnarodnyi z'izd slavistiv (Krakiv, 27 serpnia – 2 veresnia 1998 r.)*, Kyiv, pp. 57-74. (in Ukrainian).
3. Likhachov, D.S. (1987), *The old Russian literature poetics* [*Poetika drevnerusskoy literatury*], *Khudozhestvennaya literatura, Leninhrad*, 624 p. (in Russian).
4. Lotman, Yu.M. (1998), *The structure of the artistic text* [*Struktura khudozhestvennogo teksta*], *Iskustvo-SPB, Moscow, St. Petersburg*, pp. 14-285 (in Russian).
5. Propp, V.Ya. (2004), *The historical roots of the magical fairy-tales* [*Istoricheskie korni volshebnoy skazki*], *Labirint, Moscow*, 336 p. (in Russian).
6. Rozdobudko, I.V. (2007), *The escort to the death* [*Eskort u smert*], *Folio, Kharkiv*, 159 p. (in Ukrainian).
7. Sayers, D.L. (2003), *Whose body?*, *Harper Paperbacks, New York*, 401 p. (in English).
8. Toporov, V.N. (1983) “The space and the text”, *Text: semantics and structure* [“Prostranstvo i tekst”, *Tekst: semantika i struktura*], *Nauka, Moscow*, pp. 227-284. (in Russian).



## ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ РАННІХ ПОЕМ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

Олеся Омельчук

Кандидат філологічних наук, науковий співробітник,  
Відділ теорії літератури,  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (УКРАЇНА),  
01001, Київ, вул. М. Грушевського, 4,  
e-mail: omelchuk\_olesia@ukr.net

UDC: 821.161.2. - 82-1 Поліщук В.

### РЕФЕРАТ

В основі статті лежить *порівняльний аналіз* ранніх поем Валер'яна Поліщука, покликаний розкрити естетичну, формальну і специфічну онтологічну картину світу, репрезентовану творами письменника. *Показано*, що ранні Поліщуківі поеми побудовані на однакових принципах тематизації та організації художнього матеріалу. Особливістю поезики цих творів є їхня тематична поліцентричність, однотиповість поетичних образів і концептів, єдина світоглядна основа. Авторка статті приходить до *висновку*, що : 1) ранні поеми митця показують процес зародження та кристалізації концептуальних поетичних компонентів, які розвиватимуться у його пізнішій творчості; 2) попри еkleктизм, схематизм, описовість, ранні поеми Поліщука містять і внутрішній семантичний рівень, закодований у системі оригінальних різнорівневих образів; 3) найбільш художньо вивершеними у поемах Поліщука є фрагменти із описами природи. Щодо двох інших тематичних сегментів (онтологічні візії та політичні сюжети) ці фрагменти можуть сприйматися і як автономні, і як взаємозалежні; 4) у запропонованій інтерпретації творчість Поліщука демонструє єдність його художніх і теоретичних позицій, зумовлену матеріалістичним трактуванням світу, яке вплинуло на відповідні «геометричні», «біологічні», «тілесні» смисли, закладені у Поліщуківих текстах.

**Ключові слова:** поема, тематична поліцентричність, матерія, «лінія», «крапка».

### ABSTRACT

**Olesia Omelchuk. Specifics of the poetics of the early Valerian Polishchuk's poems.**

The article presents a comparative analysis of early poems by Valerian Polishchuk, designed to reveal aesthetic, formal, and specific ontological picture of the world that is represented in the works of the writer. The article shows that the poems of the early period are built on the similar principles of organosation of artistic material and with regard to the choice of themes. The specifics of the poetics of these works is their thematic polycentricity, uniformity of poetic images and concepts, a unified ideological basis. The author of the article concludes that: 1) early poems show the artist's process of conception and crystallization of the conceptual

poetic components that develop in the poet's later works; 2) despite the eclecticism, schematism, descriptiveness, the early poems also contain an internal semantic level, encoded in the system of multi-level images; 3) fragments of descriptions of nature are the most artistically complete. As for the other two thematic segments (ontological visions and political themes), those fragments can be perceived as independent as well as interdependent; 4) the proposed interpretation of Polishchuk's work demonstrates unity of artistic and theoretical positions caused by materialistic interpretation of the world that affected the corresponding «geometric», «biological», «physical» meanings, inherent in Polishchuk's texts.

**Key words:** poem, thematic polycentricity, matter, «line», «dot».

Валер'ян Поліщук упродовж 1919–1925 років опублікував двадцять поем. Першою світ побачила поема під назвою «Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила» (1919). Наступними були поеми «Онан», «Бунтар», «Великий Хам», надруковані у першому виданні поетичної збірки «Книга повстань» (1922). Через три роки з'явилася книжка «15 поем», усі тексти якої датовані 1921–1923 роками, і окремо вийшла велика за обсягом «Європа на вулкані». У першій половині 1920-х років, за свідченням І. Капустянського [1], письменник працював над поемами «Роден і Роза» та «Григорій Сковорода», які вийшли у світ 1929 і 1930 року відповідно.

На першу половину 1920-х років припадає публікація багатьох статей Поліщука, критичних відгуків, афоризмів, автобіографії, poradника «Як писати вірші» (1921), а також вихід низки поетичних збірок («Сонячна міць» 1920 року, «Вибухи сили» 1921 року, «Книга повстань» 1922 року, «Радіо в житах» 1923 року, «Жмуток червоного» і «Дівчина» 1924 року, «Громохий слід» 1925 року). І поеми, і вірші цього періоду несуть на собі відбиток авторського пошуку, у них чітко проглядається зародження та кристалізація тих поетичних структуротворчих компонентів, які стануть у Поліщуків творчості не просто лейтмотивними, а концептуальними.

Об'єктом аналізу даної статті є поеми, які увійшли до «Книги повстань» і до збірки «15 поем». Тексти, надруковані у цих двох книгах, об'єднує не тільки період написання, а й суттєва подібність принципів тематизації та організації художнього матеріалу.

Кожна з поем Поліщука, якщо розглядати її окремо, свідчить про літературний дискурс цього письменника як про такий, що не містить оригінальної інтерпретації світу чи виразної стилістики. Коли ж узяти до уваги усі Поліщуківі поеми 1921–1923 рр., вони продемонструють існування спільних структурних принципів та єдиної світоглядної основи, яка зумовила саме таку, а не інакшу картину світу. Саме порівняльний аналіз оприявнює оригінальні художні здобутки письменника, та показує, що, крім еkleктизму, стилістичного пошуку, проблемної композиції, описових конструкцій, тодішня творчість письменника базувалася на органічних для його світогляду образах і концептах, які пізніше продовжуються у його теоретичних формулюваннях.



Вже у жанрових характеристиках помітна спроба В. Поліщука подолати шаблони читачьких очікувань і літературної традиції: поема «Ньютон», за авторськими визначеннями, – це «легендарна поема», «Капітан Шредер» – «аеропланна поема», «Ярина Курнатовська» – «ритмований роман». Втім, згадані жанрові характеристики залишаються на рівні інтриги, ніяк принципово на змістові сенси того чи іншого твору не впливаючи. Радше навпаки: представлені тексти відзначаються повторюваними композиційними прийомами і смислами.

Кожна з названих поем має конкретне тематичне спрямування з відповідним героєм і сюжетним розвитком, як це часто відбито у назвах («Дума про Бармашиху», «Ньютон», «Онан», «Великий Хам», «Франко в труні» та ін.). Сам Поліщук у своєму автобіографічному нарисі пояснював, що його твори «своїм змістом завжди близькі до настроїв, які панують у суспільстві в відповідну їм пору: так, суд над есерами викликав поему „Ленін”, дискусії національних проблем – „Адигейського співця”, трагічний стан і роздвоєння українського інтелігента – „Ярину Курнатовську”, „Європу на вулкані” – японський землетрус і дискусії межі „ленінцями” і „троцькістами”, „Ньютона” – теорія Фройда й апогей Айнштайна, поеми „Коло”, „Роден і Роза” – побут родини...» [2, с. 349]. Насправді у більшості поем автор розвиває кілька смислових напрямів, які, переходячи із поеми в поему, репрезентовані однотиповими поетичними фігурами.

Усі головні герої Поліщуківих поем є персонажами, біографії яких рухаються у розріз із панівною реальністю, чи то суспільно-політичною, чи то біологічно-детермінованою, чи культурно-мистецькою. Всі вони, будучи бунтарями, революціонерами, геніями, презентуються як особистості-нонкомформісти, і для більшості їхній життєвий вибір завершується трагічно, що в окремих поемах, відповідно до стратегій раннього соцреалізму, автор згладжує ідеологічно витриманою оптимістичною кінцівкою («Бунтар», «Дума про Бармашиху», «Адигейський співець»).

Зазвичай головні персонажі в Поліщуківих поемах характеризуються через зображення їхньої тілесної сутності, точніше, їхнього «внутрішнього» тіла, яке завжди стає понівеченою плоттю, у яку хтось чи щось вривається, деформує чи руйнує її. Так, у поемах «Онан» і «Ньютон» головні герої відмовляються від «заклику плоті»; у поемі «Дівчина» героїня обмінює свою дівочість на визволення комуністів; у поемі «Ярина Курнатовська» сестра героїні стає повією, а агентка ЧК Таня ідеологічну відданість має доводити через інтимні стосунки з «ворогом»; у поемі «Адигейський співець» згвалтована Зурна говорить Іскандерові про себе як про людину, яка живцем «гниє», а сам Іскандер чинить самогубство, стрибнувши у прірву та перетворившись на «кривавий фляк»; після вчиненого терору, де розриваються людські тіла («гниль до

гнилі»), гине і сам герой поеми «Бунтар»; картини роздушеного мозку під час війни і розчавленого на «червоний фляк» тіла присутні у «Людській поемі». Мотиви запліднення, народження і помирання, які також присутні у багатьох творах Поліщука, у ранніх поемах трактуються як зіткнення якоїсь зовнішньої сили і людської плоти, одним із вражаючих прикладів чого є уривок із поеми «Франко в труні»: «Коли маленький рот мій вперше / Скривився зморщений і синій, / У повіні узгільного повітря захлинувшись. / Воно запакувалося у нас, у бронхи, / Впивалося шпильками в ціле тільце, / Що раною жило, / Одірване од матернього лона» [4, с. 279–280<sup>1</sup>]. І тоді, коли тіло є раною, і тоді, коли стає фляком, воно наближене до хаотичної, невизначеної, масоподібної субстанції.

Художній дискурс Поліщука насичений образами, які вписані у предметний і біологічний світ, утворені на основі порівняльних зворотів, що побудовані за принципом уподібнення тілесного та предметного: «легені дзвіниці», «ладан як гнила кров», «ноги хреста» (поема «В монастирі»); «чорні жили рельс», «ганки немов телята», «біла волосінь» телеграфних стовпів («Людська поема»); «залізні ребра заводу», «димарі, як велетенські зуби щучі», будинки «як животи людські» («Ленін»); «тирса шипіла стиснувши зуби», вітер «на пальцях пішов на розвідку», «вікон розверзнуті пащі», «забилось серце без м'яса», «пальці машини», «залізне серце машини» («Асканія Нова»). Нагромадження структурно однотипних метафор і порівнянь, які складаються із двох іменників (волосінь стовпів, жили рельс, ладан як кров тощо), посилюють ефект каталогізації і схематизації тексту в цілому.

Властивий для Поліщука образний простір виростає зі специфічного авторського погляду на буття матеріального світу, форми і процеси якого у контексті запропонованої картини світу, зводяться до чергування або взаємодії «крапок» і «ліній», згущення і розтікання. Чи то в описових конструкціях, чи у розлогіх метафорах, Поліщук звертається до «геометричних» аналогій, приписуючи відповідне бачення світу героям власних поем (Ньютонові, Іскандерові, Бунтареві). Один із найбільш виразних прикладів такої тенденції зустрічаємо у фрагменті поеми «Ленін», де віру в майбутній технологічний прогрес Поліщук подає у вигляді думок Леніна: «Пилина солі з макове зерно / Розсіє світло матовим туманом, / І крихта цинку, / Мов камфора у жили, / Теплінь лагідну рознесе / По м'якій оболоні атмосфери. / І не злякаються, що вирветься тоді, / Енергія увільнених атомів: / Її у комбінаціях надгеніальних / Клітини мозку опанують, / Щоб радісна земля / Не стала знов туманність. / І обрій для людей / Аж до сузір'я піде / В просто-

---

<sup>1</sup> Тут і далі у цитатах з творів В. Поліщука збережено авторський правопис.

рах банних» [4, с. 46]. Тут рух відбувається від «цятки» до «лінії»: з одного боку, присутні поетичні фігури, що відсилають до процесів скупчення, концентрації, замкнутості («пилина солі», «макове зерно», «крихта цинку», «атоми», «клітини»), а з іншого, – до процесів, що так чи інакше пов'язані з розтіканням, розсіюванням, звільненням. То будучи цяткою, тобто стиснутою, сконцентрованою матерією, то вивільняючись і переходячи у лінійні форми, такі рухи нагадують спіраль, яка то стискається, то розпружується, а своїми обрисами подібна до вихору, хвилі, зигзагу.

Наведений фрагмент із поеми «Ленін» показує, у який спосіб світоглядний концепт трансформується у структурі тексту. Адже у ньому присутні два плани: зовнішньо-описовий, який оповідає про науковий прогрес комуністичного майбуття, і «внутрішній», у якому через сукупність певних образів та властивостей зашифровано спіралевидну модель світоустрою. Творення поетичних структур через геометричні кореляції спостерігалося і у образах та мотивах, про які йшлося вище, але з тією різницею, що суміщення предметного й тілесного виходило із подібності зовнішніх обрисів, а рядки із поеми «Ленін» закодовують ідею спіралі у системі образів та принципах взаємодії між ними. Вони позначають потік матерії, який то завмирає (крапка), то розвивається (лінія, хвиля, вихор).

Основною формою оповіді ранніх Поліщуківих поем є описова конструкція, у яких превалює не емоція, а констатація. Критик І. Капустянецький називав заслугою В. Поліщука те, що той започаткував в українській літературі сюжетний «революційний епос». Але у поемах письменника присутня не лише «революційна» подієвість. Крім чільної тематичної лінії, Поліщуківі поеми містять ще два типи сегментів, які можуть сприйматися – стосовно провідної тематичної оповіді – як автономні. Перший – це пейзаж, а другий – онтологічна візія світу. Кожен із них має свою формальну і естетичну специфіку.

Зображення природи у ранніх Поліщуківих поемах найбільш художньо довершені, порівняно із викладом онтологічних ідей та політичних сюжетів. Іноді у такі фрагменти вмонтовані пропагандистського кшталту рядки, що покликані змінити той чи інший акцент на політичний, внаслідок чого утворювався еkleктичний наратив з різким перепадом між сенсами та настроями, як от уривок поеми «В монастирі»: «Вечір гаснув./Прозора вохкість,/ Як плодоча сила, розливалась,/ І хмари біля сонця/Рожевий крем ковтали,/ А по краях то золоті то сірі/Лазили гусениці./ Озера на лугах,/ Як потускнілі краплі живого срібла,/ На середині мутні,/ А по краях блищать./ І коло мідяне білішає, як у горнилі,/ Щоб, як розплавиться,/ Порозливати місячну воду/ По деревах та по карнизах,/ А на хрестах і банях/Запалити свічі./ Щоб у його м'якому павутинні/ Дитячі голоси/ Плели червоними вінками/ Інтренаціонал» [4, с. 241–242].

У поемі «Асканія Нова» після великого зачину, що транслює ідею облагородження дикого степу («Та гей, гей, гей і буде ж бій»), графічно відділяється сегмент, що починається з розгорнутого образу *степового вечора*. Описова форма викладу має тут виключно художній характер: Вечір, як чорний дим, / Забився в кущі волохаті – / Смокче віти дерев, / Туї, як мул, насотав. / Чорним мастким снитієм / Набився в колосся сосон. / Помотався між листям акацій, / Як чорная вовна. / Жде. / Хоче зайняти світлі місця: / Дорожки і галяви в саду, / Де небо зелене й прозоре, / Як одеколон [4, с. 287]. У наступних рядках цієї поеми природа розливається, снує, наливається, але поступово опис природи іде на спад, а відтак помітно спадає художність нарративу.

Надзвичайно яскравими прикладами розгорнутого пейзажу є опис туману в поемі «Адигейський співець» [4, с. 58], а також зображення сонця у поемі «Ярина Курнатовська» [4, с. 155]. В обох випадках автор експлуатує типові для своєї творчості образи, що позначають процеси та властивості або масоподібного, або лінійного, гострого, обірваного гатунку. Усі вони наповнені внутрішньою динамікою, що акцентована дієслівними словоформами (вечір: забився в кущі, набився в колосся, помотався; соняшний павук: розтягнув сітку, почіпляв кінці, павутини намотавши; туман: спакувався в кручі, торкається, спішить похапливо, рветься, зникає тощо).

Поетичні фігури, які творять пейзажі (образ вечора у поемі «В монастирі» та у поемі «Асканія Нова», образ туману в «Адигейському співці» та образ сонця у «Ярині Курнатовській»), позначають і самі позначені через процеси скупчення (дим, куш, хмара, крем, крапля, вовна, мул, клоччя, коло) чи руху (розплавлення, розтягнутість), а також завжди містять у собі одну із властивостей, – або волохатість, пом'ятість, вогкість, мутність, або прозорість, яскравість, блиск.

Ще один тематичний сегмент Поліщукових поем репрезентує світ як рух матеріального потоку. Саме цей напрям у творчості В. Поліщука стає концептуальною рамкою, яка обіймає та обґрунтовує основні смисли його творів. Приміром, після заголовку і перед власне текстом поеми «Коло» письменник подає схему, де перераховує складові Всесвіту, а саму поему обрамлюють візії космічного простору, які автор окреслює за допомогою образів-рухів та образів-звуків. Енергія, сонячні системи, стихії, час і простір, відповідно до його трактування, кружляють, хвилеподібно рухаються, переростають у «складові рухи» та «криві інтегральні». Рух матерії Поліщук уподібнює до потоку, що повсякчас вібує, набуває спіралевидних форм, переростає у коло: «Басує / Громохка / Симфонія / І рух од руху родиться, / В енергіях вирує, / І кружаться системи спіралями у безвість, / Розкидані рукою часу і простору» [4, с. 251]. У «Людяній поемі» ідея космічної спіралі порівнюється із колами

на воді, котрі накладаються одне на одного: «Життя іде одним потоком, / А кожен має власний німб / Своїх думок, переживань та інтересів, / Вони пересікаються, зливаються, як соняшні плями / в лісі на доріжці, / І по потокові тому плывуть, / Мов круги по воді / (Де камінці лякались), / Щоб полетіти у безодню водоспаду. / А кожен круг із іншим центром» [4, с. 229]. Цей поетичний фрагмент відтворює ідею структури, яка складається із багатьох самодостатніх центрів, що водночас включені у загальну цілість, а на ще вищому рівні є потоком матеріального буття. Саме такими – тематично поліцентричними – є поеми Поліщука.

Спробу охопити логіку буттєвого плину письменник здійснює у поемі «Ньютон». Тут наратор включає в оповідь про безмежність буття свій власний голос: «І не хватає сил / Ті радіо-напружені чекання змалювати, / Які природа-мати/Вложила в тінь свого життя. / Яка безмірна сила творчого огню / Бренить із кожного атома / У кожному метелику живому./Від того радісний туман / Думок широких, як океан, / У головій моїй колишеться невпинно. / А ця, до божевілля, радість/ Тому, / Що всесвіт вже на самому світанку / Своїх видінь космічно-вихруватих / Лагідно колихав події, явища й закони...» [4, с. 100–101]. Зображення природи та голос наратора існують у взаємодії, коли «радіо» асоціюється і зі звуком комахи, і заклик до коїтусу, і каналом інформації, і вібрацією самого життя.

Початкові рядки поеми «Ньютон» та назва поетичної збірки «Радіо в житах» обігрують ідею єднання природного з індустріальним, яке відбувається на зламі, через зіткнення двох «речей» чи властивостей. Виконана художником В. Єрмиловим обкладинка поетичної збірки «Радіо в житах» містила графічну стилізацію хвилі-зигзагу, що означала ситуацію перманентного перепаду, перехід від точки до точки, від лінії до її зламу. Боротьба, яка, відповідно до Поліщуківих уявлень, відбувається всередині матерії та людського єства, наявна і в структурі його текстів, позначається на принципах творення образів та взаємодії між ними.

Кожен із трьох тематичних сегментів, що присутні у Поліщуківих поемах, може сприйматися як автономний чи залежний стосовно двох інших, а також як такий, що пояснює чи пояснюється ними. Іноді автор пов'язує їх тим чи іншим мотивом. У поемі «Коло», наприклад, політичний сюжет включає опис зачаття у жіночому нутрі, а тоді переходить у мотив народження людини, який тут трактується як відрив одного «шматка» матерії від іншого («І прибавала шпичаста головка в клітині / Нові простори у майбутнє. / Одна мільйонна викришка з людини / Пішла в життя, у безвість, у світі» [4, с. 265]. У наступних строфах мотив запліднення/розмноження переходить у космогонічний вимір: «Одна клітина творча – свідкує вібрионом, /А друга розбухає спорангієм живим. / Розсіє мох той чуло-зеленовий / І буро-роговаті головчаті волокна / Під-

німе знов, як хутро, / У сотнях мільонів, / Ростворених, розкиданих по площині землі» [4, с. 265].

У поемі «Ньютон» тематичні варіації також починаються від мотиву розмноження/коїтусу, опис якого поступово переходить у зображення фізичних сил матерії. І сам момент найвищої сексуальної напруги, і наступний перехід до рівноваги зображено у поемі за допомогою математичних і геометричних знаків: «І враз, / Як блискавка темноту освітила, / І розкотилася як довгий ремінь / Парабола планетних рухів. / Як дріт розпечений до біла / Огневі, тонкі смуги / Пішли кругом / З дзижчанням диким орбіт. / І сектори притяжіння / Поміж тілами / В космічний океан / Мов дзиги загули. / Розгон дають планетам / Що протікають коло сонць, / А ті на обротах їх повертають / Креслити еліпсами біг. / І цифри в комбінаціях живих, / Як мільони риб виходять; / Математичні знаки, / Немов чудовиська зо дна морів встають, / Опанувати рух планет [4, с. 117–118]. Мотив плідності виступає відповідником потоку сперми і смерті, самої природи, в якому відбуваються «вибухи» різноманітних сил. Плідність у цій поемі Поліщука порівнюється із органом, зливою, соком рослин, електрикою у проводах, тобто із властивістю, яка пронизує усю Поліщуківу творчість і візуально нагадує рух лінії (потоковість, плинність, хвилеподібність, витікання).

У такий самий спосіб, як В. Поліщук зображає потоки матерії, відбувається і формальна організація художнього матеріалу. Текст структурується на кшталт матерії або ж світової лінії (потоку), для якої завмирання, збій, складки, викривленість характерні не меншою мірою, ніж рухомість, плавність, пульсація. Перепади всередині художньої композиції (версифікаційні, семантичні, естетичні) були викликані у Поліщуківій творчості не лише епігонськими та пошуковими чинниками, а й передбачені самою авторською концепцією творчості.

У зв'язку зі своєрідним трактуванням світу, окремим постає питання співвідношення у поемах Поліщука політичних сюжетів із онтологічними концептами та картинами природи. Технічно ці сегменти могли поєднуватися досить штучно (про що йшлося вище), а ідейно політичні та онтологічні концепти можуть трактуватися і як антагоністичні, і як взаємопов'язані.

У рядках із поемі «Коло» говориться про те, що всі події історії, долі людей та істот є рівноцінними. Тому замах народовольців на імператора у висвітленні Поліщука – це не лише боротьба народу за волю. Під поверхнею політичних процесів Поліщук завжди убачав рух незмінних, біологічних і фізичних сил природи: «За маси – одиниці. / І це була одна у безлічі подій / У ланцюгу ковточків часу – років / Між юрбами світів. / А в кожного широкі повні очі / На цілий простір звїзд, рослин, – / І кожному у серці рухи» [4, с. 259].

У такий спосіб здійснювалася і десакралізація революційної ідеології, і її натуралізація. З одного боку, у плинному потоці матерії революція не мала якоїсь особливої цінності, нічим не відрізнялася від будь-якого іншого, найбанальнішого факту буття, а з іншого, вона розцінювалася як подія, що є такою ж закономірною і природною, як звук комах чи плин соків у рослині.

Отже, порівняльний аналіз поем В. Поліщука 1921–1923 років констатує значну подібність їхньої структури, однакові принципи побудови поетичних фігур та композиції. Більшість із поем містять два чи три тематичних блоки. У деяких поемах ці сегменти (зображення природи, описи матеріального потоку, політичні сюжети) плавно переходять один в один, у деяких – штучно поєднуються, а в цілому можуть сприйматися і як семантично незалежні, і як взаємопов'язані. Так чи інакше, кожен із тематичних фрагментів доволі легко виділити із загального наративу та прослідкувати його перехід до іншого, позаяк кожен фрагмент має свої події, естетичні та стилістичні прикмети.

Усі тематичні блоки Поліщуківих поем насичені образами, що відсилають до тих чи інших форм і властивостей матерії. У творах письменника превалюють описові конструкції, але при пильнішому погляді за ними криються «внутрішні» семантичні рівні, що обертаються навколо ідеї світової лінії/матеріалістичного потоку / спіралі. Природу і людський світ Поліщук описує як рух форм і енергій, що співіснують у буттєвому плинні як рівноцінні, як змінні властивості (блискучого і мутного, стиснутого і звільненого, масоподібного і лінійного). Специфічне матеріалістичне трактування світу вплинуло на відповідні «геометричні», «біологічні», «тілесні» смисли, присутні у ранніх поемах письменника.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Капустянський І. Поет життєвої динаміки Валеріян Поліщук // Червоний шлях. – 1924. – № 7–8. – С. 224–250.
2. Самі про себе: автобіографії українських митців 1920-х років / упор. Р.Мовчан. – Київ : ТОВ «Видавництво „Кліо”», 2015. – 640 с.
3. Поліщук В. Книга повстань: Поезії 1919–1921 років. – Харків : Всеукраїнське видавництво, 1922. – 120 с.
4. Поліщук В. 15 поем. 1921–1924 рр. – Харків : ДВУ 1925. – 296 с.

#### REFERENCES

1. Kapustianskyi, I. (1924), "Poet of vital dynamics Valerian Polishchuk" ["Poet zhyttievoyi dynamiky Valeriiian Polishchuk"], *Chervonyi shlahk*, No 7-8, pp. 224-250. (in Ukrainian).
2. Movchan, R. (Comp.). *Most of himself: autobiography Ukrainian artists of the 1920s* [*Sami pro sebe: avtobiohrafii ukrainskykh myttsiv 1920-kh roktiv*], TOV «Vydavnytstvo "Klio"», Kyiv, 640 p. (in Ukrainian).
3. Polishchuk, V. (1922), *Book uprisings : Poems 1919-1921 years* [Knyha povstan: Poezii 1919-1921 rokiv], Vseukrlitkom, Kharkiv, 120 p. (in Ukrainian).
4. Polishchuk, V. (1925), *15 Poems. 1921-1924 years* [*15 poem. 1921-1924 rr.*], DVU, Kharkiv, 296 p. (in Ukrainian).

# MOTYWY SAKRALNE W POEZJI «GRUPY NOWOJORSKIEJ» JAKO WAŻNY ELEMENT TWÓRCZOŚCI ORAZ OGNIWO ŁĄCZĄCE UKRAIŃSKĄ TRADYCJĘ LITERACKĄ

Tadeusz Karabowicz

Dr, Adiunkt,  
Zakład Filologii Ukraińskiej,  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (POLSKA),  
Pl. M. Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin,  
e-mail: t.karabowicz@gmail.com

UDC: 821.161.2-1.09

## STRESZCZENIE

W niniejszym artykule poddano analizie sakralne motywy w twórczości poetów «Grupy Nowojorskiej», jako istotny element twórczej obecności oraz charakterystyczny dla grupy dyskurs literacki. Sakralne motywy będące ważnym zjawiskiem twórczym, są rozpatrywane w kontekście tradycji literackiej oraz ochrony dziedzictwa literackiego emigracji. Motywy sakralne były aktualne dla «Grupy Nowojorskiej» zwłaszcza w latach 60. XX wieku, gdy wydawała ona rocznik «Nowe Poezje» (1959-1971). Wówczas, by zachować swoją ukraińską tożsamość, grupa identyfikowała się z całą emigracją. Stąd starała się nadawać własnej twórczości indywidualnych cech, także poprzez wyrażanie teologicznej spuścizny, którą emigranci – późniejsza «Grupa Nowojorska» (od 1959 roku) przywiozła ze sobą do Nowego Jorku po II wojnie światowej.

**Słowa kluczowe:** Nowojorska Grupa, motywy sakralne, poezja, kultura, emigracja.

## ABSTRACT

**Tadeusz Karabowicz. Religious motifs in the poetry of the «New York Group», as an important element of creativity and connection to Ukrainian literary tradition.**

*Aim.* This article presents a literary analysis of sacred motifs in the works of the poets who represent the «New York Group». They are an important element of this creative group paradigm and inherent literary discourse. The purpose of this article is to identify the sacred motifs in the works of these «New York Group» poets and to explore and research the underlying factors of their writings. *Methods.* Methodology for this study is the use of a systematic approach utilizing literary and historical methods. It is based on these two approaches: both literary and historical, in order to be able to explore the sacred motifs in the works of the poets of the «New York Group». The basic source of creativity, which belongs to the category of sacredness as: God, truth, judgment fate (destiny) and prayer. Methods to analyze and study these sacred grounds have been used, and separate them from the work of the «New York Group» - as an important literary discourse. *Results.* The article discusses different approaches to the definition of «sacred motives». It focuses on literary traditions in preserving sacred values of Ukrainian poetry undergone in emigration. A detailed analysis of the relationships between the members of the «New York Group» is presented. Different forms of sacred expressive motives, particularly through direct and descriptive nomination, by citing the poets and their poetry include the individual features of their work in the context of the chosen topic. *Academic Novelty.* The article is conducive to literary analysis of sacred motifs in the works of poets of the «New York Group» as an important part of the creative group paradigm and inherent literary discourse. Religious motives in the works of poets of the «New York Group» remains to be one of the least studied topics, particularly in Ukrainian literary



criticism. The article aims to provide a basis for systematic research issues sacred motives in the works of poets of the «New York Group». *The practical significance.* This article may be used to further improve knowledge about sacred motifs in the works of the poets of the «New York Group» Academic research and the findings can be used for writing term papers and dissertations.

**Key words:** «New York Group», Sacred Motifs, poetry, culture, emigre and emigration.

## РЕФЕРАТ

**Тадей Карабович. Сакральні мотиви у поезії Нью-йоркської групи як важливий елемент творчості та зв'язку з українською літературною традицією.**

**Мета.** У статті здійснено літературознавчий аналіз сакральних мотивів у творчості поетів Нью-Йоркської групи, як важливого елементу творчої парадигми та притаманного групі літературного дискурсу. Метою цієї статті є виявити сакральні мотиви у творчості поетів Нью-Йоркської групи та дослідити специфіку їх функціонування. **Дослідницька методика.** Для дослідження використаний системний підхід із застосуванням літературознавчого та історичного методів. На основі обох підходів: літературознавчого та історичного вдалося вивчити сакральні мотиви у творчості поетів Нью-Йоркської групи. Досліджено основні джерела творчості, що відносяться до таких категорій сакральності як: Бог, істина, присуд долі (фатум) чи молитва. Використані методи дослідження дали змогу проаналізувати сакральні мотиви та виокремити їх з творчості Нью-Йоркської групи – як важливий літературний дискурс. **Результати.** У статті розглянуто різні підходи до визначення поняття «сакральні мотиви». Увагу зосереджено на літературній традиції та на збереженні сакральних цінностей української поезії в умовах еміграції. Представлено детальний аналіз взаємозв'язків між членами Нью-Йоркської групи. Досліджено різні форми вираження сакральних мотивів, зокрема через пряму та описову номінацію, цитуючи поезію окремих поетів та прикликуючи індивідуальні риси їх творчості у контексті обраної теми. **Наукова новизна.** У статті надається літературознавчий аналіз сакральних мотивів у творчості поетів Нью-Йоркської групи – як важливого елементу творчої парадигми та притаманного групі літературного дискурсу. Сакральні мотиви у творчості поетів Нью-Йоркської групи залишаються однією із найменш досліджених тем, зокрема в українському літературознавстві. Стаття спрямована на створення основ для системного дослідження проблематики сакральних мотивів у творчості поетів Нью-Йоркської групи. **Практичне значення.** Дана стаття може бути використана для подальшого поглиблення знань про сакральні мотиви у творчості поетів Нью-Йоркської групи. Наукові результати дослідження можуть використовуватися для написання курсових та дипломних робіт.

**Ключові слова:** Нью-Йоркська група, сакральні мотиви, поезія, культура, еміграція.

Motywy sakralne w twórczości «Grupy Nowojorskiej» nie były obiektem badań literaturoznawców ukraińskich oraz badaczy literatury ukraińskiej poza Ukrainą. Temat ten, poniekąd niszowy dla dyskursu literackiego nowojorczyków pozostawał na marginesie badawczym. Poza tym był tematem nowym i podejmowanie go, wiązało się pewnym przeświadczeniem uzupełniania luki badawczej. Był także spowodowany nieobecnością twórczości «Grupy Nowojorskiej» w świadomości czytelniczej na Ukrainie przed 1991 rokiem. Po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości państwowej, literaturoznawstwo ukraińskie zajęte było systematyzacją krajowych zabronionych w okresie radzieckim obszarów literatury, stąd twórczość grupy pozostawała tematem nie opracowanym.

O twórczości «Grupy Nowojorskiej» pisali głównie jej przedstawiciele emigracyjni: Iwan Fizer, Marija Rewakowycz, Bohdan Bojczuk [4; 8; 9; 10; 2]. Po 2000 roku lukę badawczą na Ukrainie wypełniły naukowe eseje literaturoznawcze Mychajłyny Kociubyńskiej [6] oraz prace naukowe Oleksandra Astafjewa [1], nadając literaturoznawstwu ukraińskiemu nowego spojrzenia na fenomen «Grupy Nowojorskiej». Pojawiły się również artykuły i prace naukowe poświęcone twórczości Jurija Tarnawskiego, Emmy Andijewskiej i Romana Babowala oraz Wiry Wowk.

Zadaniem niniejszego artykułu jest zastanowienie się nad fenomenem tematycznym «Grupy Nowojorskiej», czyli nad podejmowanymi przez nią motywami sakralnymi. Są to: obecność Boga jako absolutu transcendentnego, prawda jako fundament wolności człowieka, fatum (podporządkowanie się wyrokowi przeznaczenia) oraz modlitwa. Motywy te są obecne zwłaszcza w twórczości grupy w latach sześćdziesiątych, gdy «Grupa Nowojorska» redagowała rocznik literacki «Nowe Poezje» (1959-1971) oraz gdy komunikowała się z emigracją poprzez indywidualne tomiki poezji.

Motywy sakralne w poezji «Grupy Nowojorskiej» stanowią jeden z ważnych elementów twórczości i wydają się ogniwem łączącym ukraińską tradycję literacką w jedną całość. Wyrastają one z doświadczenia związanego z cerkwią, religijnością wyniesioną z domu, czy też nawiązują do przebogatej tradycji modlitwy w skarbicy chrześcijaństwa ukraińskiego. Emigracyjne losy nowojorczyków zaostriły osobiste wyznania dotyczące wiary i nadały osobistej modlitwie tajemnicy literackiej. Jest to bezsprzecznie modlitwa indywidualna, o intymnych poetyckich rysach, pisana jako wewnętrzna odpowiedź na nurtujące problemy epoki, takie jak tułaczka, wygnanie, emigracja czy cumowanie w nowych warunkach życia.

Niezwykłe burzliwy okres 1959–1971 wypełniony był wyteżoną pracą literacką, a w niej międzyosobowym dialogiem ze Stwórcą. Dla grupy, kluczem poezji religijnej było wykorzystanie podstawowych właściwości sztuki współczesnej. Kształt dzieła miał cechy indywidualne i nie naśladował tradycyjnej formy modlitwy serca. Stąd motywy sakralne miały osobisty wymiar. Sfera etyczna zazębiała się z estetyką oraz nurtami poezji amerykańskiej, hiszpańskiej, portugalskiej czy latynoamerykańskiej – wszędzie tam, gdzie mieszkali członkowie grupy.

Bohdan Bojczuk pisał we wstępie do antologii «Poza tradycji»: «Rzeczywistość poety zbudowana jest z indywidualnego świata. Jednakże poeci żyją, można powiedzieć, pod wspólnym niebem, oddychają jedyną atmosferą kulturalno-literacką, w określonych czasem ramach historycznych z konkretnymi ludźmi epoki. I to właśnie pozwala na postawienie ogólnych i umownych wyznaczników w literaturze» [2, s. 3.].

Dla «Grupy Nowojorskiej» mimo takich wyznaczników, jak «wspólne niebo» nad atmosferą kulturalno-literacką, nie było gotowego języka poetyckiego, mówiącego o sprawach wiary czy o sakralnym kodzie zapamiętanym z dzieciństwa.

Gdyby przeprowadzić wektorowy podział «Grupy Nowojorskiej» co do motywów sakralnych w ich twórczości, to na początku tej skali znaleźliby się Wira Wowk i Bohdan Bojczuk, a na jej końcu Jurij Tarnawski. Pozostali członkowie grupy sytuowaliby się pośrodku, bez wyraźnych motywów sakralnych czy religijnych. Wira Wowk po wyjeździe do Brazylii wykładała przez szereg lat na Katolickim Uniwersytecie Świętej Urszuli w Rio de Janeiro, co pozostawiło głęboki ślad na jej twórczości poetyckiej oraz jej kontaktach intelektualnych z katolicką inteligencją Brazylii. Antropocentryzm aksjologiczny poetki przejęła z tradycji religijnej greckokatolickiej, gdzie człowiek uznawany był za wartość najwyższą, Tradycję tę Wira Wowk łączyła z religijnością portugalsko-brazylijską Ameryki Południowej i rytмами cywilizacji Rio de Janeiro, gdzie eschatologię traktującą o ostatecznym przeznaczeniu człowieka przesłaniał kolonialny realizm oraz symbolizm nawiązujący do «radosnej twórczości» potocznego języka Brazylijczyków. Wśród tomików o wyraźnej dominacji inspiracjami religijnymi należy wymienić zbiorek «Lubowni łysty kniażny Weroniki» z 1967 roku i «Kappa Chresta» z 1968. Wśród innych form wypowiedzi literackiej – prozę «Światy haj» (1983), «Karnawał» (1986), dramaty: «Śmieszny Święty» (1968) «Ikonostas Ukrainy» (1988, 1991), «Zymowe dijstwo» (1994), «Wesniane dijstwo» (1995) oraz dwa tomiki wierszy «Piwni z Barselosza» i «Majiwka dla Bohorodyci Koraliw», oba wydane w 2004 roku [6, c. 6–8.].

Doświadczenie religijne Wiry Wowk wyrastało więc z kilku kręgów kulturowych, a «ukraińskość» liryki była jednym z elementów jej twórczości wśród większej wypowiedzi autorskiej. Ze zrozumiałych względów Iwan Fizer zawęził ocenę twórczości o cechach religijnych Wiry Wowk do «Ikonostasu Ukrainy», gdy pisał: «W 1988 r. Wira Wowk tworzy «Ikonostas Ukrainy» – zikongrafizowane wybrzeże Ukrainy w jej mityczno-religijnej postaci. Język utworu – modlitewno-święteczny, bliski folklorowi oraz gatunkiem literackim, takim jak dumy, lamenty, śpiewy cerkiewne, kołędy. Tematyka niniejszego utworu to tragiczna dola Ukrainy i jej ludu [...]. Tekstualna bliskość «Ikonostasu» do twórczości ludowej czyni go charakterystycznym utworem wśród dziesięciu zbiorów poetyckich Wiry Wowk» [4, 11-38.].

Wiele wierszy poetki współbrzmia z głównymi nurtami poezji brazylijskiej, co nie utrudnia recepcji jej poezji i otwiera przed Wirą Wowk znacznie większe możliwości wypowiedzi literackiej.

Sięgając do ukraińskiej tradycji poetki nawiązała do tych nurtów w poezji brazylijskiej, w których wyraźnie pobrzmiewa myśl realizmu magicznego

Joana Guinaraesa Rosa oraz innych pisarzy brazylijskich podejmujących w swojej twórczości tematy religijne, bliskie ze względów formalno-estetycznych Wirze Wowk [11, c. 414–418.].

W tomiku «Kappa Chresta» poetka wyraźnie nawiązuje do najwyższego wzniesienia nad Rio de Janeiro szczytu Corcovado i stojącej na nim ogromnej statui Chrystusa Zbawiciela (Cristo Redentor) przedstawionego w geście czuwania i opieki nad mieszkańcami miasta i przybyszami z dalekich stron. Chrystusa Zbawiciela z Rio de Janeiro poetka porównuje do wielkiej dzwonnicy Iwana Szedela w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej dominującej nad Kijowem, symboliczną i realną stolicą Ukrainy. W obu tych dziełach Wira Wowk widzi oznaki opatrnościowe, ręce Chrystusa rozpostarte nad ziemią brazylijską i odgłosy dzwonów z dzwonnicy głównego klasztoru Ukrainy przypominają osobiste przeżycie Boga w jego wymiarze tajemnicy i uczestnictwa w niej człowieka.

W przedmowie do wierszy zebranych «Poezji» z 2000 r. Mychajłyna Kociubynska pisała: «Świat sakralny Wiry Wowk zawiera aurę i „zapach” przeszłości, gdzie mity i chrześcijaństwo mieszają się ze sobą oraz współlistnieją jak kolorowa mozaika kultur. Obok siebie: «bogowie mitologiczni, bohaterowie literaccy i chrześcijańscy święci» [6, c. 6–8.].

Według Mychajłyny Kociubynskiej, chrześcijaństwo w twórczości Wiry Wowk przedstawione jest poprzez budowle sakralne, poprzez obrazy religijne El Greco z Toledo, katedry brazylijskie, ale również poprzez symbolikę chrześcijańską na Huculszczyźnie, gdzie poetka spędziła dzieciństwo. Do tych szczegółów należałoby dodać modlitwy zawarte w tomiku «Majiwka dla Bohorodyci Koraliw» i «Piwni z Barsełosza» wydane w 2004 r. z wyraźnym kodem eschatologicznym i zwyczajną codziennością pielgrzyma, modlącego się przed prastarym obrazem Maryi, ubranej w sukienkę wotywną z koralu, w sanktuarium w Antonio Olito.

Bohater liryczny wierszy Wiry Wowk z tomiku «Majiwka dla Bohorodyci Koraliw», otoczony jest rozmodlonymi pielgrzymami, którzy zanoszą swoje prośby do cudownego obrazu. Szczera modlitwa i nadzieja graniczą z samotną skargą emigrantki wydziedziczonej z przeszłości i bezdomnej na wielkim wirażu świata, która również modli się przed ikoną Bogurodzicy w Antonio Olito w Paranie, wśród tłumu obcych jej pątników.

W gronie członków «Grupy Nowojorskiej» Wira Wowk jako jedyna wyrażała «osobiste przeżycia» w liryce religijnej. Jej motywy sakralne są różnorodne, wieloaspektowe, przeplatają się w nich «własna wiara» wyniesiona z domu rodzinnego oraz doświadczenie religijne nabyte wśród współmieszkańców Rio de Janeiro, Brazylijczyków głęboko tkwiących w dogmatach religijnych chrześcijaństwa. Stąd u Wiry Wowk dostojne prawdy filozoficzno-moralne Kościoła mogą graniczyć z potocznym słowem czy

pobożnością ludową. Ludowe huculskie modlitwy w wierszu «Prydorożona kapytuczka» licują z surowością apokaliptycznych ballad z tomiku «Kappa Chresta» [6, c. 6–8].

Mimo pozornej prostoty wierszy, język poezji Wiry Wowk nie jest łatwy, a jej wypowiedzi w sprawach wiary, sacrum czy religii dotyczą Boga, który jest stwórcy idealnego świata, do którego ludzkość posyła swoje westchnienia i nadzieje. Jest to Bóg, który pozwala przezwyciężyć «ciemność istnienia» nędzy oraz rzeczywistości ludzkiej.

Motywy sakralne w twórczości Bohdana Bojczuka to głębokie rozważania oparte na zdarzeniach życiowych. Kierowane są do z określonego odbiorcy, dla którego sfera sacrum zajmuje ważne miejsce. Poeta poddaje sakralizacji symboliczne doświadczenia dzieciństwa, takie jak ruiny starego klasztoru na Kurkowej Górze w Buczaczu, gdzie poeta chował się przed hitlerowcami, zawarte w poemacie «Lubow w trioch czasach», czy parafrazę podróży apostołów z Chrystusem do Emaus w poemacie «Podoroż z Uczytelem». Bohater utworów, podążając za Nauczycielem, przeżywa wędrówkę emigranta, poniewierkę wygnańca, któremu towarzyszy modlitwa kierowana ku Bogu, granicząca z żarliwą osobistą refleksją. Powtarzające się pytanie, dlaczego tak Bóg doświadcza człowieka, rodzi refleksję moralnego wyznania krzywdy przed Nauczycielem, lamentu i bezgranicznej wiary w Jego miłość do człowieka.

W poemacie «Podoroż z Uczytelem», Bohdan Bojczuk przeciwstawia światło ciemności. Tą ciemnością jest ziemski ludzki los, targany rozpadem, nicością i wiecznym zmaganiem z czasem. Światłem jest dobroć Boga wobec człowieka poniżonego i osamotnionego. Rozmowa prowadzona z Nauczycielem ma odwrócić zagrożenia i arbitralne zmiany, którym podlega człowiek [9, c. 126–141].

Poemat Bohdana Bojczuka to niewątpliwie najgłębsza forma wypowiedzi sakralnej poety jako strategii twórczej. Tutaj również, podobnie jak w twórczości Wiry Wowk i Emmy Andijewskiej, następuje realizacja najistotniejszych dla twórcy postaw duchowych. Akcja utworu dzieje się w znajomej przestrzeni rodzinnego pejzażu, a metafizyczne problemy oscylują między krajobrazem biblijnym i wspomnieniem przestrzeni cerkiewnej zapamiętanej z dzieciństwa.

Opis znajomego krajobrazu, w którym motywy sakralne wypełniają wspomnienia, uśmierza ból wygnania i koi zwątpienia duszy. Doświadczenie historyczne oraz obciążenie epoką, w której przyszło żyć poecie, rekompensuje głęboka wiara w dar życia, który przynosi Nauczyciel pod postaciami przeistoczenia. Darowane ciało i krew to zabezpieczenie przed podróżą ku wieczności, do której zmierza ludzkość. Utwór jest rodzajem apostrofy, gdzie motywy sakralne utożsamiane są z wartościami najwyższymi.

Do refleksji zawartej w poemacie «Podoroż z Uczytelem», Bohdan Bojczuk powrócił w 1991 r. krótkim utworem «Chrystos», który stał się wstępem do «Modlitwy», jako wypowiedzi osobistej skierowanej do Boga po 1991 r., gdy poeta odwiedził Ukrainę po raz pierwszy od wojennej tułaczki i emigracji w 1944 roku [1, c. 74–75].

Skłonność do mitologizacji świata to ważna cecha liryki Bohdana Bojczuka, niezwykle metafory oraz zaskakujące porównania zawarte w utworze «Chrystos», ukazują obecność tajemnicy determinacyjnej w twórczości poety. Bohater liryczny porusza się w trudnym kodzie istnienia. Krzyż to refleksja poetycka, która go zatrważa i napawa metafizyczną głębią.

Utwory z cyklu «Modlitwy», napisane w podobnej tonacji, jakby wyrastają z prapoczątku wiersza «Chrystos», a ponieważ są dedykowane ojcu poety, łatwo zrozumieć ich klucz znaczeniowy. Powstały jako reakcja na odwiedzenie grobu w 1989 r., kiedy poeta po raz pierwszy odwiedził strony rodzinne i był na cmentarzu w Bertnykach, gdzie są pochowani jego rodzice. Utwory «Modlitwy», to charakterystyczne dla Bohdana Bojczuka refleksje o przemijaniu napisane «jednym tchem» bez określonej wiedzy rozumowej. Adresatem jest miłosierny Bóg, do którego poeta kieruje swój monolog liryczny – wyrażony jako prośba [1, c. 88].

W utworze poeta zastosował liczne środki artystyczne, metafory, oratoryjność, a także porównania. Jednocześnie zawarł głębię modlitwy, jej nawiązanie do tradycji ukraińskiej, zaczerpniętej z doświadczenia wziętego z bizantyjskiej tradycji cerkiewnej. Żywotność tej tradycji na progu każdej epoki, a w tym wypadku poszukiwań formalnych i wielkiego eksperymentu twórczego, którego doświadczył Bohdan Bojczuk, świadczy o tym, jak kurczowo (w pozytywnym sensie) trzymał się on własnej tożsamości kulturowej. Motywy sakralne stały się środkiem wyrazu podtrzymującym tradycję literacką oraz uwypuklającym wzory rozwiązań ideowo-artystycznych. Ich żywotność w przypadku «Modlitw», polega na dyskretnym nawiązaniu do toposu archetypicznego i przetransponowania go w obszar własnej twórczości literackiej. Marija Rewakowycz w antologii «Piwstolittja napiwtyszi» podkreśla: «Bohater liryczny Bohdana Bojczuka, jest uwikłany w codzienność czasu, samotny i wąpiący, ale swoje nadzieje kieruje ku Bogu, powierza mu najskrytsze myśli oraz największe własne czyny» [7, c. 34].

Afirmacja religijna towarzysząca «Modlitwom», graniczy z heraklitemskim przemijaniem, któremu może przeciwstawić się modlitwą, którą człowiek kieruje ku Bogu, posiadającemu dar widzenia nie tylko małych człowieczych uczynków, ale i kosmicznej przestrzeni.

Emma Andijewska do motywów sakralnych nawiązała w cyklu wierszy «Spokusy Swiatoho Antonija», drukowanym w tomiku o tym samym tytule w 1985 roku. Jest to najpoważniejsza wypowiedź poetki na tematy wiary oraz

rozumienia przez nią indywidualnego sacrum. Na wymowną treść tego cyklu zwrócił uwagę Ołeksandr Astafjew, upatrując w nim prywatnej modlitwy poetki [1, c. 48–52].

Poetka opisuje w formie nierymowanego sonetu kuszenie św. Antoniego Pustelnika żyjącego ok. 251–356 r., eremity i ascety, którego ideał życia monastycznego przyciągał licznych uczniów i naśladowców. Autorka wybierała te momenty z życia świętego, które mówią o kuszeniu go przez siły nieczyste i o jego żarliwej modlitwie do Boga. W cyklu wierszy obraz świętego pustelnika przenika się ze św. Antonim Peczerskim z ziemi kijowskiej, mnichem żyjącym w 983–1073, który poznał życie monastyczne w Grecji i przeniósł je do państwa Włodzimierza Wielkiego, zakładając zgromadzenie zakonne Ławrę Kijowsko-Peczerską. Jako pustelnik i asceta św. Antoni Peczerski także doznawał kuszenia i walczył żarliwą modlitwą ze złymi mocami [5, c. 216–223].

Narracja utworów Emmy Andijewskiej to wartko płynąca opowieść personifikacyjna. Bohater liryczny walczy ze swoimi słabościami ciała i ducha. Jego alegoryczne modlitwy oddalają złe moce i dają ukojenie duszy. Szatan wyposażony jest w niezwykłą moc kusiciela, dlatego tylko głęboka modlitwa serca jest w stanie go przezwyciężyć. Jego fizyczne cechy to podszepty, wyśmiewanie absolutu, kuszenie świętego, by skierować go na złą i przepastną drogę [1, c. 49–50].

Wiersz ma rodzaj narracji personalnej, bohater liryczny opisuje zdarzenie kuszenia go przez pryzmat własnej świadomości, przeżywanych snów i scen nocnych zdarzeń. Dynamika narracji niepozbawiona jest tutaj elementów demonologii ukraińskiej. Świat kuszonego świętego przez szatana przepełniony jest rodzimą etnokulturą i wierzeniami w moc diabłów rodem znad Dniepru. Bieg narracji jest wartki i zaskakujący, św. Antoni osaczony przez złe moce o cechach głęboko tkwiących w świadomości ludowej oraz w doświadczeniu literatury zaczerpniętym z teologii Hryhorija Skoworody i ukraińskiej tradycji filozoficznej XVII i XVIII w., nie może pokonać szatana.

Refleksja filozoficzna Emmy Andijewskiej skierowana do Boga mówi o eschatologicznej więzi podmiotu lirycznego ze Stwórcą. Jest to ważne osiągnięcie literackie autorki, a poprzez sonet – trudną formą wypowiedzi – kunsztowne zagłębienie poetyckie w obrębie «Grupy Nowojorskiej» [5, c. 216–223].

Dla Patrycji Kyłyny motywy sakralne dotyczą elementów mitologicznych. Interesowały one poetkę zwłaszcza w okresie pobytu w Hiszpanii, gdzie powstał jej tomik poetycki «Rożewi mista» (1969). Poetka opisuje w nim swoje osobiste wrażenia z podróży po Hiszpanii, budowle sakralne, kościoły, obrazy o treści religijnej, które oglądała w Muzeum Prado w Madrycie. Sposób narracji przypomina próbę skupienia, osobistej modlitwy, monologu

składającego się z zachwytu religią, gdzie Stwórca jest obecny w każdym dziele sztuki [9, c. 126–141].

Bohdan Rubczak, opisując motywy religijne, ograniczył się do wspomnień z dzieciństwa. W wierszu «Oswita swiatoho Franciska», konstruował fabułę, w której dociekał, jak przebiegało życie św. Franciszka na tle rozterek, rekonstruował epokę w której żył święty oraz starał się wydobyć znaczące oksymorony, które przeciwstawiałyby sobie sprzeczności pojęciowe sacrum i potoku codzienności [1, c. 173–174].

W utworach «Swiatyj Awhustyn» i «Hetsymań», poeta zwracał się do religii jako dążenia ku Absolutowi, podkreślając humanistyczną istotę człowieczeństwa. Zastanawiał się nad działaniami św. Augustyna w obrębie kościoła oraz roli, jaką wypełniał Ogród Oliwny w dziejach zbawienia. Dla poety w Ogrodzie Oliwnym działy się rzeczy o treści ponadczasowej.

Poetyka utworu Bohdana Rubczaka opierała się na charakterystycznej oszczędności obrazów zaczerpniętych z Biblii, a treść wyraźnie naśladowała to, co przekazali ewangelicści o modlitwie Chrystusa w Ogrójcu. Utwór był próbą eliptycznego nawiązania do suplikacji błagalnej o uchronienie Chrystusa przed męczeńską śmiercią. Ostatni wers «najbliższa kara Hospoda – pokara», czyni wypowiedź poetyką bardziej pojemną, podwaja bliską synonimiczność słów «kara-pokara» (ofiarowanie siebie, kara – za grzechy świata, pokara – dobrowolne pójście na śmierć, by zbawić świat). Chociaż w twórczości Bohdana Rubczaka motywy sakralne zajmują marginalną część, jego głos w tej kwestii wydaje się ważny.

Natomiast w twórczości Żeni Wasylkiwskiej, Jurija Tamawskiego, Jurija Kołomyjcia, Marka Carynnyka, Ołeha Kowerki i późniejszych członków «Grupy Nowojorskiej» Romana Babowała i Mariji Rewakowycz motywy sakralne znajdują się jakby na marginesie. Bohdan Bojczuk pisał: «Charakterystyczny dla nich intelektualny niepokój czy nawet intelektem kontrolowany proces twórczy nie wpływał na rozwijanie wątków religijnych» [2, c. 45].

W przypadku poezji Jurija Tamawskiego, gdzie forma wypowiedzi literackiej zamknięta była w surrealizmie, motywy sakralne nie mają jakby miejsca, chociaż nie jest wykluczone, że za metaforą instrumentalnej abstrakcji kryją się symbole religijne, czy modlitwy odnoszące się do potęgi Boga w dziejach ludzkości. Stwórca ukazany w poemacie «U ra na», chociaż pozbawiony jest wyraźnej obecności, jednakże kieruje indywidualnym losem człowieka oraz Ukrainy [9, c. 126–141].

Podsumowując – należy stwierdzić, że «Grupa Nowojorska» rozwijając motywy sakralne, nie oderwała ich od religijnej tradycji cerkiewnej oraz od rodzimej kultury. Raczej pogłębiła symbolikę teologiczną poprzez wprowadzenie doświadczeń zdobytych w emigracyjnych tyglach kulturowych.



Aby wyrazić ekspresję słowa, przetwarzano również obce wzory, wprowadzając do ukraińskiego dorobku literackiego pojęcia dotąd nieznane, zwłaszcza z kultur i literatur, z którymi Ukraina nie miała bezpośredniej styczności, takie jak pragmatyzm protestantyzmu, kolonialne chrześcijaństwo w Ameryce Południowej czy kontakty teologiczne z emigracyjnymi Cerkwiami ukraińskimi: prawosławną i greckokatolicką [8, c. 102–101].

Rozwinięto pojęcie sacrum na rodzinnym ukraińskim podłożu w opozycji do oficjalnej literatury w Ojczyźnie, gdzie ze względu na cenzurę sowiecką nie było miejsca na motywy sakralne. Odświeżono akademicką myśl poetów barokowych związanych z teologią prawosławną lub będących biskupami w cerkwi: Łazara Baranowycza, Iwana Welyczkowskiego, Dmytra Tuptały oraz innych, których większość utworów dotyczyła motywów sakralnych. Siegnięto również do intermediów z XVII i XVIII wieku oraz filozofii Hryhorija Skovorody, ale widzianej poprzez rodzime ukraińskie pierwiastki religijne (Wira Wowk – mity huculskie), przetwarzając zdobycze przeszłości na gruncie nurtów, w których tworzyli nowojorczyki [9, c. 126–141].

Tworząc w oderwaniu od Ukrainy, jej języka, cerkwi, kultury i literatury sięgnięto po doświadczenia wyniesione z domu rodzinnego. Wspomnieniom zapamiętanym z dzieciństwa nadano fikcji literackiej. Zmitologizowano uczestnictwo w obrzędach cerkiewnych, liturgii bożonarodzeniowej czy wielkanocnej dodano dyskursu literackiego. Dotyczy to zwłaszcza twórczości Wiry Wowk i Bohdana Bojczuka, którzy okres emigracyjny rozpoczynali jako najstarsi członkowie spośród «Grupy Nowojorskiej».

#### BIBLIOGRAFIA

1. Поети «Нью-Йоркської групи»: Антологія / упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового; передм. О. Г. Астаф'єва. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 288 с.
2. Поза традиції: Антологія української поезії у діаспорі / упоряд.: Б. Бойчук – Київ; Торонто; Едмонтон; Оттава, 1993. – 864 с.
3. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході: В 2 т. Т. 1 / вступ. ст. І. Фізера; упоряд. Б. Бойчук, Б. Рубчак – Мюнхен: Сучасність, 1969. – XXXII, 365 с.
4. *Фізер І.* Інтер'ю з членами «Нью-Йоркської групи» / Іван Фізер. – Сучасність – 1988. – № 10. – С. 11–38.
5. Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андієвської / Д. Гусар-Струк // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: В 3 т. Т. 3. / упоряд.: В. Яременко, Є. Федоренко – Київ: Рось, 1994. – С. 216–223.
6. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк / М. Коцюбинська // Поезії: [ред., впорядкув. текстів С. Майданська; авт. передм. М. Коцюбинська; іл. Г. Севрук] / Віра Вовк. – Київ: Родовід, 2000. – 421 с. – С. 6–8.
7. Півстоліття напівтиші: Антологія поезії «Нью-Йоркської групи» / упоряд. М. Ревакович. – Київ: Факт, 2006. – 376 с.
8. Ревакович М. Дещо про Нью-Йоркську групу / М. Ревакович // Світо-вид: літературно-мистецький журнал – 1996. – № 2 (23). – С. 102–110.
9. Ревакович М. Кризь іншу призму. Про феномен і поезію Нью-Йоркської групи / М. Ревакович // Нью-Йоркська група. Антологія поезії, прози та есеїстики / упоряд. Ревакович, В. Габор. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 400 с. – (Серія «Приватна колекція»). – С. 126–141.
10. Вовк В. Спогади: [передм. Івана Дзюби] / Віра Вовк. – Київ: Родовід, 2003. – 453 с.: іл.
11. Нью-Йоркська група. Антологія поезії, прози та есеїстики / упоряд. М. Ревакович, В. Габор. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 400 с. – (Серія «Приватна колекція»).

## REFERENCES

1. Astafyev, O.H. and Dnistroyvi A.O. (Comp.). (2003), *Poety New-York Group: Antologiiia [Poeziiia Niu-Yorkskoi grupy]*, Vesta-Ranok, Kharkiv, 288 p. (in Ukrainian).
2. Boichuk, B (Comp.). (1993), *Beyond Tradition: Anthology of Ukrainian poetry in the diaspora [Poza tradytsii: Antologiiia ukrainskoi poezii v diaspori]*, Kyiv, Toronto, Edmonton, Ottawa, 864 p. (in Ukrainian).
3. Boichuk, B. and Rubchak, B. (Comp.). (1969), *Coordinates: Anthology of modern Ukrainian poetry in the West: In Vols. 2. Vol. 1 [Koordynaty: Antologiiia suchasnoi ukrainskoi poezii na Zakhodi v 2 t. T. 2]*, Suchasnist', Myunkhen, XXXI, 365 p. (in Ukrainian).
4. Fizer, I. (1988), "Interviews with members of the 'New York group'" ["Interviu z chlenamy Niu-Yorkskoi grupy"], *Suchasnist*, 1988, No 10, pp. 11–38.
5. Husar-Struk, D. (1994), "How to read poetry Emma Andriyevska", *Ukrainian Word Anthology of Ukrainian literature and literary criticism of the 20th century: In 3 vols. Vol. 3* ["Yak chytaty poezii Emmy Andriyevskoi", *Ukrainske slovo: khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky v 3 t. T.3*], Ros, Kyiv, pp. 216–223. (in Ukrainian).
6. Kotsiubynska, M. (2002), "Metamorphosis Vira Vovk", *Vovk, V. Poetry*, ["Metamorfozy Viry Vovk", *Vovk, V., Poezii*], Rodovid, Kyiv, pp. 6-8. (in Ukrainian).
7. Revakovich, M. (Comp.). (2006), *Half a century of silence: poetry anthology "New-York Group"* [*Pivstolittia napivtyshy: antologiiia Niu-Yorkskoi grupy*], Fakt, Kyiv, 376 p. (in Ukrainian).
8. Revakovich, M. (1996) "Something about the 'New-York Group'" [Deshcho pro Niu-Yorksku grupu], *Svito-vyd: literaturno-mystetskyi zhurnal*, 1996, No. 2 (23), pp. 102-110.
9. Revakovich, M. and Gabor, V. (Comp.). (2012), "Through another prism. On the phenomenon and the poetry of the New-York group" *New-York group. Anthology of poetry, prose and essays [Kriz inshu pryzmu. Pro fenomen i poeziiu Niu-Yorkskoi grupy. Niu-Yorkska grupa. Antologiiia poezii, prozy ta eseiistyky]*, Piramida, Lviv, 400 p. (in Ukrainian).
10. Revakovich, M. and Gabor, V. (Comp.). (2012), *New York group. Anthology of poetry, prose and essays [Niu-Yorkska grupa. Antologiiia poezii, prozy ta eseiistyky]*, Piramida, Lviv, 400 p. (in Ukrainian).
11. Vovk, V. (2003), *Memories [Spogady]*, Rodovid, Kyiv, 453 p. (in Ukrainian).

## ЖАНР СЛОВ'ЯНСЬКОГО ФЕНТЕЗИ: ВОЛОДИМИР АРСЕНЬ «БІСОВА ДУША, АБО ЗАКЛЯТИЙ СКАРБ»

Соломія Хороб

Аспірант,

Кафедра української літератури,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),

76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,

e-mail: khorob@ukr.net

UDC: 82-312.9:82343

### РЕФЕРАТ

*Мета.* Дослідити жанр слов'янського фентезі та особливості його побутування у межах сучасної української літератури. *Дослідницька методика.* Здійснений аналіз опирається на філологічний метод, а також використано інтерпретаційні підходи герменевтичного (власне розуміння і тлумачення художнього тексту), компаративного (порівняння

із структурними елементами фентезі в Д. Р. Р. Толкіна), порівняльно-історичного (зіставлення трансформації історичного образу Гната Гоголю у В. Арєнєва із творами М. Костомарова і М. Старицького) методів та міфологічного підходу (при тлумаченні потойбіччя). **Результати.** У статті окреслено загальний стан вивчення фантастики в Україні, а також концепції жанрового трактування фантастичних творів як зарубіжними, так і українськими науковцями. Беручи до уваги піджанр слов'янського фентезі, виявлено специфіку моделювання ірреальної дійсності, створення оригінальних персонажів із залученням фольклорних, зокрема казкових, міфологічних та історичних елементів у романі В. Арєнєва «Бісова душа, або заклятий скарб». **Наукова новизна.** Фантастика в українському літературознавстві – одне з найменш досліджених художніх явищ. Тому кожна наукова розвідка про жанрові різновиди фантастичної літератури саме на матеріалі сучасного національного письменства буде доповнювати і розвивати теоретичні й практичні підходи до аналізу означуваного явища. Твір В. Арєнєва «Бісова душа, або заклятий скарб» в аспекті жанрології ще не був предметом дослідження, хоч уперше його осмислювала О. Стужук. **Практичне значення.** Стаття може слугувати важливим інформаційним матеріалом для студентів та аспірантів-філологів і спонукати їх до використання основних положень та висновків у курсових, дипломних, магістерських та дисертаційних роботах. Окрім того, студія доповнює відоме про розвиток українського фентезі початку ХХІ ст., базуючись на художньому зразку одного із найталановитіших письменників-фантастів сучасної України.

**Ключові слова:** фантастика, жанр, слов'янське фентезі, фольклор, міфологія.

#### ABSTRACT

**Solomiia Khorob. Slavic fantasy genre: V. Arieniev «The Devil's Soul, or the Charmed Treasure».**

**Aim.** The article researches into the problem of the Slavic fantasy genre and peculiarities of its functioning within modern Ukrainian literature. **Methods.** The conducted analysis is based on a philological method as well as interpreting approaches of hermeneutic (actual understanding of and expounding on fictional text), comparative (a comparison with structural elements of J. R. R. Tolkien's fantasy), comparative-historical (a juxtaposition of transformation of the historical image of V. Arieniev's Hnat Holyi with works by M. Kostomarov and M. Starytskyi) methods and a mythological approach (for explaining the other world) are used. **Results.** The article outlines the general state of studying speculative fiction in Ukraine as well as concepts of genre explaining of fantastic works both by foreign and Ukrainian scholars. Taking into consideration the subgenre of Slavic fantasy, it examines specifics of modelling an irrational reality, creation of original characters with attraction of folk, mythological, historic and fairy-tale elements in V. Arieniev's novel «The Devil's Soul, or the Charmed Treasure». **Scientific novelty.** The fantastic in Ukrainian literary science is one of the least explored fictional phenomena. That's why every scientific investigation about genre varieties of the speculative fiction exactly on the material of the contemporary national belles-lettres will complement and develop theoretical and practical approaches to analyzing the indicated phenomenon. V. Arieniev's work «The Devil's Soul, or the Charmed Treasure» in a selected aspect has not been the subject of investigation yet, though for the first time it was comprehended by O. Stuzhuk. **The practical significance.** The article can serve as auxiliary material for students and Ph.D students-philologists and be used in courseworks, diploma and master's theses, dissertation works by them as well as add to the known facts about the development of Ukrainian fantasy of the beginning of the ХХІ<sup>st</sup> c., grounded on the fictional sample of one of the most talented fantastic writers in modern Ukraine.

**Key words:** fantastic fiction, genre, Slavic fantasy, folklore, mythology.

Із здобуттям незалежності України в кінці минулого століття, після втраченої традиції творення національної фантастики, такий різновид літератури, як фентезі, починає в нас розвиватися. А тодішні її представники, насамперед Марина та Сергій Дяченки, Генрі Лайон Олді, на сьогодні вже є авторитетними письменниками-фантастами. Проте й досі серед читачів і дослідників є певне скептичне ставлення до такої літератури. По-перше, через ідеологемне навантаження фантастики (насамперед наукової) в минулу соцреалізмівську епоху. По-друге, через відсутність упродовж тривалого часу на вітчизняному книжковому ринку вартісних книг чи цілих серій (тому наші й так нечисленні українські письменники, які працюють у цьому жанрі, змушені друкуватися за кордоном, де є попит, зокрема в Росії, і відповідно російською мовою, скажімо, з останніх Наталя Щерба). По-третє, фантастику і далі, зараховують тільки до популярної, масової літератури із знаком мінус. Хоч нинішня ситуація все ж покращується як у творчому, так і в літературно-критичному осмисленні (досить згадати Міжнародні наукові конференції (2012, 2013) та випуски збірників наукових праць «Слов'янська фантастика» в КДУ (2012), дисертаційні дослідження (О. Леоненко, О. Стужук), монографії (А. Нямцу, М. Назаренка), окремі фестивалі творців фантастичного жанру «Мантитор» в Івано-Франківську (організатор В. Єшкілев), «LiTeTa» у Києві, наявність часописів («Український фантастичний оглядач») та конкретних видавництв сьогодні («Клуб сімейного дозвілля», «Зелений пес», видавництво Жупанського тощо).

Аналіз специфіки української фантастики здійснюємо через теорію жанрів, дослідження яких останнім часом також активізувалося, правда, на кілька десятиліть традиційно відстаючи від європейського вивчення. У цьому аспекті вагомою працею є «Вступ до фантастичної літератури» Цветана Тодорова, котра, власне, і розпочала фахові літературознавчі дискусії навколо означеного явища. Крім розподілу на історичні та теоретичні жанри, як підтвердження думки про їхню постійну динаміку, дослідник розробляє концепцію фантастичного й оприявлює її на різних етапах творення літератури – від фольклору до сучасного письменства. Українське літературознавство у аспекті теоретичного вивчення фантастичних жанрів, хоч кількісно й небагате, однак становить собою аналіз фантастики як метажанру, що, на нашу думку, є мотивованим. Так, підкреслюючи міжвидову і мікродову природу даного явища, науковець Олеся Стужук пропонує розрізнати фантастику-прийом і фантастику-концепт, хоча подібні спроби раніше робили й інші дослідники (скажімо, С. Лем: фантастика, що є кінцевою метою і фантастика, що несе сигнал; Т.Чернишова: самоцінна фантастика і фантастична художня умовність та інші). Проте О. Стужук доводить свої міркування, базуючись, власне, на

творчості українських письменників, на вітчизняному літературному процесі, починаючи від усної народної творчості й завершуючи XIX–XX століттями, чого до неї не було зроблено [8].

На відміну від наукової фантастики, де художній світ вибудовується за законами наукового бачення, відображення і рецепіювання, де незвичне для читача здебільшого пояснюється і мотивується, фентезі сприймається як опозиційне йому, як витворена реальність, у якій можливо все. Так, важко знайти відносно прийнятне однозначне пояснення щодо побутування вовкулак, вампірів чи одухотворених предметів, але якраз фентезійний твір доцільно сприймати як «справжню реальність» [5, с. 99]. Або ж краще розуміти це як одне із можливих трактувань нашої дійсності, що все ж розвивається за своєю логікою (тому фантастика так «комфортно» почуває себе навіть у межах постмодернізму).

Розвиваючись із 20-х років минулого століття, фентезі досить тривало не привертало увагу літературознавців та й загалом реципієнтів, аж до появи у 50-х роках XX століття трилогії «Володар Перснів» професора-філолога Оксфордського університету, дослідника давньої літератури Дж. Толкіна. Описуючи подорож гоббіта Фродо до Мордору з метою знищення перстня влади, письменник створює світ Середзем'я, заснований на західно-європейській міфології. На протигагу йому, в кінці XX століття у пострадянських літературах виникає слов'янське фентезі, що відповідно базується на національних традиціях означуваних країн. Найпоширенішим цей жанр виявився в Росії (а в українській сучасній літературі це поки що поодинокі випадки), де простежуються (відчитуються) і риси міфу, і чарівної казки, і героїчного епосу, і роману. Вищезгаданий знаковий твір Толкіна написаний на стику різних літературних традицій настільки високохудожньо і багатопланово, що він і справді вплинув на весь подальший розвиток жанру в будь-якій літературі світу.

Класифікуючи різновиди фантастики, літературознавці все ж спираються насамперед на проблемно-тематичний рівень тексту, а отже кожна література та дослідники даного питання виокремлюють значну кількість варіантів, базуючись передовсім на художній практиці, на найяскравіших прикладах жанроутворень конкретної національної літератури зокрема. Власне, твір Володимира Арєнєва (справжнє прізвище Володимир Пузій) «Бісова душа, або Заклятий скарб» (останній варіант 2014-го року, а перший – 2002-го) належить до українського фентезі як підвиду слов'янського фентезі, жанрі, в якому і подає автор свій варіант інтерпретації реальності, опираючись на фольклорно-міфологічні традиції українського народу.

Врешті, більшість творів європейських письменників, написаних у цьому жанрі, вибудовують середньовічний світ, насамперед створюючи відповідне історичне тло (Дж. Толкіна «Володар Перснів», А. Сяпковсь-

кого «Сага про відьмака», Я. Комуди «Розповіді з Дикого Поля» та інші). Володимир Аренев у післямові й сам вказує, що тлом для його твору слугує епоха умовного середньовіччя, ще до доби Богдана Хмельницького, хоча відповідна атрибутика та стилістика й так очевидні. У творі «Бісова душа, або Заклятий скарб» можна віднайти традиційні теми та образи, які характерні як для світового і конкретно слов'янського фентезі, так і для історичного роману. Але, власне, майстерність письменника якраз полягає в тому, що він талановито зумів поєднати світомишлення давньоукраїнської доби з періодом існування запорізького козацтва (скажімо, й через глибинні фольклорно-міфологічні пласти), його побутом і життям народу, традиціями, повір'ями, акцентувавши на вічних проблемах (вірності й зради, дводушності, боротьби язичницьких і християнських постулатів, а ще – священного й диявольського, гріха й покути, боргу та його сплати, життя і смерті, Добра і Зла в неоднозначних трансформаціях, зокрема в станах передсмертя, смерті й посмертного буття). Та художня реалізація задуманого автором настільки оригінальна, що можна говорити і про його власну концепцію трактування чи інтерпретації відомих фольклорних (казкових), фантастичних і навіть історичних тем чи образів.

Моделювання незвичної дійсності, на думку Н. Кирюшко, є однією з найголовніших детермінант у поезиці фантастики. Власне, більшість класифікацій і спираються на специфіку цієї моделі при розподілі на жанри – раціональні технізовані світи (наукова фантастика), паралельні магічні (фентезі) чи поєднання реальних вимірів з ірреальними, чудесними (власне фантастика). Так, Володимир Аренев розділяє світ на три площини, спираючись на давньоукраїнську міфологію: Яв, де живуть усі смертні, Нав, перехідний простір, та Вирій – потойбіччя. Варто відзначити, що схожа трьохвимірність присутня у «Велесовій книзі», але автор її не копіює («Яв, Нав, Прав»), а вносить своє бачення завдяки творчому домислу. Головний герой повісті козак-характерник Андрій Ярчук, отримавши завдання закласти та заховати скриньку-скарб, відправляється через темну веселку у Вирій, «що знаходиться наче поряд із Яв'ю, але наче й під нею» [1, с. 47]. До речі, тут символіка багатозначної веселки корелюється з поняттям міст як «перехід від реального до нереального», від земного існування до смерті, до потойбіччя [10, с. 329]. Ось чому в повісті веселка темна, «злотворна», але й світ живих і мертвих у творі напрочуд тісно переплетені.

Уся повість-фентезі – це дорога з багатьма перешкодами й ускладненнями, перебування персонажів у різних площинах та ликах, що мотивуються співіснуванням темряви й світла, прагненням Божеської дороги й неможливості уникнути мимовільних зв'язків з демонічним світом (Світайло-характерник, кобзар, Степан Корж, Андрій Ярчук, Іван Прохо-

рук). Однак і в українському, як і в слов'янському чи загалом світовому фентезі, є те, що спільне для них: інтригуючий початок, концепт дороги, її небезпечність і таємничість, непередбачуваність упродовж усього шляху подальших сюжетно-композиційних дій реальних / ірреальних персонажів, чарівних предметів. Скажімо, в Д. Толкіна – незвичайний перстень і спокуса всевладдя, орки, гоббіти, ельфи, чарівники, у В. Арєнєва – незнайомиць у каптурі, магічна скринька, людина-маска, персонажі-вовкулаки, дідусь-деревинка, Ропушчине кільце, різновидова нечисть. Проте герої тут не однокі, а навпаки виявляють свої й слабкі, і сильні сторони. Варто зазначити, що, попри таку багатющу атрибутику у жанрі фентезі, все ж образ людини є завжди пріоритетним.

Власне, у повісті «Бісова душа, або заклятий скарб» різnorodових, фольклорно-фантастичних дійових осіб/істот чимало. Андрій Ярчук – головний герой із притаманними йому рисами-характеристиками нашого народу. Перейшовши безліч боїв із запорізькими козаками як захисник рідної землі, на старості літ його мучать видіння своїх жертв та спогади про них: «А Ярчуків раптом примарилося, що не глечики це, а голови, ним за довге життя порубані...» [1, с. 20]. Загалом він інтригує одразу ж своїм прізвищем. Одні (як фольклорист С.Пушик) вважають його українським фольклорним персонажем, бо ж Ярчук, «ймовірно пес сонячного бога Яровіта. Непереможний у <...> поединку зі звірами, небезпечний для людей» [2, с. 52], інші – опираються на безпосереднє значення лексеми собака-ярчук, «якого, за народним повір'ям, боїться нечиста сила» [9, с. 652] чи «який має здатність бачити і проганяти злих духів» [10, с. 617]). А ще ж Ярчуку притаманні здібності характерника, тобто він наділений надприродними властивостями (скажімо, перетворюватися у разі потреби у вовка, лікувати чи рятувати від смерті людей, виживати у будь-яких екстремальних ситуаціях, чи впливати на долю побратимів), то читач цілком уявляє сутність цього наче заздалегідь відомого і водночас повного таємниць персонажа. Власне, він зображений як досвідчений козак після численних пережитих боїв, як людина, яка прагне знайти відпочинок в монастирі. І це не випадково, адже характерники так чи інакше пов'язані з нечистою силою, і навіть, коли вони роблять добро (приміром, рятують від смертельних ран), то з допомогою не сакрального, а дідьчого знання. Вони відають про речі, які пересічна людина знати не може.

Таким чином, як навчав учитель Ярчука старий характерник Світайло, у них нема «прямої дороги до Бога», а є терниста, інша, обхідна. Врешті, прихований персонаж, який діє впродовж усього твору як незнайомиць у каптурі, спочатку може сприйматися як диявол, який і дає завдання Андрію Ярчуку. Власне, тут постає начебто оригінальна

угода з Нечистим. Щоправда, на відміну від інших творів світової літератури, тут вона не підкріплена кров'ю, а проголошена усно Ярчуком як «знак влячності» рятівників, який оберіг його від смерті («...коли буде потрібно <...> слово даю – зроблю будь-що») [1, с. 37].

Борг, як відомо, треба сплатити, але – якою ціною, якщо рятівник не Христові віри, а із світу темного, де, наприклад, дідьча веселка «співає гнітючий гімн ночі». Тут існує складна дихотомія між гріхом і боргом, обіцянкою та її виконанням, моральністю і релігійними постулатами. Та Андрій Ярчук не вагався: він розумів, що мусить виконати обіцяне взамін на життя. Непрості, незвичні стосунки людини з темними силами у В. Арєнєва спонукають згадати Гете («Фауст»), М.Булгакова («Майстер і Маргарита»), В. Винниченка («Записки кирпатого Мефістофеля»), Наталену Королеву («1313»), В. Короліва-Старого («Нечиста сила»), Р. Єндика («Регіт Аридника»), Вал. Шевчука («Дім на горі», зокрема «Голос трави» та ін.).

Важливим елементом поетики фентезі Володимира Арєнєва виступають казкові та міфологічні образи (Баба Яга та її Хатка, Миша, Чоботи-скоророди, Дзеркальце, Вовкулака, Берегиня, Лисиця, Смерть), які у письменника далеко не тотожні із загальновідомими. Скажімо, Миша у Арєнєва, оригінально трансформується із хитрої Срібної Лисиці з однойменної казки, яку вигадав Ярчук для врятованого ним хлопчика. При цьому автор оригінально використав загальновідоме прохання дитини при втраті зуба: «Мишко, мишко! На тобі зуб кістяний, а мені дай залізний!», зобразивши її не помічником, а по суті шантажисткою, яка ще й збігається з міфологічним образом Харона. Оскільки, вивідавши інформацію через вирваний зуб про мрії маленького Миколки, спонукає їх сісти на пліт, а згодом ще й вимагає плати за їхній перевіз.

Ось чому із позитивного героя дитячих ігор в українському дитячому фольклорі (згадаймо фольклорні записи, зроблені свого часу П. Чубинським), чи, на перший погляд, із невинної смиренної мишки, вона перетворюється у своерідний «знак лицемірства» (К. Гібсон) і є ближчою до темних, а не світлих сил. У контексті твору В. Арєнєва зрозумілою є фольклорна традиція Західної Європи, за якою «миші зображувались як персонафікація відьом або душ померлих» [3, с. 102], бо ж Харон перевозить, за античною міфологією, не живих, а мертвих. Не випадково в Данте перевізник – це біс. Та й, за українською міфологією в записях В. Гнатюка, миша є однією із тих істот, подоба якої може прибирати вигляду чорта [4, с. 95].

Традиційно в давнину, за дослідженнями фольклористів, скарби одразу ж обов'язково закопували в землю, в такому місці, звідки їх потім можна забрати. Закляті ж скарби, на противагу «чистим», важко було віднайти не тільки тому, що вони «горять», «світяться» перед опівніччю і



лише в спеціально означені дні, але й тому, що їх стережуть злі духи, постаючи у різних іпостасях. Врешті, далеко не кожна людина може знайти і відкопати той скарб, бо він, як і його сторожа, здатний прибирати різні види постатей [4, с. 237–240]. На цю тему – пошуку скарбів – є чимало написано не тільки у фантастичному, пригодницькому чи міфологічному жанрах (здагується химерна діалогія В.Земляка «Зелені млини» і «Лебедина згряя» та промовистий епізод розкопування скарбів двома братами опівночі у фільмі «Вавілон ХХ, знятому за цими творами). В. Арсєв не скористався традиційним у цьому плані сюжетом, а структурував власну подієвість: скарб не буде захований у землю одразу, а перебуватиме весь час на видногі. У такий спосіб він притягуватиме погляди до себе, поки не буде знайдено конкретного місця, що впродовж твору буде збільшувати загрозу життю його тимчасовому власнику – Ярчуку. Така була умова володаря скриньки (досить згадати смерть Світайла, якого зарубали, «зазіхнувши на нехитрий скарб сліпого характерника» [1, с. 93]).

Іншим образом твору, якому автор надав багатогранної негативної сутності, є Кістлява, або Смерть. Вона «жила в кожній людині, міцно з'єднана з душею свого власника та майбутнього раба. Тож виходило, що кожен носить у собі власну смерть – і коли настає час, Кістлява просто відокремлюється від душі і йде. А душа не прив'язана більше до тіла, також іде <...> за небокрай» [1, с. 34]. Сцена здійснення ритуалу оживлення Костя (уже двічі померлого), коли йому «вселили душу в давно вже мертве тіло», виявляє логіку міфу, згідно з яким, будучи у потойбіччі мертвим (бо ж, наприклад, Ярчук живий і переходить з однієї площини в іншу), годі повернутися до себе попереднього. І хоч дослідниця Олеся Стужук відзначає тенденцію до втілення у цьому образі класичного вампіра (який після смерті насолоджується своїм існуванням) [7, с. 212], та все ж автор, вважаємо, наслідує народним традиціями навіть у відтворених фантастичних реаліях, бо такі муки, які він терпів, витримати було неможливо: «Кость благав їх, потім – проклинав, потім просто повз, скільки вистачило сили. Скалічене тіло не слухалося, було важким і чужим» [1, с. 144]. Вражає огром найтонших відтінків у відчуттях перебування персонажів у станах життя / не життя, смерті / не смерті, які зумів талановито відтворити автор у справді фентезійному просторі.

Однією з найцікавіших та найбільш оригінальних трансформацій у художньому світі В. Арсєва зазнає ліс. Він і далі небезпечний, згідно з більшістю вірувань, і належить до тих локусів, «які смерть вирощують у своїх нетрях», але в своїй цілісності, хаотичності й якійсь нескінченності він постає винятково авторським фантастично-фентезійним витвором, зовсім іншим ніж у реальному чи земному лісі. Так, дерева та всілякі

несподівані й чудернацькі істоти безумовно перешкоджають у дорозі головному героєві та завдають йому шкоди. Однак такими діями, як виявиться згодом, ліс випробовував-шантажував характерника, бо ж він в особі оригінального дідуся-деревинки поставив умову: вийдеш звідси живим, якщо я буду літати. Навіть як на фантастичний твір, ідея, на перший погляд, звучить парадоксально. Та якщо розкодувати сутність цього дивного й цікавого другорядного образу-персонажа як складової лісу-природи, то зовнішня ірреальність доповнюватиметься специфічно аргументованою сутністю, а парадоксальність як така зніметься. Адже дід, за українською міфологією, це «предок» (В. Войтович), а «деревинка» / дерево також може втілювати предка людей, доповнюючи один одним ідею безсмертя, космосу. Врешті, багатозначність цього поняття спостерігається в усіх міфологіях світу найперше як дерево життя та дерево пізнання. Але авторська умова-ідея, самобутньо передана через фентезійний образ дідуся-деревинки, акцентує якраз не на прив'язаності до землі, а на пориві вверх, на динаміці росту, розвитку, а не пригасанні чи руйнації (хоч це уже ліс потойбіччя), тим самим апелюючи до життєствердної вічності. Тому, навіть палаючи, ліс ніби промовляв «...від неймовірної насолоди: «Нарешті!... піти!... рухатися!...» [1, с. 71].

Тут варто підкреслити, що власне через фантастику, на нашу думку, можна найоригінальніше втілити, персоніфікувати безліч абстракцій, таких як любов, смерть, життя, тваринне у людині й людське у тварині (останнє особливо при зображенні Вовкограда).

Та й містичні персонажі у Аренева не однозначно негативні, а наділені й чимось людським із світу живої природи. Так, вовкулака – це «людина, що має здатність перевтілюватись у вовка або стає ним за тяжкі провини чи від чарів злого відьмака» [10, с.80] і що сприймається оточуючими тільки негативно. Та упродовж усього твору, читач симпатизує Степанові Коржу-вовкулаці, Світайлу чи Ярчуку-характернику, який при потребі теж міг перетворитися у вовка. Корж постійно охороняє Андрія, допомагає йому й Миколці переборювати усі труднощі, а Ярчук, перейнявшись духом козацтва, все життя «рубав голови» ворогам, врешті, рятує від смерті хлопчика, хоч, узявши його з собою, збільшує небезпеку для себе, чи визволяє від Кістлявої Гната Голого. Автор доповнює їхню сутність, художньо мотивувавши відмінність між не вродженим Ярчуком-вовкулакою та Коржем Степаном, який від народження є перевертнем. У таких, як він, є «душ... в одному тілі цілих дві», і «якщо одну вб'ють, друга залишатися у Яві не може...». Врешті, «і до Господа потрапити» не може. Хоч, за словами самого Коржа, він вірить у Бога, «а зла ніколи не творив задля втіхи чи від нудьги» [1, с. 63]. Дводушність як гріх, що сприймається простими смертними тільки негативно, в міфологічно-вигаданому часопросторі

все ж сприяє глибшому розумінню цієї риси і певною мірою викликає жаль за власне таке буття: Нав і Прав-Вирій, бо «і там немає нам життя, і тут. . .».

До речі, саме образ Гната Голого ще раз акцентує на тому, що твір В. Арєнєва – українське фентезі з відомими історичними особами. Знаємо, що Гнат Голий був одним із керівників гайдамацького руху (30–40 рр. XVIII ст.), що діяв на Правобережній Україні, в Чорному лісі, на Поділлі. Отож, він відомий як мужній запорізький козак, кошовий гайдамацького загону, який захопив Чигирин, Тарашу, Умань. Тому Гнат Голий став персонажем низки історичних творів різних жанрів, надто тих, в яких художньо розроблялася проблема зради, що пов'язана насамперед із його побратимом Савою Чалим (численні варіанти народних пісень, балад, творів М. Костомарова, І. Карпенка-Карого, В. Домонтовича тощо). І хоч джерелом теми Сави Чалого-зрадника і теми розправи над ним його побратима Гната Голого за зламаним присягу постають різновиди усної народної творчості, а також документальні матеріали. Та кожен письменник, звісно, по-своєму трактує як Саву Чалого, так і Гната Голого. Якщо в Карпенка-Карого останній по суті постає майже ідеалізованим козаком, то в Миколи Костомарова Ігнат Голий зображений як негативний персонаж, який, власне, підбурює побратима Чалого, спонукає перейти до ляхів, оскільки свої козаки, мовляв, не вибрали гетьманом.

Таким чином, в обох письменників – це образи-антиподи. У Володи-мира Арєнєва реалізовано мистецтво вигадки стосовно історичної особистості відповідно до законів фентезі як жанру і до логіки характеру, звідси й вдало створені зовнішні портретні деталі (людина-маска) із внутрішньою запрограмованістю (Кисим – у перекладі з татарської: смерть). І на відміну від творів українських класиків, сучасний автор відобразив зрадницьку сутність саме Гната Голого, нагадавши біблійний мотив зради Ісуса Христа апостолом Петром. Типологія прозора: Ярчук так вірив і любив Гната як свого сина, вирятувавши його від Кістлявої, як Месія не сумнівався в учневі своєму. Проте автор не відтворює легку й добровільну зраду, а ускладнено вимушену, пов'язану з чорним світом влади татарина-чарівника, який грає на почуттях Гната до матері та сестри, змушуючи виконувати його умови в обмін на життя найрідніших. Складний фінал його долі з фентезійними станами передсмерті-смерті-післясмерті засвідчує вкотре справедливість козацької кари Ярчука і його щирого прагнення позбавити Гната посмертних мук у потойбіччі.

Пророцтва та передчуття фактично завжди присутні у всіх творах європейського і слов'янського жанру фентезі. Козак-характерник Ярчук бачить віщі сни щоразу, коли рятує когось від смерті: чорний сніг, зірки, шлях і відчуття, що «розпадається на сотні уламків, намагається зібрати себе, та лише дедалі швидше продовжує розсипатися на ніщо» [1, с. 35].

Такі функції передбачень не просто рухають розвиток сюжету, але й збільшують зацікавлення і втягненість читачів у хід подій. Бо ж важливо переконатися – здійсниться пророцтво чи ні.

Такі аспекти сюжетотворення тісно пов'язані зі знаковими, особливими предметами (зазвичай їх немало, як-от у «Володарі Перснів» Толкіна – меч, корабель, посох, ріг, перстень тощо), що несуть значно більше змістове навантаження, ніж просто функціональне. Певна зброя або кінь для будь-якого козака доби запорізького козацтва чи взагалі персонажа фентезі є важливими, інколи життєво необхідними. Маючи свою історію походження, специфіку, вони стають ніби предметами-героями. Дзеркало, яке дає незнайомиць у каптурі Ярчукові, у період розгубленості вказує напрям до мети, це дороговказ у потойбіччі, що допоможе виконати складне завдання. А Кінь Орлик – «бувалий, майже віщий» [1, с. 73], за словами Андрія, рятує героїв у найскладніші моменти подорожі. Чоботи, що самі приєдналися до головних героїв під час їхньої небезпечної мандрівки, наділені безумовно магічними властивостями, нагадуючи казкові Чоботи-скороходи, допомагають у битвах і відіграють навіть вирішальну роль. Наприклад, у ситуації з Бабою Ягою, де вони скочили їй на ноги і розійшлися в різні боки, тим самим убивши нечисть. Можна навести й інші приклади, але бачимо, що сфера персонажів і сфера предметів суттєво зближується та взаємодіє, доповнюючи одна одну.

Узагальнюючи, варто зазначити, що такі жанри, як фентезі чи наукова фантастика, мають певні вже усталені критерії, типи героїв і навіть антураж. Тому їх, як правило, відносять до масової літератури. Однак в українському літературному процесі наявні такі письменники (як-от, В. Арсенв), які, пишучи твір у конкретно означеному жанрі, створюють оригінальні власні концепції чи образи, що аж ніяк не можна назвати схематичними. Моделюючи тривимірну реальність, відповідно до давніх вірувань, В. Арсенв стирає межі між живими і помертвими вимірами. Ці простори населяють люди, характерники, вовкулаки, мавки, відьми, людиноподібні звірі, персоніфіковані смерть чи ліс. І в кожному з них автор виводить нові, навіть несподівані риси чи дії (Миша як Лисиця-злодійка і як Харон-перевізник; у наскрізь мертвому лісі тліє порив до руху, до лету), непередбачувані фінали-розгадки (загадковий незнайомиць у каптурі виявиться одним із рахманів-хранителів рідної землі, для яких «багато важить те, що зазвичай люди мало цінують: слова, вчинки, думки», те, «до чого завжди лине душа», а тасмнича скринька, навіть закопана «приноситиме людям добро»). Дія-концепція, як бачимо, гуманістична, добротвірна – для загалу, для народу, для рідної землі, але подана вона не штучно, із патріотичним пафосом, а глибинно захована розкривається у фіналі твору.

Спіраючись на український фольклор, літературну традицію (М. Гоголь, І. Котляревський, Леся Українка, М. Коцюбинський, Вал. Шевчук та ін.), на праці учених-істориків, і створюючи фентезійний світ, автор дає приклад втілення його найрізноманітніших ідей у реальність. За окремими спогадами, діями, побутом, уснопоетичними моделями головних персонажів постає майстерно відтворена давня доба української праісторії, часів Запорізької Січі у ірреально існуючих просторах (земний-передсмертний-смертно-потойбічний), декодувати які допомагає фольклор, міфологія, історія.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арсєв В. Бісова душа, або Заклятий скарб / Володимир Арсєв. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 220 с.
2. Енциклопедія Коломиїщини / за ред. М. Савчука. – Коломия : Вік, 2002. – 64 с.
3. Гібсон К. Символи, знаки, еміблеми, міфи в матеріальній і духовній культурі : пер. А. Озерова / Клер Гібсон. – Москва : Ексмо, 2007. – 160 с.
4. Гнатюк В. Нарис української міфології / Володимир Гнатюк. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 264 с.
5. Ковтун О. Художественный вымысел в литературе XX века / О. Ковтун. – Москва : Высш. шк., 2008. – 408 с.
6. Кирюшко Н. Моделювання фантастичного світу / Н. Кирюшко // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 45–51.
7. Стужук О. Післіапіслямови / О. Стужук // «Бісова душа, або Заклятий скарб» / Володимир Арсєв. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – С. 209–217.
8. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX–XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 „Теорія літератури” / О. І. Стужук. – Київ, 2006. – 18 с.
9. Словник української мови: в 11 томах. Т. 11. – Київ : Наук. думка, 1980. – 700 с.
10. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – Київ : Либідь, 2002. – 664 с.

#### REFERENCES

1. Arieniev, V. (2013) *The Devil's Soul, or the Charmed Treasure [Bisova dusha, abo zakliaty skarb]*, Kyiv-Mohyla Academy Publishing House, Kyiv, 220 p. (in Ukrainian).
2. (2002), *Encyclopedia of Kolomyia*. Chief Editor M. Savchuk [*Entsyklopediia Kolomyishchyny*, za red. M. Savchuk], Vik, Kolomyia, 64 p. (in Ukrainian).
3. Gibson, C. (2007), *Symbols, Signs, Emblems, Myths in Material and Spiritual Culture [Symvoly, znaky, emblem, mify v materialnoi i duhovnoi kulture]*, Eksmo, Moscow, 160 p. (in Russian).
4. Hnatiuk, V. (2000), *An Essay on Ukrainian Mythology [Narys ukrainskoi mifolohii]*, The Institute of Ethnology of the NAS of Ukraine, Lviv, 264 p. (in Ukrainian).
5. Kovtun, O. (2008), *Fictional Invention in the Twentieth-Century Literature [Khidoshestvennyi vymysl v literature XX veka]*, Vysshiaia shkola, Moscow, 408 p. (in Russian).
6. Kyriushko, N. (2001), “Modelling the Fantastic World” [“Modeliuvannia fantastychnoho svity”], *Slovo i chas*, No. 5, pp. 45-51. (in Ukrainian).
7. Stuzuk, O. (2013), “Afterafterword”, *Arieniev, V., The Devil's Soul, or the Charmed Treasure [“Pisliapisljamovy”, Arieniev, V., Bisova dusha, abo zakliaty skarb]*, Kyiv-Mohyla Academy Publishing House, Kyiv, pp. 209-217. (in Ukrainian).
8. Stuzuk, O.I. (2006), *Artistic Fiction as a Metagenre (On Material of Ukrainian Literature of 19-20 Centuries): Author's thesis [Hudoshnia fantastyka yak metezhanr (na materiali ukrainskoi literatury 19-20 stolittia): avtoref. dis ... kand. filol. nauk]*, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
9. (1980), *Ukrainian language dictionary in 11 vols. Vol. 11 [Slovyuk ukrainskoi movy v 11 tomah. Vol. 11]*, Nauk.dumka, Kyiv, 700 p. (in Ukrainian).
10. Voytovych, V. (2002) *Ukrainian Mythology [Ukrainska mifolohiia]*, Lybid, Kyiv, 664 p. (in Ukrainian).



## НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ИОНЫЧ»

Ольга Богданова

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник,  
Институт филологических исследований,  
Санкт-Петербургский государственный университет (РФ)  
199134, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11  
e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

UDC: 82-32

### РЕФЕРАТ

**Цель.** Статья посвящена анализу образно-мотивной системы рассказа А. П. Чехова «Ионыч». Целью статьи является попытка отказа от сложившейся в отечественном литературоведении социологического подхода и стремление избавиться от устоявшейся в литературоведении тенденциозности, сопровождающей восприятие хрестоматийно известного текста. **Исследовательская методика.** Для анализа использован синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего исторический, сравнительно-сопоставительный, интертекстуальный, типологический, поэтологический, биографический в их взаимосвязи и дополнительности. **Результаты исследования.** В статье последовательно рассмотрены образная система рассказа, его структурно-композиционные особенности, мотивный комплекс, поэтологические черты и стилевые признаки повествования. В ходе исследования проанализирован характер авторского присутствия в тексте, прослежено наложение зон голосов автора и героя. В процессе исследования выявлены семантически значимые образы-символы, детали-знаки, нумерологические ключи-сигналы, позволяющие глубже обозначить философские интенции писателя. **Научная новизна.** В ходе исследования достигнуто новое прочтение текста А. П. Чехова, предложено современное понимание идейно-образной системы рассказа, с новых точек зрения рассмотрены образная система и сюжетно-композиционная структура повествования. По-новому увидена философская направленность рассказа «Ионыч»: социологически тенденциозный образ героя-обывателя, кажется, поддавшегося влиянию провинциальной среды, потеснен образом обыкновенного, обычного человека, по сути alter ego автора. Выказано предположение, что рассказ «Ионыч» имел две редакции. **Практическое значение.** Полученные результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества А. П. Чехова с позиций современного литературоведения. Научные наблюдения и выводы могут лечь в основу лекционных вузовских курсов по истории русской литературы XIX века, а также использованы в школьном преподавании истории русской литературы.

**Ключевые слова:** А. П. Чехов, рассказ «Ионыч», образно-мотивная система, сюжетно-композиционный комплекс.

## ABSTRACT

### **Oлга Богданова. A new interpretation of A. Chekhov's short story «Ionych».**

**Aim.** The article deals with the analysis of the character and motive system of the short story «Ionych» by A. P. Chekhov. The purpose of this article is an attempt to depart from the sociological approach in the understanding of the main idea of the story. The author intends to get rid of bias in the perception of the well-known text. **Methods.** In the article there has been applied the system approach. The author uses the synthesis of the basic methods and principles of scientific research. The article relays on historical, comparative, intertextual, biographical, typological and other methods. The principles and methods used in the article are interrelated and completed each other. **Results.** The article presents a new character system of the story and its specific structural and compositional features. The researcher pays attention to various motifs, poetics and style of the narrative. The article analyzes the presence of the author in the text. The researcher traces the coincidence and doubling of the voices of author and hero. The study reveals the important images and symbols, details and signs of the text what allows to understand deeper the philosophical intentions of the writer. **Scientific novelty.** The study achieved a new reading of the text of Anton Chekhov. The article offers an innovative understanding of the ideological and image system of the story. It deals with a new point of view of the imagery and compositional structure of the narrative. The author saw the new direction of philosophical orientation of the story «Ionych». She showed that the hero of the story was not negative everyman, but a normal ordinary man. The article shows that the hero of the story is not a weak man, but the author's alter ego. The article suggested that the short story «Ionych» had two editions.

**Key words:** A. P. Chekhov, the short story «Ionych», character, motive system, plot, composition.

## РЕФЕРАТ

### **Ольга Богданова. Нове прочитання оповідання А. П. Чехова «Іонич».**

Стаття присвячена аналізу образно-мотивної системи оповідання А. П. Чехова «Іонич». **Метою** статті є спроба відмовитися від поширеного у вітчизняному літературознавстві соціологічного підходу, щоб позбавитися тієї тенденційності, яка супроводжує сприйняття хрестоматійно відомого тексту. **Дослідницька методика.** В аналізі використаний синтез основоположних методів і принципів наукового дослідження, насамперед історичний, порівняльно-зіставний, інтертекстуальний, типологічний, поетологічний, біографічний у їх взаємозв'язках і взаємодоповнюваності. **Результати дослідження.** У статті послідовно розглянуто образну систему оповідання, його структурно-композиційні особливості, мотивний комплекс, поетикальні риси і стильові ознаки оповіди. Проаналізовано характер авторської присутності в тексті, накладання голосів автора і героя. З'ясовано семантично значущі образи-символи, деталі-знаки, нумерологічні ключі-сигнали, що дозволяють більш глибоко оприявити філософські інтенції письменника. **Наукова новизна.** Запропоновано нове прочитання тексту А. П. Чехова, сучасне розуміння ідейно-образної системи (соціологічно тенденційний образ героя-обивателя, сформованого під впливом провінційного середовища, потіснений образом звичайної людини, по суті, alter ego автора). **Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані у подальшому дослідженні творчості письменника, у лекційних курсах з історії російської літератури XIX століття, а також у шкільному викладанні літератури.

**Ключові слова:** А. П. Чехов, оповідання «Іонич», образно-мотивна система, сюжетно-композиційний комплекс.



Традиция восприятия рассказа «Ионыч» (1898) была заложена с момента его появления в печати. Между тем попытка пристальнее взглянуть на текст приводит к возможности иной интерпретации, порождает более сложный ракурс восприятия авторской позиции. В этой связи первостепенного внимания заслуживают образы главных героев рассказа – Дмитрия Ионовича Старцева, Котик, семьи Туркиных.

Дмитрий Старцев – молодой земский врач, «только что назначенный» [1, с. 536] на должность и практикующий в уездном Дялиже, в девяти верстах от губернского города С. Понятно, что автор вкладывал определенный смысл в хронотопическое строение текста, ему было важно, чтобы герой проживал вдали от города, всякий раз по сюжету преодолевал дорогу. Писателю важны не сами локусы (Дялиж или город С.), но образ дороги, пространственный и протяженный хронос, позволяющий воплотить (лейт)мотив жизненного пути героя.

В этом плане важной оказывается цифровая символика рассказа – на первый взгляд, случайное и хаотическое чередование многократно повторяемых чисел 2, 3, 4, (5). Нумерология рассказовых чисел порождает атмосферу повторяемости, возвращаемости, столкновения и слияния, подмены и замены, вытеснения и замещения, отталкивания и притягивания. Цифровое поле рассказа создает рисунок жизненных перипетий героев, очерчивает некое бытийное пространство, в пределах которого рассказчик репрезентирует длящуюся человеческую жизнь.

Обыкновенно критика рассматривает образ Старцева как образ героя, входящего в жизнь с высокими идеалами и готового отдать свои силы служению человечеству. И это отчасти справедливо. Однако текст показывает, что уже с первых слов представления героя Чехов не столько идеализирует главного персонажа, сколько иронизирует по его поводу, подмечает в его характере черты обыкновенности и ординарности.

Чехов не говорит о том, сколько герою лет. Однако ремарка, что он «только что» был назначен земским врачом, явно говорит о его молодости. О том же свидетельствует и «безличностная» характеристика – строки из элегии А. Дельвига, которые напевает Старцев: «Когда еще я не пил слез из чаши бытия...» [1, с. 537]. Молодость и неопытность Старцева подчеркивается уже тем, как ведет себя герой в обществе Туркиных во время своего первого визита, в тот вечер, когда Вера Иосифовна читает свой «большинский роман» [1, с. 537], а Котик играет на фортепиано [1, с. 538–539]. Исследователи творчества Чехова обыкновенно говорят о неумениях как Веры Иосифовны, так и Котика, утверждают, что сцена становится примером торжества серости и провинциаль-

ности. Между тем можно предположить, что среди экзерсисов Котика могли быть пьесы современных композиторов-новаторов Н. К. Метнера, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова и др. А в романе Веры Иосифовны изображается именно то, о чем неоднократно писал сам Чехов (например, рассказ «Дом с мезонином»). Т. е. и относительно талантов Веры Иосифовны и Катерины Ивановны, скорее всего, Старцев высказался очень субъективно, обнаруживая явное непонимание как литературы, так и музыки. Иными словами, уже в первых сценах писатель показывает, что образ центрального героя сложен из противоречий: он не только умен и образован, но одновременно провинциален и недалновиден. При этом обращает на себя внимание «избыточное» многосоюзие, которое становится знаком стилистического оформления текста «Ионьча». Почти каждое упоминание о Старцеве неизменно сопровождается союзом «и», который словно бы встраивает героя в ряд всех прочих жителей города С., т. е. писатель незаметно, но настойчиво с первых же строк подчеркивает органичность облика и характера Старцева как «приезжим», так и «местным» обывателям города С.

Не признав истинность изображения жизни в романе Веры Иосифовны, сам Старцев, подобного ее герою, встретив Котика, страстно влюбился в нее и, подобно романтизированному литературному персонажу, изливал впоследствии чувства возлюбленной по-книжному патетично: «Ради бога, умоляю вас, не мучайте меня, пойдемте в сад! <...> Я не видел вас целую неделю...<...> а если бы вы знали...» [1, с. 541]. Чехов сознательно заставляет Старцева быть пылким и неудержимо страстным, чтобы обнаружить родство той «театральности», которая царит в доме Туркиных.

В русле литературной (или театральной же) традиции разыграна Котиком и шутка со свиданием на кладбище. И, подобно литературному влюбленному, Старцев, угадывающий несерьезность девушки, все-таки отправляется ночью на кладбище [1, с. 542], отдаваясь туркинской «игре».

Обыкновенно сцена на кладбище рассматривается исследователями как кульминационная. Считается, что, пережив разочарование на кладбище и осознав тщету земного существования, Старцев вступает на путь деградации, превращения из Дмитрия Ионовича в Ионьча. Между тем ситуация на кладбище двойственно-зеркально отражает другое свидание, которое было у Старцева с Котиком в саду. Чехов удивительно точно повторяет детали первого (первых) свиданий героев и воспроизводит их точное отражение в сцене на кладбище.

В поисках места ночного свидания Старцев вновь (половину пути) идет пешком. «С полверсты он прошел полев. Кладбище обозначалось вдали темной полосой, как лес или *большой сад*» [1, с. 542]. На воротах кладбища надпись: «Грядет час в онъ же...», словно обозначая переход от времени, когда молодой герой не пил еще слез из чаши бытия, к напоминанию о том, что «все сущие во гробех, услышат Глас Сына Божия» (надпись на воротах городского кладбища в Таганроге).

Герой оказывается на кладбище, и первое, что он видит, «это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и черные тени от них» [1, с. 542]. Чехов как будто вырисовывает черно-белую гравюру, однако вскоре насыщает ее красками [1, с. 542]. В описании появляются листья любимого героями клена, росшего в саду Туркиных, картина окрашивается желтым цветом, порождающим свет. Если свидание героев в саду проходило в сумерках вечера без видимых признаков света, то свидание на кладбище (все под тем же любимым кленом) словно наполняется дневными красками. Возникает стойкое ощущение того, что свидания героев сплетены, сопряжены, взаимосвязаны. Даже большой каменный дом Туркиных, в котором «было просторно и летом прохладно», «половина окон <которого> выходила в *старый тенистый сад*» [1, с. 536], обнаруживает переключку с белой каменной оградой кладбища, высокими каменными воротами и величию надгробных монументов. Чехов намеренно подчеркивает неброское сходство, используя те же слова и характеристики, к которым он прибегал прежде. Писатель-философ смыкает представление о жизни и смерти, бытии и небытии, свете и тьме.

Параллель «жизнь // смерть» находит дальнейшее развитие в мотиве кладбищенской шутки. Как Котик шутит над Старцевым, так «в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа» [1, с. 543], безжалостно обрывая человеческую жизнь. Возникает и параллель «жизнь / театр»: как в доме Туркиных разыгрываются любительские спектакли, так и здесь, на кладбище, «...точно опустился занавес, луна ушла под облака, и вдруг всё потемнело кругом» [1, с. 543]. Жизнь – театр, и смерть – тоже театр.

Таким образом, сцена на кладбище дублирует сцены живой реальности и вряд ли может быть сочтена кульминацией рассказа. Старцев не переживает катарсиса (скорее в повествование внедряется лирический голос автора, теснящий героя). Ночные часы на кладбище не оставляют следа в душе персонажа, свидетельством чему становится его приход в дом Туркиных следующим же вечером и сватовство [1, с. 545]. После сцены на кладбище герой не изменился, он остался равен самому себе. И равен всем тем, кто его окружает. Изменения, которые происходят с ним

впоследствии, едва ли можно в точном смысле назвать деградацией. Герой и до встречи с Котиком и знакомства с Туркиными, и после них, и до несостоявшегося свидания на кладбище, и вслед за ним не обнаруживает признаков *эволюции*, скорее продолжает развиваться согласно изначально заданной писательской логике – в направлении того среднего обывателя (обыкновенного человека), каким он был задуман и выписан изначально.

Доказательством «духовного распада доктора Старцева» (В. Б. Катаев) можно было бы назвать постепенно угасающее в герое желание помогать людям, раздражение, которое со временем появилось у него в отношении к больным, нарастающее равнодушие к врачебной практике. Можно было бы. Однако Чехов не понаслышке знал, насколько трудна и утомительна профессия врача. Например, в письмах к издателю А. С. Суворину он признавался: «Душа моя утомлена. Скучно. Не принадлежать себе, вздрагивать по ночам от собачьего лая и стука в ворота, ездить на отвратительных лошадях по неведомым дорогам и читать только про холеру и ждать только холеры и в то же время быть совершенно равнодушным к сей болезни и к тем людям, которым служишь, – это, сударь мой, такая крошка, от которой не поздоровится» (16 августа 1892 г.). Работая над рассказом, теми же чувствами и эмоциями писатель наделил своего героя. Не будучи моралистом, Чехов не кривил душой, не искал внешних социальных причин к тому, чтобы показать процесс превращения доктора Дмитрия Ивановича Старцева в «языческого бога» по прозвищу Ионыч. Писатель правдиво изображал процесс *старения* человеческой души и самого человека, в каких-то эпизодах рассказа тесно смыкаясь с образом своего героя, доверяя литературному персонажу собственные стыдные мысли и тяжелые доверительные признания.

Что касается Екатерины Ивановны, то ее характер рассматривается критикой в контексте семьи Туркиных, традиционно становясь персонажной иллюстрацией к образу примитивной и однообразной (как фортепианные гаммы) обывательской жизни города С. Т. е., согласно критике, образ Котика как будто бы *противопоставлен* образу Старцева. Однако, как показывает анализ, жизненная линия Катерины Ивановны не только не вступает в антитетичные столкновения с линией судьбы Старцева, а наоборот, отчетливо и намеренно уподоблена ей и повторяет ее едва ли не во всех деталях. Чехов словно вырисовывает две параллельные горизонталы, но сдвинутые одна относительно другой во времени, с разными точками отсчета в процессе случающихся (воспроизводимых) событий. Жизненная линия-сюжет Котика проходит те же этапы, что и (под)сюжет доктора Старцева, но «задержана» относительно его начала на несколько лет.

Если в начале рассказа пора жизни Котика определяется как весна [1, с. 537], то вступление Старцева в самостоятельную жизнь можно определить как лето: он вступил в пору зрелости – она еще в ранней юности, почти в детстве. От героя не ускользают детская непоследовательность Котика, ее «вдруг» и «некстати», которые выдают в ней ребенка [1, с. 539, 541 и др.]. В свои «детские» годы Котик старается вести себя по-взрослому. На слова влюбленного в нее Старцева-взрослого она-ребенок, торжествуя внутри, старается отвечать «сухо», «деловым тоном», подражая взрослым [1, с. 541]. Кажущееся «взрослым» стремление героини вырваться из душного и «пустого» города С. на самом деле обнаруживает влияние на нее «взрослой» и мало понятной ей литературы [1, с. 545]. Ее шутка с кладбищем – дань все той же литературной традиции, воспринятой ребенком.

Между третьей и четвертой частью в рассказе Чехова проходит четыре года. Повзрослевшая героиня, кажется, изменилась. Теперь, возможно, она стала способна к пониманию тех высоких слов, что произносила. Сейчас она созрела для любви. Иными словами, только спустя четыре года героиня оказалась на той жизненной ступени, на которой прежде находился Старцев. Линия судьбы Котика «запоздала» рядом со Старцевым. Ситуация, разворачивавшаяся в первых трех частях рассказа, теперь проигрывается заново, но ныне главная роль доверена не Старцеву, а Екатерине Ивановне (она влюблена, она страстно желает встречи, она приглашает Старцева на свидание и проч.). Авторская грустная ирония состоит в том, что героиня буквально повторяет все те слова, что прежде произносил Дмитрий Ионович [1, с. 549]. Двадцатидвухлетняя героиня, подобно прежнему Дмитрию Ионовичу, полна светлых надежд на будущее, верит в торжество добра и справедливости, готова служить им всеми силами своей души [1, с. 550].

Другими словами, героиня проходит тот же путь, что раньше уже проделал доктор. Открытый финал котикова подсюжета, незавершенность и непрописанность судьбы героини (на что указывала критика) уже не требуют пояснений и дополнительных разъяснений. С точки зрения Чехова, лучшей и светлой героине рассказа отмерен примерно тот же путь, что и Старцеву. Итог ее жизненных исканий будет условно тем же, что и у героя.

Наконец, остается образ семьи Туркиных, который привычно рассматривается как образец традиционного провинциального семейства, только на первый взгляд кажущегося интеллигентным и талантливым, но по сути являющегося малоинтересным и примитивным. Однако чеховский текст не несет в себе открытых негативных коннотаций, которые

могли бы быть приписаны семейству Туркиных. В изображении семейства Чехов придерживается (почти) исключительно позитивной аттестации, прямо и исподволь обнаруживая сердечность и простоту, открытость и естественность героев. Представляя членов семейства Туркиных, повествователь сообщает о них: «Одним словом, у каждого члена семьи был какой-нибудь свой талант» и далее – «Туркины принимали гостей *радушно* и показывали им свои таланты весело, с *сердечной простотой*» [1, с. 536]. В ходе повествования автор настойчиво подчеркивает доброжелательность и отзывчивость членов семьи Туркиных [1, с. 537, 539, 540, 544 и др.].

Если внимательно взглянуть на текст рассказа, то станет очевидным, что в нем *нет* разоблачительных характеристик Ивана Петровича и Веры Иосифовны, если только отринуть «неинтерес» Старцева к чтениям хозяйки дома или его равнодушие к музицированию Котика (что в большей мере характеризует самого Старцева). Единственным основанием к «осуждению» Туркиных может послужить авторское замечание в пятой (заключительной) части рассказа о том, что и спустя много лет в доме Туркиных царит все та же обстановка, что и при первом знакомстве [1, с. 552]. Однако если отвлечься от несвойственного Чехову морализаторства, то можно понять, что речь идет не об однообразии скуки и обыденной (обывательской) повторяемости, а об устойчивости неизменных законов человеческого бытия. По Чехову, повторяемость – не однообразие, а *постоянство* жизни.

Наконец, остается вопрос о «странной» пятой главке рассказа, которая построена совершенно иначе, чем весь текст. Так, темпоральные характеристики глаголов выразительно меняются: если прежде повествование велось в прошедшем времени, то в пятой части глаголы оформлены временем настоящим. И кажется, что причины к тому были уже не столько собственно литературные, сколько жизненно-житейские.

Если вообразить себе рассказ «Ионыч» без пятой главки, то все предшествующие рассуждения о героях и идее рассказа будут точны и аргументированы. И вывод будет простым и непреложным – Чехов писал рассказ «Ионыч» о себе и о людях, очень близких и родственных ему в таковом восприятии философии жизни. Фоновым подтверждением могут оказаться реальные жизненные обстоятельства, сопутствовавшие созданию рассказа – тяжелые приступы усиливающейся болезни, поездка с целью лечения на юг Франции, нестираемая память о смерти брата, умершего от чахотки, и проч. Совершенно очевидно, что в конце 1890-х к Чехову все чаще приходили мысли о смерти, о бренности человеческого

существования. Именно в этом русле (на этом фоне), вероятно, и был написан рассказ, первоначально состоявший из четырех частей.

Однако, возможно, показанный кому-то из литераторов или переосмысленный самим писателем, в итоге рассказ был отчасти переработан. Прямая проекция на личность самого Чехова была слишком очевидной. Пессимистический (для Чехова – объективный) пафос рассказа мог показаться чрезмерно унылым и неоправданно тоскливым (для читателей, не обремененных мыслями о тщете бытия). Вероятно, поэтому (может быть, следуя чьему-то совету) Чехов в ходе доработки рассказа добавил пятую главку. Он (нарушавший переделкой логику художественной мысли рассказа) сознательно изменил временной континуум пятой главки. Если первые четыре части даны в прошедшем времени, как бы уже сдвинутыми в вечность, в объективность, в устойчивое течение осознанных закономерностей жизни, то настоящее время глаголов пятой главки приносило неустойчивость времени сегодняшнего, сиюминутного, еще не устоявшегося. Или – с иронической улыбкой – указывало на требование текущей действительности вмешаться в литературу и усилить ее гражданственный (учительный) пафос. Весь строй рассказа с подвижностью его оценок, с уравниванием писателем «+» и «-», с колеблющимися границами «хорошего» и «плохого», «живого» и «мертвого» позволяют допустить условную *игру* автора-создателя в пятой главке. С той же долей последовательной непоследовательности, с которой писатель относился к жизни, Чехов (скорее всего) отнесся и к изменению текста выпускаемого рассказа, с большим или меньшим сожалением внося в него необходимые (например, требовательному читателю) переделки.

Не видеть канвы первой версии рассказа, не разглядеть противоречий между первыми четырьмя главками и пятой, не почувствовать наложения двух «редакций» рассказа «Ионыч» невозможно. Расчищение полотна картины «Ионыча» от более поздних напластований в серьезной мере обогащает представление о художнике-философе, о писателе-мыслителе, позволяет уйти от традиционной (в целом тенденциозной) интерпретации рассказа и снять с Чехова налет морализаторства и нравоучения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А. П. Ионыч // Чехов А. П. Избранное. – Москва : Эксмо-пресс, 1998. – С. 536–552.

#### REFERENCES

2. Chekhov, A. (1998), "Ionych", *Favorites* ["Ionych", *Izbrannoie*], Eksmo-press, Moscow, pp. 536-552. (in Russian).





## СИМВОЛИСТСКИЙ РОМАН О ФРАНЦУЗСКОМ НАШЕСТВИИ В РОССИЮ ДАТСКОГО ПИСАТЕЛЯ СОФУСА МИХАЭЛИСА

**Мария Михайлова**

Доктор филологических наук, профессор,  
Кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса,  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (РФ),  
119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1, стр. 51,  
e-mail: mary1701@mail.ru

**Анастасия Ляпина**

Кандидат филологических наук, редактор,  
Отдел перевода и редактирования,  
АО «ПвК Аудит» (РФ),  
125047, Москва, ул. Бутырский Вал, 10, бизнес-центр «Белая площадь»,  
e-mail: anastasialyap@mail.ru

UDC: 82-311.6

### РЕФЕРАТ

В данной статье проводится первый обстоятельный анализ на русском языке произведений датского писателя начала XX в. Софуса Михаэлиса. *Целью* исследования явилось желание привлечь интерес к творчеству этого незаслуженно забытого писателя. Михаэлис в свое время был весьма известен на родине и в Европе, однако в России в тот период его литературная репутация сложилась крайне неудачно. В результате проведенного исследования было установлено, что Михаэлис является одним из редких и ярких представителей символизма в Дании: он начинал с поэтических зарисовок, а впоследствии и сборников, после чего постепенно перешел к прозаическим жанрам сначала малой, а потом и крупной формы, результатом чего стал символистский роман «Вечный сон. 1812» (1912). В статье представлен детализированный анализ этого произведения, в котором описывается поход Наполеона на Россию и его поражение. Особое внимание уделено ярким образам-символам: солнцу и снегу. Император ассоциирует себя с небесным светилом и ощущает его временную поддержку. Последние главы романа сопровождается образ бесконечного снега, который ассоциируется у императора с саваном. В статье показана реакция русской читающей публики на это произведение (проведен анализ трех статей). *Научная новизна* данной статьи обусловлена тем, что в ней впервые охарактеризовано творчество Михаэлиса и подробно проанализирован один из его лучших романов. *Практическая значимость* работы заключается в возможности ее использования при

проведенні лекційних курсів і практичних занять по історії російської літератури кінця XIX – початку XX в., історії російської критики цього ж періода, історії данської літератури. Отримані в результаті дослідження дані можуть стати основою для коментаріїв або супутуючих статей.

**Ключевые слова:** данська література, символістський роман, початок XX століття, Наполеон, Росія, Вітчизняна війна 1812 року.

## ABSTRACT

### **Mariia Mikhailova and Anastasiia Liapina. Symbolist novel about French invasion into Russia written by Danish writer Sophus Michaelis.**

This article presents the first detailed analysis in Russian of Sophus Michaelis works. The *aim* of this study was to attract interest to the works of the unjustly forgotten Danish writer of the early 20<sup>th</sup> century. Michaelis was very well known in his homeland and Europe, but in Russia during that period his literary reputation has developed poorly. This article reports the *results* of the research during which it was found that Michaelis is a bright representative of symbolism in Denmark, he started with poetic sketches, then he turned to the prosaic genres and then wrote a symbolist novel «The eternal sleep. 1812» (1912). The paper presents a detailed analysis of this work, which describes the march of Napoleon to Russia and his defeat. Particular attention is paid to the symbols: the sun and the snow. The emperor associates himself with the sun, and he feels its temporary support. The last chapters of the novel are connected by the image of endless snow, which is associated with shroud. The article describes the reaction of Russian reading public to this work. The *scientific interest* of this article is connected with the fact that it was the first analysis of Michaelis' works and of one of his best novels. The practical significance of the work lies in the possibility of its use during lectures and workshops about the history of Russian literature of the period, history of Russian criticism and of Danish literature.

**Key words:** Danish literature, symbolist novel, beginning of the 20th century, Napoleon, Russia, War of 1812.

## РЕФЕРАТ

### **Марія Михайлова, Анастасія Ляпіна. Символістський роман про французьке нашествя в Росію данського письменника Софуса Міхаеліса.**

У статті здійснено перший всебічний аналіз російською мовою творів данського письменника початку початку XX ст. Софуса Міхаеліса з метою привернути увагу до творчості цього незаслужено забутого письменника. Міхаеліс свого часу був досить відомим на батьківщині і в Європі, але в Росії в цей період його літературна репутація склалася вкрай невдало. Здійснене дослідження засвідчує, що Міхаеліс є одним з рідкісних і яскравих представників символізму в Данії: він починав з поетичних замальовок, пізніше і збірників, після чого поступово перейшов до поетичних жанрів малої і великої форми, наслідком чого став роман «Вічний сон. 1812» (1912). У статті репрезентовано детальний аналіз цього твору, в якому зображено похід Наполеона на Росію і його поразку. Особливу увагу приділено яскравим образам-символам: сонцю і снігу. Імператор асоціює себе з небесним світлом і відчуває його тимчасову підтримку. Останні розділи роману супроводжує образ безмежного снігу, що асоціюється з імператором з саваном. У статті показана реакція російських читачів на цей твір (проаналізовано три його частини). *Наукова новизна.* У статті вперше охарактеризовано творчість Міхаеліса і детально проаналізовано один з його кращих романів. *Практичне значення* дослідження полягає у можливості його використання в лекційних курсах та на практичних заняттях з історії російської літератури кінця XIX – початку XX ст., з історії російської критики цього періоду, з історії данської

літератури. Отримані в результаті дослідження можуть стати підґрунтям для коментарів та супровідних статей.

**Ключові слова:** датська література, символістський роман, початок XX століття, Наполеон, Росія, війна 1812 року.

Творчество датского писателя Софуса Михаэлиса (1865–1932) почти неизвестно в России. Исключением, пожалуй, является только его роман «Небесный корабль» (1921), который стал практически первым датским произведением научно-фантастического жанра, описывающим жизнь людей на Марсе. В России роман был издан в 1927 г. ленинградским издательством «Мысль» и переиздан в 2013 г. в Москве издательством «Резерв-і-М» в серии «Библиотека забытой фантастики». Переводчица романа Анна Ганзен характеризует автора в предисловии к изданию 1927 г. как блистательного знатока европейских языков (французского, немецкого и латинского). Благодаря этому он смог стать переводчиком на датский язык «Саламбо» и «Искушения святого Антония» Флобера, а также тонким художественным критиком.

Михаэлиса интересовали различные эпохи в истории человечества: он отдал дань увлечению Средневековьем. Роман «Остров любви» (1895) пронизан культом прекрасного и представляет собой «оригинальное сочетание романтической поэзии, народного эпоса и реалистически смелых описаний средневекового быта» [3, с. 5]. Эпоха Возрождения воспроизведена в исторической новелле «Джованна» (1901), греко-персидская война запечатлена в романе «Эллины и варвары» (1914), а драма «Революционная свадьба» (1906) воспроизводит события Великой Французской революции, на фоне которой разворачивается трагическая история любви молодого роялиста маркиза Эрнеста де Трессая, хозяйки замка Элен д'Этуаль и предводителя революционеров полковника Марка-Аарона (правда, «Литературная энциклопедия», выходявшая в 1930-е гг. в СССР, почему-то указала, что данное произведение посвящено жизни «русских нигилистов» [7, стб. 386]). В данной драме заявлена очень важная для творчества Михаэлиса и всей европейской литературы тема самообмана, которая будет встречаться и в нескольких других произведениях писателя. Почти все главные герои этой драмы так или иначе дорисовывают реальность в своем воображении, основываясь на собственных предположениях или фантазиях, что и приводит их к трагедии. Драма ставилась на сценах европейских театров, а также в Америке. По ее мотивам было сняты фильмы в Дании (1910), Франции (1915) и Германии (1928, 1938), в которых режиссеры почти не меняли сюжет. Возможно, что интерес к эпохе, предшествующей появлению на политической сцене такой фигуры, как Наполеон, стал импульсом к изучению личности французского императора, вызвавшим к жизни пьесу

«Св. Елена» (1910). Она же, по-видимому, явилась подготовительной работой к созданию довольно масштабного полотна, воспроизводящего этапы вторжения Наполеона в Россию и его позорного бегства из страны.

Надо при этом заметить, что в сознании датчан Михаэлис остается прежде всего поэтом, в противовес бодлеровским «Цветам зла» (которые он перевел) написавшим сборник «Цветы солнца» (1901; отдельные стихотворения из него публиковались, уже начиная с 1891 г.) и впоследствии развивавшим солярный миф в своих произведениях. Не исключено, что это оказало воздействие на К.Д. Бальмонта, создавшего свой сборник «Будем как солнце» (1902) уже после поездки в скандинавские страны и знакомства с Дагни Кристенсен. «Небесный корабль», возможно, также сыграл особую роль в русской литературе: он появился до написания А.Н. Толстым «Аэлиты» (1923), и с ним находящийся в Берлине русский писатель мог познакомиться или услышать о нем от своего литературного окружения. Во всяком случае мир, гармония тела и духа лучших жителей иной планеты, о чем повествует Михаэлис, вызывают в памяти некоторые эпизоды толстовского романа, впрочем, как и его пессимистический финал.

А. Ганзен отмечала, что для палитры Михаэлиса характерны «стилистическая изысканность, яркая красочность, граничащая с цветистостью, богатство фантазии и солнечная радость жизни, соединенная с культом красоты» [3, с. 3]. Датские же исследователи полагают, что для творчества Михаэлиса характерно неожиданное сочетание упаднических настроений и умения великолепно описывать природные силы и светлые человеческие эмоции, что приводило к яркому магнетическому эффекту [2, s. 363]. Этот удивительный эффект связан с ключевым символом, пронизывающим все творчество писателя, каким становится солнце, космическая энергия которого в любом произведении так или иначе воздействует на образы, ярко определяя их основные черты (филологи Дании считают, что так подчеркивается их «надмирность» [1]). Описание солнечного дождя присутствует, например, в сборнике «Праздник жизни» (1900), а также в упомянутом выше романе «Остров любви».

Символ солнца будет определять и поэтику романа Михаэлиса «Вечный сон. 1812» (показательно, что в русском переводе два слова в названии переставлены – «1812. Вечный сон», или «1812 год. Судьба императора», – что может быть связано с желанием выдвинуть Отечественную войну 1812 г. на первый план). Роман, повествующий о поражении Наполеона в России в 1812 г., вышел в России почти одновременно с датским изданием (1912), что, вероятнее всего, диктовалось потребностью русского книжного рынка отметить 100-летнюю годовщину войны, показать происходившее в русском отечестве столетие тому назад глазами иностранца (роман Д. С. Мережковского «Александр I» (1911) описывает

русскую действительность уже после победоносной войны). Роман Михаэлиса был опубликован на страницах журнала «Баян», а также издательствами «И. Д. Сытина», «Современные проблемы» и «Польза». Кроме того, издательство «Польза» в 1914 г. переиздало этот роман.

Создавая это произведение, датский писатель безусловно ориентировался на «Войну и мир» Л. Н. Толстого, однако его замысел в целом принципиально отличался от подхода русского писателя. Михаэлис создавал символистский роман, который требовал иной интерпретации реальности: конкретно-исторический дискурс Толстого датский писатель стремился перевести в символический план, что ему вполне удалось, ибо он прибегнул к экспрессионистским средствам для воссоздания ужаса разгрома наполеоновской армии.

В произведении подробно дан образ лишь одного персонажа – Наполеона. Поток противоречивых мыслей, страдание, причиняемое болезнью почек, – вся эта тайная внутренняя жизнь открывается читателю во внутренних монологах героя (здесь налицо прямая учеба у Толстого!). Остальные персонажи появляются лишь тогда, когда их видит стремительно перемещающийся Наполеон, не способный надолго сфокусировать свое внимание на ком-либо. Благодаря этому приему остальные люди превращаются в фон, воздействующий на ход мыслей императора и почти неотличимый от природы или животных по степени влияния на него.

Интерпретируя образ Наполеона, Михаэлис не стремится полемизировать с Толстым, однако его трактовка этого героя выглядит сложнее толстовской потому, что он исследует этого человека изнутри, а главное – не руководствуется изначально заданной концепцией о несущественности роли личности в истории, которая водила пером русского писателя. И хотя оба автора рисуют характер Наполеона в двух проекциях – как полководца и обычного человека, – оценки личности императора у писателей не совпадают. Русский писатель настойчиво проводит мысль о ложном величии императора, что диктует сниженные детали при описании его внешности («маленький», «жирные ляжки»), фиксирование презрительного отношения Наполеона к людям, постоянно демонстрирующего свое превосходство над ними. В итоге в памяти читателей Наполеон остается человеком, характеризующимся тягой к актерству, тщеславию и самовлюбленностью. И хотя в тексте романа Михаэлиса тоже упоминается, например, лишний вес императора, он объясняется тщательно скрываемой ото всех болезнью почек, поэтому читатель уже не может рассматривать полноту Наполеона как отрицательную характеристику. Датский писатель описывает и несколько сцен, где Наполеон намеренно играет на публику: угощает часового дорогим вином; сообщает, что мучные черви полезны для здоровья солдат, и т. д.

Он произносит фразу: «Смелые люди презирают погоду. Дело чести не боится грязи. Пусть офицеры исчезнут в грязи, так что не узнать чина, лишь бы идти вперед! Драться в грязи всего лучше!» [6, с. 52], – что демонстрирует его самоуверенность и нечувствительность к людским переживаниям. Однако вся эта «игра» полностью поддерживается его свитой и солдатами, у которых такая нарочитая «искусственность» не вызывает отторжения: «Его присутствие пробегает по утомленным рядам как электрический ток. Дисциплина возрастает, склады наполняются, жалобы умолкают» [6, с. 27]. И принципиальное отличие двух романов заключается именно в том, что датский писатель представляет иное видение хода истории: он полагает, что личность способна переломить развитие событий: «Единая рука привела в движение войска» [6, с. 20].

В романе Михаэлиса Наполеон, как и у Толстого, идет наперекор судьбе, однако император здесь борется не с ходом и законом истории, а с роком, предначертанной собственной судьбой: «Он пылает желанием двигаться вперед. <...> Человеческая глупость, это жалкое ничтожество, задерживает его своими сетями» [6, с. 57]. Кроме того, он жаждет навязать свою волю другим, получить власть над ними. Подобное желание восходит, скорее, не к Толстому, а перекикается с идеями Ф. Ницше: «Пусть меня ненавидят, лишь бы меня боялись!» [6, с. 17]. Император у Михаэлиса так же, как и Наполеон в «Войне и мире», часто испытывает презрение к окружающим. «Им понятно только насилие, принуждение, оковы трактатов. Поэтому-то и надо наложить на них оковы на них» [6, с. 19] – таков ход его мыслей. Однако Наполеон при этом способен проявить и искреннее сочувствие. «С отеческим добродушием он старается сделать все возможное для помощи» [6, с. 53]. Гибель французских солдат не оставляет его равнодушным, но он убежден, что нужно сдерживать свои эмоции. Вот ход его размышлений: «Он способен чувствовать, но знает по опыту, что внешнее выражение чувств доказывает слабость. Разве крики и слезы спасут хоть одного смельчака?» [6, с. 42]. Кроме того, император на протяжении всего романа демонстрирует незаурядные ораторские качества, которые позволяют ему объединять людей вокруг себя. Однако он все время ощущает свое одиночество, его глаза, обычно излучающие солнечное тепло, временами источают «холодный ледяной блеск» [6, с. 9]. Таким образом, в интерпретации Михаэлиса образ Наполеона предстает более противоречивым, чем у Толстого: презрительное отношение императора к людям является следствием его борьбы с самим собой, попыткой переделать себя. В начале романа дана следующая портретная характеристика Наполеона: «Странно смешалось выражение благодушия с жестокостью и уверенностью конечного торжества» [6, с. 9], – что намекает на внутренний конфликт.

Но, помимо психологических характеристик, при создании образа императора Михаэлис настойчиво прибегает к символистскому коду. Через весь роман проходят два символа, характеризующих Наполеона, – оружие и солнце. С первых страниц произведения император сравнивается то с пушечным ядром, то с бомбой, то со штыком. Эти образы призваны подчеркнуть его стремительность и силу характера. Кроме того, Наполеон неосознанно тянется к солнцу («весело смеется» [6, с. 7], глядя на него), считает его своим покровителем (называет себя Великим Моголом, т. е. «солнцем востока» [6, с. 8]) и даже ассоциирует себя с ним («мрак ночи должен ему покоряться» [6, с. 11]). Наполеон ощущает в солнце союзника, который должен помочь ему победить русских: «Можно подумать, что это костры, зажженные в честь праздника Солнца, дающего этим землям богатства и обильные жатвы. Но это пылающий факел войны. Его искры зажгут города, спалят крыши домов и внесут багровый ужас огня в самое сердце России» [6, с. 30]. И окружающие нередко отмечают, что взор его «сверкает огнем» [6, с. 39], им видятся «яркие лучи» [6, с. 14]. Воздействие солнца косвенно сказалось даже на облике его супруги: лицо Марии Луизы «усеяно веснушками» [6, с. 6].

Однако солнце, этот ориентир, изменяет императору. И чем глубже он проникает в Россию, тем очевиднее становится подмена: он принимает за солнечный блеск «золотые маковки церквей древней богатой столицы» [6, с. 9]. Солнце мстит ему, обманывая его ожидания. Император мечтает одержать еще одну победу, равную одержанной при Аустерлице, и увидеть то самое солнце, которое взошло тогда, но вновь и вновь русские с восходом солнца скрываются, а в конце битвы при Бородино заходящее солнце предрекает поражение Наполеона: «Красное зарево неба бледнеет как кровь, просачиваясь в землю» [6, с. 77]. А сравнение с восточным правителем-солнцем вообще сыграет с Наполеоном злую шутку: его армия, лишившись продовольственного обеспечения, несмотря на все попытки императора сохранить дисциплину, начнет «сжигать и опустошать все на пути, как дикая орда» [6, с. 72]. И сам Наполеон оказывается не слишком точным подобием солнца: иногда он блещет как «бронзовое изваяние» [6, с. 43]. Таким образом, происходит показательная трансформация образа солнца: из ласкового друга, сопровождавшего ранее в поэтических зарисовках Михаэлиса в основном женские образы, оно превращается в символ мщения, который может обманывать людей и разрушать их судьбы (и это неожиданно сближает Михаэлиса с Ф. Сологубом, также в это время создававшим собственный солярный миф: злого Змия-Солнце).

Что касается изображения русских, то Михаэлис не приводит ни одного конкретного описания солдат или руководителей русской армии,

давая лишь характеристику общей массы. Для русских припасены зооморфные сравнения. Кутузова император называет «старой лисицей» [6, с. 74]. Погоня за двумя русскими армиями представляется Наполеону охотой за «двумя взбешенными медведями, <...> которых решили загнать до полусмерти» [6, с. 44], однако «ловец» не рассчитал своих сил и, желая заставить добычу «защищаться, незаметно стал ее жертвой» [6, с. 45]. Следовательно, звероподобную характеристику получает и французская армия. Поэтому неудивительно, что Бородинская битва рисуется Михаэлисом как битва зверей, «вонзивших когти друг в друга в предсмертной борьбе» [6, с. 77], а стоны умирающих звучат как «рев из груди насмерть пораженного льва» [6, с. 77]. Сама Россия «является ему врагом более ужасным, чем русское войско» [6, с. 49], что означает, что животный символ разрастается до невероятных размеров. Но датский писатель в целом принципиально избегает описания батальных сцен, его больше интересует время после битвы, когда он сосредоточивается, используя для этого экспрессионистские образы, на состоянии природы, а не людей: «В Москве и Колочи вода поднялась, замывая кровавые следы вдоль своих берегов, увлекая их за собой в тяжелые глинистые воды» [6, с. 78].

Но образом-символом, объединяющим последние главы романа, становится снег, который и погружает армию императора и его самого в «вечный сон». Тринадцатая глава в этом произведении та и была названа: «Снег», — что должно было подчеркнуть ту зловещую роль, которую сыграло это погодное явление в судьбе Наполеона. С первых строк снежинки описываются как «гробовые саваны» или «погребальные покровы» [6, с. 178], а великая армия, попав в бурю, мгновенно превращается в «шествие теней» [6, с. 177]. Однако даже в подобной ситуации император готов обманываться и надеяться на добрые знаки от своего талисмана — солнца. Наполеону снежинки кажутся «ложными солнцами, кружащимися вокруг <...>» [6, с. 202]. И данная ошибка становится предвестником окончательного краха его армии. Под воздействием кружащегося и все заметающего снега император теряет те качества, которые были присущи ему в начале вторжения в Россию, — быстроту реакций, веру в себя: «Теперь снег на все наложил свою сострадательную мертвую руку» [6, с. 253].

Сильное впечатление, которое производит роман, несколько снижает беллетристическая концовка (заблудившийся император находит прибежище в доме приютившей его француженки, которая потом до столетнего возраста хранила его прощальную записку, обнаруженную только после ее смерти). Такой мелодраматичный финал сильного символистского текста оставляет читателя в недоумении и разрушает целостное восприятие романа. Однако тому есть объяснение: спасение



Наполеона в бескрайних снегах России Михаэлис связал с версией, появившейся в зарубежной печати: о появлении русской французки, которая отогревает замерзающего императора и дарит ему ночь любви (писатель использовал информацию из книги французского историка Фредерика Массона «Наполеон и его женщины» о будто бы найденном у некоей Амели Боншан, умершей в Бразилии, письме Наполеона, в котором содержалась благодарность за помощь).

Русская критика начала XX века не смогла по достоинству оценить творение Михаэлиса. Большинство откликов сводилось к тому, что такое произведение «переводить... не было никакой надобности и никакого смысла» [5, с. 271]. Критики восприняли его как неудавшийся исторический опус, без «романтического элемента», с шаблонной психологией и философией [5, с. 271]. В рецензиях встречались советы «не терять времени» на «лишенные всякой ценности произведения» [4, с. 5], а еще раз перечитать эпопею Л. Н. Толстого или мемуары участников войны. Сравнения с эпопеями Толстого встречались чаще всего. Лишь немногие рецензенты смогли удержаться от сопоставления датского романа с классическим произведением русской литературы и оценить его как новаторское сочинение. Такова, например, рецензия, опубликованная в «Одесском листке». Анонимный автор приветствует «живое изложение», «романтические детали», отсутствие «неприятного отношения к русским» [8, с. 4], хорошее знакомство писателя с историей и культурой России. Однако даже этому благосклонно настроенному рецензенту не удалось уловить символистскую окрашенность произведения. Думается, что основной причиной невнимания к нему в отечественной печати, непонимания его критиками стала неподготовленность читателей к появлению датского *символистского* романа. Читатели вправе были ожидать приключенческого романтического повествования или социальной драмы, с чем обычно и соотносилась датская литература этого времени. Имя Михаэлиса также не было широко известно русской читающей публике (в начале XX в. он ассоциировался лишь со своей бывшей женой, писательницей Карин Михаэлис, которая в России к тому времени была невероятно популярна). Отсутствие предисловий или информации об авторе сыграло в свою очередь отрицательную роль.

Однако в XXI в. пересмотр данных трактовок представляется необходимым. Произведение Михаэлиса «Вечный сон. 1812» является ярким примером символистского романа, заслуживающим внимания как отечественных критиков и издателей, так и датских литературоведов. И все творчество этого датского писателя, незаслуженно малоизученное, еще ждет своего исследователя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Den stor danske. Artiklen om Sophus Michaelis. – Режим доступа : [http://www.denstoredanske.dk/Dansk\\_Biografisk\\_Leksikon/Kunst\\_og\\_kultur/Litteratur/Forfatter/Sophus\\_August\\_Berthel\\_Michaelis](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Litteratur/Forfatter/Sophus_August_Berthel_Michaelis). – Дата обращения: 10.07.2015.
2. Dansk Litteraturs Historie. Bind 3: 1870–1920. – København : Nordisk Forlag, 2009. – 718 s.
3. Ганзен А. В. Предисловие / А. В. Ганзен // Небесный корабль / С. Михаэлис. – Ленинград : Мысль, 1927. – С. 3–12.
4. К-ский Л. [Рец. на:] Софус Михаэлис. 1812 год. Вечный сон. Роман. Москва, 1912. Ц. 75 к. / Л. К-ский // Русские ведомости. – 1912. – 24 июля, № 170. – С. 5.
5. Лесовой В. [Рец. на:] Софус Михаэлис. Вечный сон. 1812 год. К-во «Польза». Москва, 1912. Ц. 30 к. / В. Лесовой // Новая жизнь. – 1912. – № 8. – С. 271.
6. Михаэлис С. 1812. Вечный сон / Софус Михаэлисю. – Москва : Издание т-ва Сытина в Москве, 1912. – 279 с.
7. Поляков Г. Михаэлис С.-А.-Б. / Г. Поляков // Литературная энциклопедия : в 11 т. – [Москва], 1929–1939. Т. 7. – Москва : ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1934. – Стб. 386.
8. [Рец. на:] Софус Михаэлис. Вечный сон. Роман. Кн-во «Современные проблемы». Москва, 1912 г. Стр. 264. Ц. 1 р. 50 коп. // Одесский листок. – 1912. – 7 июля, № 156. — С. 4.

## REFERENCES

1. (2013), “Article about Sophus Michaelis” [“Artiklen om Sophus Michaelis”], *Den store danske*, available at: [http://www.denstoredanske.dk/Dansk\\_Biografisk\\_Leksikon/Kunst\\_og\\_kultur/Litteratur/Forfatter/Sophus\\_August\\_Berthel\\_Michaelis](http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kunst_og_kultur/Litteratur/Forfatter/Sophus_August_Berthel_Michaelis). (in Danish).
2. (2009), *Danish literature history, vol. 3: 1870-1920* [*Dansk Litteraturs Historie. Bind 3: 1870-1920*], Nodisk Forlag, Copenhagen, 718 p. (in Danish).
3. Ganzen, A.V. (1927), “Introduction”, *Michaelis, S., Sky ship* [“Predisloviie”, Michaelis, S., Nebesnyi korabl], Mysl, Leningrad, pp. 3-12. (in Russian).
4. K-skij, L. (1912), “Review: Sophus Michaelis 1812. Eternal dream. Novel. Moscow, 1912. Price: 75 kopecks” [“Retsenziia na: Sophus Michaelis. 1812 god. Vechnyi son. Roman. Moskva, 1912. Tsena: 75 kopeiek”], *Russkije vedomosti*, 24 July, p. 5. (in Russian).
5. Lesovoi, V. (1912), “Review: Sophus Michaelis. Eternal dream. 1812. Publishing house ‘Polza’. Moscow, 1912. Price: 30 kopecks” [“Retsenziia na: Sophus Michaelis. Vechnyi son. 1812 god. Knigoizdatelstvo: ‘Polza’. Moskva, 1912. Tsena: 30 kopeiek”], *Noviaia zhizn*, No 8, p. 271. (in Russian).
6. Michaelis, S. (1912), *1812. Eternal dream*, trans. from Danish [1812. *Vechnyi son*, per. s datskogo], Sytin’s publishing house, Moscow, 279 p. (in Russian).
7. Poliakov, G. (1934), *Michaelis S.-A.-B.*, Vol. 7 [Michaelis S.-A.-B. T. 7], Sov. encycl., Moscow, column 386. (in Russian).
8. (1912), “Review: Sophus Michaelis. Eternal dream. Novel. Publishing house ‘Sovremennye problemy’”. 264 p. Moscow, 1912. Price: 1 ruble 50 kopecks” [“Retsenzija na: Sophus Michaelis. Vechnyi son. Roman. Knigoizdatelstvo: ‘Sovremennye problemy’”. Moscow, 1912. Tsena: 1 rubl 50 kopeiek”], *Odesskii listok*, 7 July, p. 4. (in Russian).

# LA NOTION DE LA VILLE CHEZ BAUDELAIRE

Anna Sydor

Chercheuse,  
Chaire de la littérature mondiale,  
Université nationale Ivan Franko (UKRAINE),  
79000, Lviv, rue Universitetska 1,  
e-mail: anasydor@gmail.com

UDC: 821.133.1.09"18"Ш.Бодлер:[7.049:911.375]

## RÉSUMÉ

**Le but.** Le but de cette étude consiste en analyse des œuvres prosaïques et poétiques de Charles Baudelaire afin de comprendre le rôle et l'importance de la thématique urbaine dans l'œuvre du poète. On a essayé d'étudier l'influence de Paris sur le développement de la littérature française du XIX siècle. **Les méthodes.** La méthodologie du travail consiste en approche globale de l'objet de la recherche, ce qui donne la possibilité de l'étude approfondie du problème posé. Dans le but d'analyser la tradition du thème de la grande ville dans la littérature française et dans les œuvres de Baudelaire notamment, on a étudié une quantité importante des matériaux critiques et des études scientifiques. **Le résultat.** L'étude donnée nous a aidé à réaliser combien Baudelaire a contribué pour créer l'image de la capitale en pleine transformation à l'époque des travaux haussmanniens. D'où vient la nouvelle esthétique de la modernité dont Baudelaire devient le premier théoricien. On a fait un accent sur le problème de l'individu à l'égard du monde moderne, surtout de la grande ville. **La nouveauté scientifique.** L'idée principale de l'article consiste à découvrir les facteurs extérieurs et intérieurs des rapports du poète avec l'espace urbaine et à comprendre pourquoi cette dernière est devenue une des sources principales de l'inspiration de Charles Baudelaire. **L'importance pratique.** L'article donné peut être utilisé dans les futures études consacrées au problème du thème urbain dans la littérature française du XIX siècle, surtout en Ukraine ou ce problème est très peu étudié.

**Mots clés:** Baudelaire, ville, prose, Paris, flâneur.

## ABSTRACT

**Anna Sydor. The notion of a big city in works of Charles Baudelaire.**

**Aim.** The aim of this study is the analysis of prose and poetry of Charles Baudelaire to explain the significance and role of urban themes in his works. This article examines the importance of the mid-nineteenth century Paris for the development of French literary tradition. **Methods.** The methodological basis of the study is a comprehensive approach to the research object that enables the full and thorough study of the subject. The significant number of critical materials and research works were studied in order to trace the tradition of the big city themes in French literature in general and in the writings of Baudelaire. **Results.** The article gives a detailed analysis of the contribution made by Baudelaire to the creation of the Paris's image of the industrialization era. Baudelaire acts as the creator of a new modern aesthetics and becomes its first theorist. Special focus is on the problem of the individual opposed to the big city and the relationship between the poet and the city in the era of progress. **Scientific novelty.** The main idea of the article consists of identification of internal and external factors which influenced the

emergence both of the true interest toward the internal communication of the poet as well as the urban space, thus making the city a major source of Baudelaire's inspiration. **The practical significance.** The article may serve for the further investigation of the problem of big city in French literature of 19th century, especially in Ukraine where this subject is very little researched.

**Key words:** Baudelaire, city, prose, Paris, flâneur.

## РЕФЕРАТ

**Анна Сидор. Тема великого міста у творах Шарля Бодлера.**

**Мета.** У даному дослідженні проведено аналіз прозових та поетичних творів Шарля Бодлера для з'ясування значення та ролі міської тематики у творчості письменника. Розглядається вплив французької столиці XIX ст. на розвиток французької літературної традиції. **Дослідницька методика.** Застосований комплексний огляд предмету дослідження, що дало змогу глибше дослідити поставлену проблему. Опрацьована значна кількість критичних матеріалів та монографій. Використані методи дослідження дали змогу проаналізувати традицію міської тематики у французькій літературі загалом та в творах Бодлера зокрема. **Результати.** З'ясований внесок, зроблений Бодлером, для створення образу французької столиці в епоху османівських трансформацій міста. Досліджено проблему індивідуума протиставленого сучасним реаліям великого міста. **Наукова новизна.** Комплексно розглянуто зовнішні та внутрішні фактори зв'язку поета з урбаністичним простором та зроблена спроба зрозуміти, чому місто стало одним з основних джерел творчого натхнення Бодлера. **Практичне значення.** Дана стаття може в подальшому використовуватись для вивчення міської тематики у французькій літературі XIX ст., особливо в Україні, де дана проблема мало досліджена.

**Ключові слова:** Бодлер, місто, проза, Париж, фланер.

## La Grande Ville

Dès le début du XIX siècle le thème de la Ville et surtout de la Grande Ville envahit la littérature française. Sa place y est énorme et elle est représentée sous tous les aspects: artistique, politique, financier, mondain, demi-mondain, etc. Tout au début, il s'agit d'innombrables «physiologies» dont l'Académie française donne la définition suivante : «*Ouvrage présentant, parfois sur un mode plaisant, un type d'étude qui s'attachait à décrire le fonctionnement d'un groupe social, d'un type humain, d'une institution, etc., et qui fut particulièrement en vogue au début du XIXe siècle*» [7]. Il s'agit là de très nombreux et petits ouvrages, souvent illustrés, parus pour la plupart entre 1840 et 1842, sous la Monarchie de Juillet qui représentent une sorte des caricatures de mœurs décrivant les caractéristiques et le comportement d'un groupe social ou d'une profession. Plus tard, la forme beaucoup plus littéraire, c'est-à-dire le roman, introduit le thème urbain dans la littérature française. Il s'agit des romans de Balzac, d'Eugène Sue, de Dumas, d'Hugo. Mais personne n'a contribué autant que Baudelaire pour créer cette image de la capitale en pleine transformation. D'où vient toute nouvelle esthétique de la modernité dont Baudelaire devient le premier théoricien. Dans son œuvre inachevée «Paris, capitale du XIX siècle», Walter Benjamin constate que «*pour la première fois*

*chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique»* [3, p. 42]. Mais, selon Benjamin, il n'y a pas chez Baudelaire, contrairement à Victor Hugo, de la description de la ville; sa ville est plutôt abstraite et métaphysique. Baudelaire ne décrit, mais il cite plutôt, on trouve dans ces œuvres tous les attributs de la grande ville: boulevards, rues, parcs, jardins, cafés, trottoir, éclairage au gaz, etc. [4].

Entre 1840 et 1860, Baudelaire devient le témoin de la transfiguration du paysage urbain. Il s'agit de la transformation de Paris sous le Second Empire voir des travaux haussmanniens qui consistaient en modernisation d'ensemble de la capitale organisé par Napoléon III et par le préfet Haussmann. Le projet qui concernait tous les domaines de l'urbanisation: rues et boulevards, espaces verts, mobilier urbain, monuments publics, etc. Tellement critiqué à l'époque, ce projet n'a pas trouvé non plus l'acceptation de la part de Baudelaire qui a eu du mal à accepter les changements de la cartographie de la ville, les rues éclairées au gaz, l'apparition des espaces verts et toutes ces choses liées à l'industrialisation du XIX siècle. Le poète qui a toujours eu l'horreur de toute verdure et qui considérait la ville comme l'antithèse de la nature, n'avait, par exemple, aucun sentiment pour l'augmentation des zones vertes de la ville, prévue par le projet des travaux: bois de Boulogne et bois de Vincenne, plusieurs parcs et petits squares dans chaque quartier. En 1802 Fr. R. de Chateaubriand, dans son «Génie du christianisme» exprime l'idée que l'architecte est l'imitateur de la nature parfaite; les voûtes des arbres lui donnent l'idée comment construire une cathédrale. Cette idée fait partie de l'idéologie romantique dont Chateaubriand est l'adepte. Baudelaire la renverse et fait la comparaison contraire dans son poème «Obsession», où il dit «*grands bois, vous m'effrayez comme des cathedrales*» [2, p. 88], pour lui l'art est toujours supérieur à la nature. C'est pourquoi il n'accepte aucun élément naturel dans le paysage parisien. Une seule forme du paysage naturel capable d'émouvoir le poète est le ciel dont il a la nostalgie depuis son voyage échoué pour l'Inde. Mais même pour les cieux, Baudelaire préfère les contempler à partir de la ville. «*Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne?*» [1, p. 647] écrit-il dans sa lettre du 19 février 1860 adressée à Armand Fraisse. Cette préférence pour le paysage urbain au lieu de la pleine nature est très bien représentée dans «Spleen de Paris» où la plupart des poèmes ressemblent aux croquis des différents aspects de la vie parisienne. Pour le recueil d'hommage à C. F. Denecourt, intitulé «Fontainebleau. Paysages – légendes – souvenirs – fantaisies» et publié à Paris par Fernand Desnoyers en 1855 où ont été rassemblés les textes de Ch. Asselineau, Th. de Banville, A. de Lamartine, G. de Nerval, Champfleury, Th. Gautier, V. Hugo, G. Sand, etc. Baudelaire propose deux poèmes qui vont faire par la suite partie du recueil «Spleen de

Paris» – «Le Crépuscule du soir» et «La Solitude». Dans une lettre adressée à Desnoyers Baudelaire explique son attitude envers la nature: «*Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n'est-ce pas? <...> Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle <...>. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines*» [1, p. 248]. Ce goût pour le paysage urbain comme l'incarnation d'une anti-nature et la répudiation presque totale de la nature sont surtout apparentes chez le dernier Baudelaire.

On peut dire que le poète a eu un rapport très intime avec la ville durant toute sa vie. Même si le nom de la capitale ne figure pas trop souvent dans son œuvre, il est évident que cette ville, cette énorme ville dont il parle, c'est toujours Paris. Baudelaire n'en a pas connu d'autre. Né à Paris, rue Hautefeuille en 1821, Baudelaire a eu 6 ans quand mourut son père. Un an après, sa mère se remaria, la famille déménagea 22, rue Saint-André-des-Arts et la même année ils changent l'adresse pour le 17, rue du Bac. Adulte, constamment endetté et obligé de fuir ses créanciers, il change son adresse parisienne près de quarante fois. À l'exception de trois périodes assez courtes: les études scolaires à Lyon entre 1828–1835 (la ville qu'il déteste), le voyage inachevé pour l'Inde et le séjour de deux ans en Belgique vers la fin de sa vie dans les années 1864–1866, Baudelaire a vécu toute sa vie à Paris, qu'il adorait et détestait en même temps. Pour lui c'était la ville des possibilités, des rencontres, des premiers succès littéraires, du dandysme, mais aussi de grandes souffrances, liées à la misère et aux maladies qui ont provoqué sa mort dans la maison de santé en 1867. Malgré les aspects négatifs de la capitale, pour Baudelaire elle est une espace de la création et de la liberté. Dans les années de sa jeunesse, Paris lui donne la liberté d'être indépendant, de jouir de sa vie de dandy dans la métropole, de connaître sa gloire; plus tard Paris reste l'endroit unique et nécessaire pour sa création littéraire; Baudelaire ne peut jamais s'en éloigner pour longtemps. Malgré les difficultés qu'il doit surmonter à Paris et une résistance qu'il y a chez lui à l'égard de tous les changements dus au progrès, la ville devient pour lui la vraie source de l'inspiration et du potentiel poétique. Baudelaire affirme dans la lettre-préface adressée à Arsène Houssaye que ce miracle de la prose poétique dont il rêve est né notamment de la fréquentation des villes énormes et du croisement de leurs rapports. [2, p. 146]. Comme le prétend Antoine Compagnon dans son cours «Baudelaire moderne et antimoderne», pour Baudelaire la ville se constitue des rapports innombrables des hommes entre eux et des hommes avec les choses. Ce qui intéresse le poète c'est surtout la morale de la vie urbaine moderne. [4]. Dans le poème en prose «À une heure

du matin» (X) le poète qui retrouve sa solitude après une longue journée dans la ville constate à quel point les rapports humains sont lâches et hypocrites. Il s'exclame «*Horrible vie! Horrible ville!*» [2, p. 152].

Selon Baudelaire, cette nouvelle ville a une dimension biblique et apocalyptique avec tout le vacarme, le tohu-bohu, les bruits et la foule. Le fourmillement dans les rues, les accidents de route, les transports en commun, les boulevards avec leur lumière au gaz et les foules font de la ville le symbole de la nouvelle époque guidée par le progrès, mais qui ressemble beaucoup au chaos primitif. Baudelaire ne reste pas indifférent à ce phénomène-là, son attitude est toujours invariable – le refus total de l'idée même du progrès. Il en parle beaucoup à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 et par la suite dans ces journaux intimes. Le phénomène complètement absurde qui n'a aucun sens, puisque l'homme est toujours égal à l'homme, c'est-à-dire reste toujours à l'état sauvage et n'est que l'animal de proie le plus parfait. Pour lui, le progrès est un fanal perfide qui empêche à voir clair dans l'histoire et jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance [2, p. 363]. «*Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues!*» [2, p. 363] lisons-nous dans les *Curiosités esthétiques* de 1868. Pour lui, l'industrialisation qui est le synonyme de l'américanisation rend les gens incapables de faire la différence entre les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel. Le poète nous persuade dans «*Mon cœur mis à nu*» que le progrès atrophie en nous toute la partie spirituelle.

Toutes les œuvres de Baudelaire sont, plus ou moins, mais indissolublement liés au thème de la grande ville. Son influence sur l'imagination du poète, surtout dans les poèmes en prose est énorme, même si le nom exact des lieux n'est presque jamais précisé. Pas seulement le titre final du recueil «*Spleen de Paris*» indique l'importance de Paris, mais les possibilités de titre nous suggère déjà la thématique citadine: «*Le rôdeur parisien*», «*Le promeneur solitaire*» ou «*La lueur et la fumée*». Même s'il y a une certaine différence dans les significations de tous ces noms, le désir du poète de créer une sorte des tableaux de la ville est évident. Cette intention fait penser le lecteur à une section des «*Fleurs du mal*», intitulée «*Tableaux parisiens*». Certains des poèmes ont été écrits simultanément et sur les mêmes thèmes en vers et en prose, par exemple, le poème «*Les petites vieilles*» est de la même période et du même sujet que les poèmes en prose «*Les fenêtres*» (XXXV) ou «*Les veuves*» (XIII). On trouve, dans les deux poèmes, le thème de la

compassion pour les vieilles femmes qui hantent les rues de la capitale. La passion de Baudelaire pour les images de la grande ville est formulée à maintes reprises dans les «Curiosités esthétiques» ou, par exemple, dans l'essai sur la modernité intitulé «Le peintre de la vie moderne». Cet intérêt trouve son reflet dans l'admiration du poète pour la caricature qui représente «*les images triviales, les croquis de la foule et de la rue <...>, le miroir le plus fidèle de la vie*» [2, p. 379]. Parmi tous les peintres dont Baudelaire est l'admirateur, les préférés sont caricaturistes et dessinateurs, donc les peintres des mœurs, c'est-à-dire ceux qui savent rendre évident tout ce que la grande ville renferme. Notamment pour cette raison Baudelaire s'intéresse à un dessinateur marginal Constantin Guys et lui consacre l'essai «Le peintre de la vie moderne». Pour lui la future grande peinture sera incarnée non pas par les génies supérieurs, mais par ceux qui savent tirer la beauté de la vie moderne. C'est ce qu'il fait lui-même dans «Spleen de Paris»: il crée un catalogue des croquis ou des caricatures des réalités de la grande ville. Ces scènes, tantôt grotesques, tantôt triviales, représentent l'image, assez allégorique, de Paris baudelairien. Dans le recueil on rencontre l'opposition typiquement baudelairienne du beau et du laid, du vieux et du jeune; ou même leur association dans le contexte de la vie d'une grande ville. Paris de Baudelaire n'est ni celui des salons littéraires ni celui de la haute société. C'est une ville moderne où règne le chaos et où la foule fait disparaître des individus.

Pour Baudelaire l'aspect qui l'attire c'est l'ambiguïté fatale de la ville. D'un côté la ville comme l'objet du rêve, l'espace irréel né dans l'imagination. Mais une fois le rêve terminé, la brutalité et la violence du monde moderne retournent, comme un fardeau du poids insupportable. Dans cet enfer terrestre c'est le temps qui règne, le temps comme le symbole du rythme de la nouvelle ville à l'aube de l'époque industrielle. Baudelaire revient régulièrement à ce sujet dans ces œuvres poétiques et dans sa prose. On ne peut pas parler de la ville dans l'œuvre de Baudelaire sans prêter attention à l'aspect de la temporalité, car, pour l'écrivain, le temps représente cette durée dictée par les nouvelles conditions de la ville bourgeoise. L'emblème par excellence de ce temps dans les poèmes devient l'horloge ou la pendule. Dans le poème «La chambre double» (V), nous lisons: «*le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses <...> Oui! Le Temps règne; il a repris sa brutale dictature*» [2, p. 150]. Cette protestation contre le temps qui règne est le refus de retomber dans la dépendance du côté matériel de la vie – l'aspect étant le symbole de la nouvelle ère dans le développement de la ville. Cette horreur du temps nous fait penser à des dandys ou des flâneurs qui protestaient contre la temporalité dominante, celle de la production. Dans «Sur quelques thèmes



baudelairiens» (1939) Walter Benjamin raconte qu'il était élégant d'emmener une tortue quand on allait se promener. La vitesse du déplacement de la bête donnait une idée du rythme de la flânerie dans les passages» [3, p. 438].

### **Le regard à travers la foule**

«*Errer est humain, flâner est Parisien*», dit Victor Hugo dans «Les Misérables». Le personnage du flâneur est un phénomène typiquement parisien qui apparaît dans la «littérature panoramique», c'est-à-dire dans le genre littéraire de la psychologie dont on a déjà parlé plus haut. Le type du flâneur succède à un promeneur du XVIII<sup>e</sup> siècle avec telle différence que ce dernier découvre la nature tandis que le flâneur découvre la ville. Ce personnage n'existe pas sans l'espace urbain, car la ville est son champ d'observation dont il est inséparable. Ces physiologies décrivent la société parisienne, en représentant les caricatures de divers types humains, le plus souvent appartenant à la petite bourgeoisie.

Il paraît que la flânerie a été inventée par Edgar Allan Poe avec la publication de sa nouvelle «L'Homme des foules». Selon W. Benjamin, chez Poe on trouve les premières contributions à la physiognomonie. Mais le personnage de Poe qui, étant le génie du crime, se distingue par le comportement déviant tandis que le flâneur dont Baudelaire fait un personnage conceptuel se mêle avec la foule pour l'observer et pour y trouver le refuge. Sans doute, Baudelaire s'inspire beaucoup de Poe dont les œuvres prosaïques il traduit et donne préférence à son style serré et déterminé. Ce style, Baudelaire l'appliquera par la suite à «Spleen de Paris» dont les textes sont tout brefs, les plus longs entre eux ne dépassent pas quelques pages et ressemblent à des courtes nouvelles. «*Poe a décrit pour la première fois, et pour toujours, dans son essai sur L'Homme des Foules le cas du flâneur qui, s'écartant tout à fait du type constitué par le promeneur philosophique, prend les traits d'un loup-garou qui erre sans fin dans une jungle sociale* » [2, p. 333]. Mais comme l'indique A. Compagnon Baudelaire s'inspirant du conte de Poe «Hommes des Foules», fait une décision capitale d'utiliser la traduction du mot *crowd* au pluriel. Selon lui, Baudelaire fait de ce titre une notion sociologique, un concept théorique avant la lettre. La notion «les foules» désigne déjà un être collectif, un fait social et historique [4].

Le recueil «Spleen de Paris» est plus que les autres œuvres du poète lié à l'idée de la foule et de l'errance solitaire. Tout au début Baudelaire a eu l'intention d'intituler les «Petits poèmes en prose» comme «Le promeneur solitaire» ou encore «Le Rodeur parisien». Ce qui n'est pas la même chose, comme l'a remarqué Jean-Michel Maulpoix, car ces deux formulations impliquent deux figures des sujets différents et deux types du déplacement. Le promeneur solitaire, c'est par excellence Rousseau: l'homme de la nature, tandis que le rôdeur est une créature urbaine, menaçante et menacée. On rencontre

souvent, avec presque tous les sujets clés baudelairiens, cette ambivalence: la femme, l'opium, la ville sont doubles, ils ont toujours deux côtés, la volupté et la torture. De même, il y a cette expérience duale du poète avec la foule: jouissance du flâneur et tourment. «*La foule est ainsi pour le poète un lieu de souffrance et de jouissance, la vaste chambre des plaisirs et des tortures <...>*» [5].

Les trois poèmes en prose: «Les Foules» (XII), «les Veuves» (XIII) et «Le Vieux Saltimbanque» (XIV) avec leurs figures symboliques de la modernité, sont les analogues des «Tableaux parisiens» dans les «Fleurs du mal» et deviennent les poèmes centraux dans la compréhension du rapport baudelairien avec la multitude. C'est dans la multitude que le poète rencontre sa solitude; le regard du poète n'est pas seulement extérieur, il se reconnaît à travers la complexité des visages dans la foule. L'agitation de la foule crée le rapport magique entre l'individu et la multitude. Dans «Les Foules» le poète dit: «*Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée*». Le flâneur est un oisif, mais pas un badaud; c'est un oisif travailleur, un promeneur pensif qui observe, réfléchit et adopte comme les siennes les professions, les joies et les misères que la circonstance lui présente [2, p. 155]. «Les Veuves» et «Le Vieux saltimbanque» sont deux exemples qui illustrent parfaitement la recherche de l'asile par un solitaire dans le nombre; nous attachons une si grande importance à ces poèmes, car leurs personnages sont en quelques sorte symboliques: des êtres solitaires et misérables qui apparaissent dans les jardins publics et à la foire, donc dans l'espace urbain parmi la foule. On lit dans ces écrits intimes: «*Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. Tout est nombre. Le nombre est dans tout. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre*» [2, p. 623].

Encore un aspect signifiant des rapports «le poète – les foules» est la capacité d'observer sa vie à travers les autres. Le poème «Les fenêtres» nous donne un exemple excellent de ce type d'attitude ou l'auteur est un voyeur qui essaie de comprendre son propre moi à travers la vie d'autrui. Dans le poème «Les Fenêtres» le narrateur passe sa journée à imaginer les vies des hommes et des femmes inconnus vus par la fenêtre. Finalement il conclut d'être «*fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même*» et de comprendre que «*la réalité placée hors de moi <...> m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis*» [2, p. 174]. Ce contact avec les visages étrangers permet d'être en même temps lui-même et autrui. Le flâneur c'est un artiste qui devient le traducteur de l'urbanité grâce à la foule qu'il observe. Dans «La Corde», poème dédié à Manet, l'auteur fait du peintre un parfait flâneur qui regarde attentivement les physionomies rencontrés dans sa route et cette faculté le rend beaucoup plus heureux que les autres hommes; sa vie devient plus animée et plus significative.

Dans le «Spleen de Paris» comme dans ces poèmes en vers ou les essais critiques Baudelaire représente le problème de l'individu à l'égard du monde moderne, surtout de la grande ville. Son personnage est né à la même époque que les «passages», les constructions en fer et les expositions universelles, donc il s'inscrit dans l'époque industrielle et devient un héros de la vie moderne. La ville apparaît comme un lieu mystérieux où s'appréhende la modernité. Le vrai artiste sait regarder et observer d'un œil analytique, il utilise la ville pour «occuper ses yeux et provoquer ses réflexions» [6, p. 62]. La ville s'ouvre devant lui comme la scène, en présentant le spectacle extraordinaire dont l'artiste est en même temps l'auteur et le spectateur. Cette fantasmagorie de Paris baudelairien nous sert aujourd'hui du témoignage parfait des rapports entre le poète et la ville à l'aube du progrès.

#### LITTÉRATURE

1. Baudelaire Ch. *Correspondance* / Charles Baudelaire. – Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1993. – T. I : 1832–1860. – 1125 p.
2. Baudelaire Ch. *Œuvres complètes*, préface, présentation et notes de M. A. Ruff / Charles Baudelaire. – Paris : Edition du Seuil, 1999. – 760 p.
3. Benjamin W. *Paris, capital du XIXe siècle : livre des passages*, traduit par Lacoste J. / Walter Benjamin. – Paris : Edition du Serf, 1989. – 972 p.
4. Compagnon A. *Baudelaire moderne et antimoderne* / Antoine Compagnon. – Mode d'accès : <https://annuaire-cdf.revues.org/77547>
5. Maulpoix J.-M. *J'aime les nuages... (à propos de Charles Baudelaire)* / Jean-Michel Maulpoix. – Mode d'accès : <http://www.maulpoix.net/baudelaire.html>
6. *Paris ou le livre des cent-et-un (1831–1834)*, T. 6. – Mode d'accès : <https://books.google.com.ua/books?id=2g1BAAAACAAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=occuper+ses+yeux+et+provoquer&source=bl&ots=qEWC58b4UZ&sig=BdREVOPQ8h1reNFVrV1SSU6F08Q&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwi71M2m47LAhWGmHIKHbEED2EQAEIlzAB#v=onepage&q=occuper%20ses%20yeux%20et%20provoquer&f=false>
7. *Dictionnaire de l'Académie française*. – Mode d'accès : <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>

#### REFERENCES

1. Baudelaire, Ch. (1993), *Correspondance*. Vol. I: 1832-1860 [*Correspondance*. T. I : 1832-1860], Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1125 p. (in French).
2. Baudelaire, Ch. (1999), *Complete works* [*Œuvres complètes*], Edition du Seuil, Paris, 760 p. (in French).
3. Benjamin, W. (1989), *Paris, capital of the nineteenth century book passages*, trans. by Lacoste, J. [*Paris, capital du XIXe siècle: livre des passages*, traduit par Lacoste J.], Edition du Serf, Paris, 972 p. (in French).
4. Compagnon, A. (2012), “Modern and anti-modern Baudelaire” [“Baudelaire moderne et antimoderne”], available at: <https://annuaire-cdf.revues.org/77547> (in French).
5. Maulpoix J.-M. (1998), “I love the clouds ... (about Charles Baudelaire)” [“J'aime les nuages... (à propos de Charles Baudelaire)”], available at: <http://www.maulpoix.net/baudelaire.html> (in French).
6. *Paris or the book of the hundred-one (1831-1834)*, Vol. 6 [*Paris ou le livre des cent-et-un (1831-1834)*, T. 6], 237 p., available at: <https://books.google.com.ua/books?id=2g1BAAAACAAJ&pg=PA62&lpg=PA62&dq=occuper+ses+yeux+et+provoquer&source=bl&ots=qEWC58b4UZ&sig=BdREVOPQ8h1reNFVrV1SSU6F08Q&hl=uk&sa=X&ved=0ahUKEwi71M2m47LAhWGmHIKHbEED2EQAEIlzAB#v=onepage&q=occuper%20ses%20yeux%20et%20provoquer&f=false> (in French).
7. *Dictionary of the French Academy* [*Dictionnaire de l'Académie française*], available at: <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> (in French).

# NATURALISTIC SYMBOLS IN THE LATE 19<sup>TH</sup> – EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY AMERICAN NOVEL

Nataliia Vengrynovych

Senior lecturer,  
Chair of Linguistics,  
Ivano-Frankivsk National Medical University (UKRAINE),  
76018, Ivano-Frankivsk, 2, Halytska str.,  
e-mail: nkuchirka@i.ua

UDC: 821.111(73)

## ABSTRACT

The article deals with the study of naturalistic symbols in the fiction of the United States of America of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. The *aim* of the research is to analyze functional assignment of the symbolic images in Frank Norris's novels «The Octopus» and «McTeague», Theodore Dreiser's «Sister Carrie», and Stephen Crane's «The Red Badge of Courage». Naturalistic «matter-of-factness» of the styles of the narratives under study is combined with poetic «height» of romanticism and symbolism, thus, details, things and facts of reality get the status of Dingesymbols. The role of such symbols as «octopus», «gold», «rocking-chair» and «red badge» in the corresponding works of the American authors has been analyzed in the article. The American literary naturalism has been proved to carry its national and author's individual peculiarities connected with its close links with romanticism and peculiar concept of a man doomed to resist overmastering influence of determinism. The article *is of interest* to those dealing with literary studies, literary criticism and text analysis.

**Key words:** poetics, symbol, naturalism, realism, romanticism.

## РЕФЕРАТ

**Наталія Венгринович. Натуралістична символіка в американському романі кінця XIX – початку XX століття.**

Статтю присвячено вивченню натуралістичної символіки у художніх творах Сполучених Штатів Америки кінця XIX – початку XX століття. *Мета* роботи – аналіз функціонального призначення образів-символів у романах Френка Норріса «Спрут» та «Мак-Тіг», Теодора Драйзера «Сестра Керрі» та Стівена Крейна «Червоний знак зв'язки». Натуралістична «приземленість» стилю досліджуваних творів поєднується із «високолетністю» поезики романтизму та символізму, а найбуденніші деталі, речі, події реальної дійсності отримують статус Dingesymbol'ів. У статті проаналізовано роль таких образів-символів як «спрут», «золото», «крісло-гойдалка» та «червоний знак» у відповідних творах американських авторів. *Доведено*, що становлення натуралістичного напрямку в літературі США має свою національну й індивідуально-авторську специфіку, пов'язану з тісним зв'язком американського натуралізму з романтизмом та своєрідною концепцією людини, приреченої протистояти всепоглинаючому впливу детермінізму. *Результати* дослідження можуть бути використані у викладанні зарубіжної літератури, літературознавства та аналізу тексту.

**Ключові слова:** поезика, символ, натуралізм, реалізм, романтизм.

The most prominent stylistic peculiarity of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century naturalistic novels of the United States of America, namely Frank Norris's «The Octopus» and «McTeague», Theodore Dreiser's «Sister Carrie», and Stephen Crane's «The Red Badge of Courage», is their tendency towards synthesizing ideological and esthetic system of naturalism with the elements of other poetic systems. High concentration of symbols in the mentioned above texts points out to their relation to romanticism tradition. In principle, such an amalgamation looks unnaturally only at first sight since not merely confrontation was between such dialectical antipodes as romanticism and naturalism but there was some sort of unity between them as well.

Besides genetic and typological affinity of realism and naturalism, American literary critic Charles Child Walcutt takes notice of naturalism and romanticism propinquity. While investigating naturalism phenomenon, the scientist, generalizing his thoughts on conceptual categorical apparatus, summarizes, «I use the term *naturalism* to indicate a philosophical orientation; *romanticism* to indicate extremes or intensities of effect; *realism* to indicate the apparent fidelity, through style, to details of objects, manners, or speech» [8, p. 23].

It is curious that Frank Norris supposed naturalism to be an ideal literary form which combined realism accuracy and romanticism faithfulness. US specialist in literature Donald Pizer pays attention to the fact that in his works «A Plea for Romantic Fiction», «Zola as a Romantic Writer», «Weekly Letter» F. Norris differentiates such notions as realism, romanticism, and naturalism. He «places realism, romanticism, and naturalism in a dialectic, in which realism and romanticism were opposing forces, and naturalism was transcending synthesis» [6, p. 120]. Moreover, naturalism abstracts and adopts the best from realism and romanticism, namely detailed accuracy and philosophical depth, but it differs from both modes in one important characteristic of its subject matter [6, p. 122].

The following is an abstract from Norris's essay «Zola as a Romantic Writer», «Naturalism is a form of romanticism, not an inner circle of realism. Where is the realism in the Rougon-Macquart? Are such things likely to happen between lunch and supper? That Zola's work is not purely romantic as was Hugo's lies chiefly in the choice of Milieu. These great, terrible dramas no longer happen among the personnel of a feudal and Renaissance nobility, those who are in the fore-front of the marching world, but among the lower – almost the lowest – classes; those who have been thrust or wrenched from the ranks, who are falling by the roadway. This is not romanticism – this drama of the people, working itself out in blood and ordure. It is not realism. It is a school by itself, unique, somber, powerful beyond words. It is naturalism» [3, pp. 86-87]. In other words, admitting self-sufficiency of naturalistic tendencies in the French author's creative work, F. Norris didn't set aside evident relationship between Zolaism and romanticism and realism.

US critic and biographer Carl Van Doren believes that one of the main causes of romanticism continuous prevalence in the American literature is the fact that along with the poetics of realism first-rate writers of the century – including Frank Norris and Jack London – manifested two seemingly incompatible, but in fact closely intertwined tendencies – romantic and naturalistic [7, p. 67].

Such an amalgamation of romantic and naturalistic tendencies we can trace in «The Octopus» (1901), «McTeague» (1899), «Sister Carrie» (1900), and «The Red Badge of Courage» (1895). In each of these predominantly naturalistic novels there is a persistent and remarkable romantic symbol which either accompanies a series of events in the protagonist's life or gives emotional weight to the forces which play so large part in the movement.

From the first to the last page F. Norris's novel entitled «The Octopus» is abundant in images symbolizing capitalism monstrous force inexorably sucking blood from its victims – «the iron-hearted monster of steel and steam, implacable, insatiable, huge – its entrails gorged with the life blood that it sucked from an entire commonwealth, its ever hungry maw glutted with the harvests that should have fed the famished bellies of the whole world of the Orient» [5, p. 153].

The Railroad symbolizing malignance and evil, adjectives like «iron-hearted», «implacable», «insatiable», «inexorable», «pitiless», «soulless» are constantly applied to that «galloping monster, the terror of steel and steam, with its single eye, Cyclopean, red, shooting from horizon to horizon; ... the leviathan, with tentacles of steel clutching into the soil, the soulless Force, the iron-hearted Power, the monster, the Colossus, the Octopus» [5, p. 25].

F. Norris depicts railroad lines marked on the map as «ruddy arteries» of a «sprawling organism» – «It was as though the State had been sucked white and colourless, and against this pallid background the red arteries of the monster stood out, swollen with life-blood, reaching out to infinity, gorged to bursting; an excrescence, a gigantic parasite fattening upon the life-blood of an entire commonwealth» [5, p. 137].

Thus, the general symbolism of the reviewed episodes is concentrated upon a binary opposition of two opposing forces: brutal, bloody force having created the civilization and eternal, almost mystical, all-conquering power of nature over which the first has no power. Such an opposition completely corresponds to the programme principles of naturalistic doctrine: personal must retreat from the species – for naturalism it was an axiom.

In another F. Norris's novel – «McTeague» – there is also an obvious naturalistic symbol present. It is that of gold – the gold McTeague works with as a dentist, the gold of Trina's cache he later craves for so much, the gold mine that he discovers late in the novel, and especially the advertising sign of a gold tooth that to him is an embodiment of success, fame and prestige in his career and therefore a validation of his shaky sense of personal and social sufficiency.

In the first few pages of the novel the reader finds key facts about McTeague's personality – his appearance, education, habits and, what is the most important, at least for our study, his dreams and ambitions. This «too hopelessly stupid» «young giant» dreams «to have projecting from that corner window a huge gilded tooth, a molar with enormous prongs, something gorgeous and attractive. He would have it someday, on that he was resolved; but as yet such a thing was far beyond his means» [4, p. 3].

A major characteristic of this «gold» symbol is its ironic function within the structure of the novel. McTeague obtains gold at a continually increasing rate. The author transfers the protagonist from his initial small dental supply to the «huge gilded tooth» to Trina's gold coins to an entire mine. «Yet despite his gain of this symbol of wealth and therefore presumably of class and esteem, his movement from midway in the novel is downward both socially and personally until he reaches his final condition of a pursued animal» [6, p. 105].

All over the text, the reader encounters such synonyms as «gold», «golden», «gilded», «gilt». Even the last paragraph of the novel contains an allusion to the protagonist's passion for gold and what it leads to – «McTeague remained stupidly looking around him, now at the distant horizon, now at the ground, now at the half-dead canary chattering feebly in its little gilt prison» [4, p. 327].

On the whole naturalistic Theodore Dreiser's novel «Sister Carrie» also contains a romantic symbol that of the rocking chair in which the main character frequently sits and muses about the happiness that she longs for. Caroline Meeber looks out over the teeming streets on her first night in Chicago and rocks and dreams of a happiness that consists of fashionable clothes, ostentatious men, and evenings at the vaudeville theatre. This is an abstract from Chapter 4, «Indeed, as she sat in her rocking chair these several evenings before going to bed and looked out upon the pleasantly lighted street, this money cleared for its prospective professor the way to every joy and every bauble which the heart of woman may desire. 'I will have a fine time', she thought» [2, p. 31].

Carrie retreats to the rocking chair time and time again to seek comfort and contentment in the overwhelming and sometimes dream-crushing world of the industrial city. This rocking chair, instead of representing pure escape, becomes a safe space to process the overwhelming experience of city life that so many late 19<sup>th</sup> century Americans were coming to share.

Eight years later, at the close of the novel, Caroline Meeber is a famous New York musical comedy actress and has acquired all she desired and even more but she still rocks and dreams of a happiness that might be hers if only she could devote herself to the art of dramatic expression. These are the last words of the narrator, «In your rocking chair, by your window dreaming, shall you long, alone. In your rocking chair, by your window, shall you dream such happiness as you may never feel» [2, p. 501].

By registering carefully Carrie's reaction to specific details, Dreiser shows her moving from her early naive optimism to her final disillusionment and despair. Carrie's sensitivity to details provides the emotional center of the novel. The most important patterns of details, in addition to clothing and money, are the theater, hotels, and restaurants. These comprise the walled and gilded city to which Carrie seeks entrance. But the most important single group of objects is the various rocking chairs upon which Carrie rides to dreamland, beginning in her sister's flat, continuing through the several rooms and apartments where she lives, and culminating in her vast suite in the Waldorf.

The key symbol in Stephen Crane's «The Red Badge of Courage» is that of Henry Fleming's wound that testifies to his friends that he is not the coward he fears he may be. Having run from the battlefield in terror, the protagonist of the novel acquires his red badge by a blow from one of his own retreating fellows who «adroitly and fiercely swung his rifle» and suchwise «it crushed upon the youth's head» [1, p. 258]. But when his red badge of disgrace is separated from its source, it quickly begins to act upon others and ultimately upon Henry as a sign of his glorious and admirable participation in battle.

Of course, these symbols and the novels in which they occur are not entirely analogous. Obviously, there is much difference in tone, in depth of implication, and in literary success between Norris's often exaggerated symbolism of that of power and gold, Dreiser's reminiscent use of the rocking chair, and Crane's reliance on an intense both verbal and structural irony when describing the effects of Henry's wound. Yet the symbols perform similar roles in their respective narratives in that «they structure and inform our sense not only that human beings are flawed and ineffectual but also that experience itself does not guide, instruct, or judge human nature. One of the principal corollaries of a progressive view of time is the belief that man has the capacity to interact meaningfully with his world and to benefit from this interaction. But the effect of the naturalistic novel, as is suggested by its symbolic structure, is to reverse or heavily qualify this expectation» [6, p. 106].

Each of the mentioned above symbols show vainness of endeavor and attempts to change something. In Norris's «The Octopus» the narrator says that «every State has its own grievance. If it is not a railroad trust, it is a sugar trust, or an oil trust, or an industrial trust» [5, p. 144] or «another head of the same Hydra» [5, p. 257]. McTeague, Caroline Meeber, and Henry Fleming are also in a sense stationary in time. They have moved through experience but still only dimly comprehend it and themselves, and thus their journeys through time are essentially circular journeys that return them to where they began. McTeague returns to the mountains of his youth and stands dumb and brutelike before their primeval enmity; Carrie still rocks and dreams of a happiness she is never to gain; and Fleming is again poised between gratuitous self-assurance and half-concealed doubt.



Therefore, the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century naturalistic novel engages us in a somewhat different aesthetic experience than does the 18<sup>th</sup> or 19<sup>th</sup> century conventional novel. The naturalistic novel creates an effect of ambiguity, uncertainty, and doubt. Naturalistic narratives produce an impression of bewilderment, about whether anything can be done to cope with the «power», whether anything can be gained or learnt from experience. Actually, they make an imprint of astonishment if experience has any meaning aside from the existential value of a collision with phenomena. For what do the tremendous symbol of the octopus and ironic symbols of McTeague's gold, Carrie's rocking chair, and Fleming's wound tell is but that life is sliding or drifting rather than marching and that the ultimate direction and possible worth of experience are immense and unbounded.

So, the Railroad that transports goods, the Carrie who rocks in her rocking-chair, the Fleming who is proud of his red badge of “courage”, and the McTeague who stands clutching his gold in the empty desert represent both the pathetic and perhaps tragic worth of the seeking, feeling mind and the inability of experience to supply a meaningful answer to the question that is human need.

«Alles Künstlerische ist Symbol» said Goethe ... The study of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century American naturalistic novels proves that naturalistic «matter-of-factness» of their styles is combined with poetic «height» of romanticism and symbolism, thus, details, things and facts of reality often get the status of Dingessymbols having their own cultural, historic and aesthetic meaning and value.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Crane S. The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War / S. Crane // The Portable Stephen Crane / ed. with an introd. and notes by J. Katz. – New York : Penguin Books, 2011. – P. 189–318.
2. Dreiser Th. Sister Carrie : suppl. materials by M. Reed, ed. by C. B. Johnson / Th. Dreiser. – New York : Simon & Schuster Paperbacks, 2004. – 538 p.
3. Norris F. The Apprenticeship Writings of Frank Norris. Vol. 1 : 1896–1898 : ed. by Joseph R. McElrath, Jr., and Douglas K. Burgess / F. Norris. – Philadelphia : The American Philosophical Society, 1996. – 276 p.
4. Norris F. McTeague. A Story of San Francisco : intr. by C. Motley / F. Norris. – New York : The Barnes & Noble Library of Essential Reading, 2006. – 338 p.
5. Norris F. The Octopus (A California Story) / F. Norris. – Stilwell : Digereads.com Publishing, 2008. – 312 p.
6. Pizer D. The Theory and Practice of American Literary Naturalism: selected essays and reviews / D. Pizer. – Southern Illinois University, 1993. – 236 p.
7. Van Doren C. What is American Literature / C. Van Doren. – New York : W. Morrow & Co., 1935. – 128 p.
8. Walcutt Ch. American Literary Naturalism, a Divided Stream / Ch. Walcutt. – Minneapolis : The University of Minnesota Press, 1956. – 332 p.

#### REFERENCES

1. Crane, S. (2011), “The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War”, *The Portable Stephen Crane*, ed. with an introd. and notes by J. Katz, Penguin Books, New York, pp. 189-318 (in English).

2. Dreiser, Th. (2004), *Sister Carrie*, suppl. materials by M. Reed, ed. by C. B. Johnson, Simon & Schuster Paperbacks, New York, 538 p. (in English).
3. Norris, F. (1996), *The Apprenticeship Writings of Frank Norris*, vol. 1: 1896-1898, ed. by Joseph R. McElrath, Jr., and Douglas K. Burgess, The American Philosophical Society, Philadelphia, 276 p. (in English).
4. Norris, F. (2006), *McTeague. A Story of San Francisco*, intr. by C. Motley, The Barnes & Noble Library of Essential Reading, New York, 338 p. (in English).
5. Norris, F. (2008), *The Octopus (A California Story)*, Digereads.com Publishing, Stilwell, 312 p. (in English).
6. Pizer, D. (1993), *The Theory and Practice of American Literary Naturalism: selected essays and reviews*, Southern Illinois University, 236 p. (in English).
7. Van Doren C. (1935), *What is American Literature*. W. Morrow & Co., New York, 128 p. (in English).
8. Walcutt, Ch. (1956), *American Literary Naturalism, a Divided Stream*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 332 p. (in English).

## ЛЕКЦІЯ ЯК МЕТОДИЧНА КОНСТАНТА У ВИКЛАДАННІ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Лідія Мацевко-Бекерська

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри,  
Кафедра світової літератури,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,  
e-mail: lmacevko@ukr.net

UDC: 378.091.32.016:821

### РЕФЕРАТ

**Мета.** Статтю присвячено дослідженню специфіки лекційної форми організації навчального процесу. Метою цієї статті є виявити основні методичні переваги лекції у процесі вивчення світової літератури в Університеті. **Дослідницька методика.** Для дослідження використаний системний підхід із застосуванням культурно-історичного та синергетичного методів. На основі наявного досвіду застосування лекційної форми вивчені найбільш перспективні її можливості в сучасному Університеті. Використані методи дослідження дали змогу проаналізувати окремі проблеми лекційного дискурсу, виокремити найбільш важливі аспекти трансформації лекції у процесі вивчення літератури. **Результати.** У статті розглянуто різні підходи до впровадження лекційної форми у навчальний процес Університету. Увагу зосереджено на основних перевагах лекції. Представлено детальний аналіз взаємозв'язків між методичними можливостями лекції та ключовими проблемами освітнього дискурсу. Досліджено різні форми оновлення лекції для цілісного та системного вивчення літератури. **Наукова новизна.** Попри свою значущість для здійснення результативного освітнього процесу лекційна форма продовжує викликати фахові дискусії. Стаття спрямована на формування розширеного підходу до оновлення змістової частини лекції з літератури та її культурологічного контексту. **Практичне значення.** Дана стаття може бути використана для подальшого вивчення проблеми становлення новітньої методики викладання літератури. Наукові результати дослідження можуть лягти в основу при підготовці предметних лекцій та методичних розробок із запропонованої теми.

**Ключові слова:** лекція, методика викладання літератури, Університет, гуманна педагогіка.

### ABSTRACT

**Lidiia Matsevko-Bekerska. Lecture as a methodical constant in teaching world literature.**

**Aim.** The article deals with the problem of the specificity of organizing the learning process in the form of the lecture. The aim of the article is to reveal the main methodical advantages of

the lecture in the process of studying world literature at the University. **Methods.** In the article there has been applied the system approach by using the cultural and historical method and the synergetic method. On the basis of the experience gained while using the form of the lecture, its most perspective opportunities at the modern University has been studied. The applied methods made it possible to analyze particular problems of the lecture discourse, to isolate the most important aspects of the lecture transformation in the process of studying world literature. **Results.** There have been discussed different approaches to the introduction of the lecture in the learning process of the University. Attention in the article is focused on the advantages of the lecture. The article gives a detailed analysis of interrelations between methodical opportunities of the lecture and key problems of the educational discourse. There have been investigated different forms of updating the lecture in order to reach the integrated and systematic study of literature. **Scientific novelty.** Despite its importance for implementing the effective educational process, the form of the lecture still provokes professional discussions. The article is aimed at creating the advanced approach to updating the content part of the lecture in literature as well as its cultural context. **The practical significance.** The article may serve for the further investigation of the problem of the development of modern methods of teaching literature. The results of the research can be used for preparing subject lectures and methodical developments on the suggested topic.

**Key words:** lecture, literature teaching methodology, University, humane education.

Методика викладання літератури як одна із галузей фахових (предметних) методик, як важлива складова психолого-педагогічного дискурсу новочасної освітньої парадигми, як площина здійснення актуальних прийомів менеджменту освітньої сфери продовжує відважний поступ, здійснює наполегливий пошук та намагається центрувати модель власного оприявлення у досить складному новітньому гуманітарному середовищі. Надбанням вітчизняної методичної думки в царині викладання світової літератури стали ідеї Ю. Султанова, Б. Шалагінова, Д. Затонського, Д. Наливайка, Є. Волошук, О. Ніколенко, О. Куцевол, Л. Мірошніченко, Ф. Штейнбука, О. Ісаєвої та інших науковців, методистів, викладачів. Водночас будучи синергетично упорядкованою, методика перебуває у постійній зміні, трансформації калейдоскопу основних інструментів навчання, адже плінним та постійно змінним є «образ студента» – мотивація до навчання, внутрішні та зовнішні стимули, особистісна проєкція себе та фаху – чимало складових формують відповідну методичну палітру. Своєю чергою, щоразу нових конфігурацій набуває дискусія щодо лекційної форми організації освітнього процесу. При цьому розширюється горизонт аргументів як прихильників, так і критиків лекційного формату вивчення окремих дисциплін.

Позаяк методика окремого предмету, зокрема, у вищому навчальному закладі, виростає із засадничих підходів до розуміння, осмислення та інтерпретації специфіки освітнього мікросередовища, вважаємо за необхідне акцентувати увагу на принципових аспектах культури Університету, а далі – на своєрідності нового формату лекційного вивчення світової літератури.

Серед неодмінних атрибутів новітнього дискурсу Університету (хоча часом здійснюються спроби деформувати його сенс у площину дискурсу новітнього Університету) щоразу активніше увиразнюються тривога, осторога, занепокоєння і подібні емоційно-інтелектуальні домінанти. У просторі стрімких суспільно-економічних трансформацій, у плині реформацийних намірів, зусиль та впроваджуваних інституційних змін увага щоразу фокусується на найважливішому, ключовому та смислотворчому концепті – хто повинен взяти на себе відповідальність, щоби новітня освіта стала адекватною новітньому суспільно-історичному простору? Наразі триває пошук, розгортаються дискусії, серед яких найбільш важливими видаються саме ідеологічні, ціннісні, ті, що сприяють становленню актуальної філософії освіти, моделюванню її базових принципів, визначенню її пріоритетів та основних векторів. І саме тепер ще більше тривожними стали міркування про сенс освіти, зокрема, університетської, про її мету та завдання, про її базові, визначальні принципи. У карколомності здійснення освітніх реформ не вдалося остаточно зреалізувати не так давно запропоновану модель дитиноцентричної загальноосвітньої школи, водночас залунали ідеї про «студентоцентричні моделі» освіти (що, вочевидь, стане предметом для фахового обговорення). Тому цілком виправдано значного резонансу набув виступ ректора Харківського національного університету імені Каразіна Віля Бакірова, виголошений на Міжнародній конференції «Кадровий потенціал сучасних освітніх систем: стан і перспективи» (Народна українська академія, м. Харків, 18 лютого 2016 р.). Авторитетний учений та ректор одного з провідних університетів України вважає, що поза увагою більшості залишається те, що «має місце дуже серйозна трансформація функцій, статусу, позиції, ментальності, відповідальності і завдань викладача, котрий працює у виші. Ми багато говоримо про те, як змінюються виші, технології, але дуже мало звертаємо уваги на те, як змінюється, точніше, не змінюється викладач, котрий повинен змінитися» [6]. Об'єктивно зумовлена особистісно-фахова трансформація викладача безпосередньо пов'язана із синхронною трансформацією студента. Ще 2001 року з публікації Л. Носаревої (тижневик «Дзеркало тижня», випуск 13) – «Карма поколінь» – почалося поширення здобутків та результатів системної роботи над вивченням важливих проблем становлення новітньої особистісної психології, що проектується на освітню площину, адже вимагає оновлення методів, форм, прийомів вивчення окремих предметів. Докладний аналіз провідних освітніх тенденцій 2012 року представив Тарас Фініков, коли у провідних університетах України презентував аналітичний звіт Міжнародного благодійного Фонду «Міжнародний Фонд досліджень освітньої політики». Звіт мав назву: «Входження національної системи вищої освіти

ти в європейський простір вищої освіти та наукового дослідження: моніторингове дослідження». Структурно цей звіт охопив усі складові життєдіяльності сучасної української вищої освіти, визначив найбільш важливі проблеми, пов'язані з трансформаційними процесами гуманітарного дискурсу загалом.

Отож, тривалий час досвід організації навчального процесу не лише збагачувався новими ідеями, більше чи менше вдалимими методичними експериментами, але й створював значний простір для свого аналітичного осмислення. Так, поступово дискусія щодо ефективності лекційної форми вивчення літератури виходить на рівень філософсько-онтологічних узагальнень і потребує оновлення форми при максимальному дотриманні змісту – метафорично: слід гармонізувати канон лекції з викликами сучасності. Риторичний характер цієї дискусії зумовлений її постійною актуальністю, постійною важливістю, постійним осмисленням та рефлексією. Її центром, на нашу думку, є проблема – ідеї Університету – як системи в системі, як максимально автономного соціокультурного феномену, як визначального чинника моделювання світовідчуття – світопереживання – світогляду.

У просторі новочасного гуманітарно спрямованого освітнього процесу досить актуальною є необхідність стати в оборону тих засадничих принципів, що визначають дискурс Університету упродовж століть. Так, на переконання Марії Зубрицької, «криза ідентичності Університету в сучасних умовах очевидна – світ блискавично змінюється, а Університет щоразу менше впливає на ці зміни <...> ідея корисності знань поступово перетворюється в ідею корисливості, що вже суперечить самій сутності Університету» [2, с. 10]. Далі М. Зубрицька стверджує, що «соціальним завданням Університету <...> є розвиток у студентів критичного творчого мислення, особистої ініціативності, здатності й стремління до самоосвіти, тобто таких навичок та вмінь, які допоможуть їм гідно виконувати свою соціальну роль і знаходити способи реалізації в цьому мінливому світі» [2, с. 12] і сама ж висловлює занепокоєння та сумнів у реальності виконання такого соціального завдання, адже «неважко уявити, яким є сьогодні академічний ідеал, якщо він не гарантує особливих благ, не забезпечує високого статусу в суспільстві і до того ж є низькооплачуваним?» [2, с. 13]. Вивчення світової літератури відбувається у такому контексті особливо складно, адже фундаментальні етико-естетичні концепти, викристалізовані у координатах художнього часопростору, мають увійти у свідомість сучасного студента, де превалює одномоментний інтерес та практична потреба у знаннях. Саме з цієї точки зору особливого статусу набуває викладач, котрий повинен мати чітку візію статусу, викликів, загроз та перспектив сучасного Універси-

тету. Як слушно твердить і далі запрошує до розуміння Віль Бакіров на завершення промови, «хтось же повинен пояснити студентові, що він загалом живе не лише для того, щоби пити, їсти, вбиратися, розважатися. Що необхідно відповідати загальнолюдським фундаментальним цінностям, на котрі люди орієнтувались тисячоліттями. Якщо університети відмовляться від цієї місії, то її не зможе взяти на себе жоден інший соціальний інститут» [6].

Вочевидь, сучасна методика викладання світової літератури цілком може центруватися від ідеї Карла Ясперса: «Мірила правильності для лекцій не існує. Якщо вони добрі, їм завжди притаманна форма, що не піддається наслідуванню» [5, с. 121]. Такий підхід пояснений у диференційному підході двох суміжних, однак відмінних освітніх систем: «Слід розрізнити школу та Університет. Школи покликані виховати і навчити всіх доручених їм вихованців. Університет не має такого обов'язку. Сенсом університетської освіти є те, що її обирають люди, які володіють незвичайною духовною силою й відповідним інструментарієм. Але фактично до Університету приходять пересічна маса людей, які можуть здобути потрібні їм знання, відвідуючи вищу школу. Отже, духовний відбір переноситься в Університет» [5, с. 124]. Зміст і форма сучасної лекції мають враховувати необхідність здійснення задекларованого «духовного відбору». Якщо попередні методичні дискусії «за»/«проти» відносно лекційної форми починалися від наявності значного і стрімко збагачуваного в обсязі наукового матеріалу, який слід опанувати студентові («за») із пасивністю прослуховування без конкретного результату («проти»), то сьогодні питання вже зосереджується не так у кількості нового знання і якості його засвоєння, а в практичній значущості цього процесу. Зауваживши, що «всі, хто здобуває вищу освіту, – це не всі ті, хто міг би й мусив її одержати; це лише діти можливих батьків. Університет – це ніби привілей, який досить важко здобути і важко втримати» [4, с. 73], Х.Ортега-і-Гасет переконливо охарактеризував ментальний портрет студента: «Університет як заклад має бути проєкцією студента з його двома істотними вимірами: перший – це обмеженість його спроможності набувати нові знання; другий – це самі знання, що потрібні йому для життя» [4, с. 86].

Тому видається, що саме лекція здатна створити, поглибити / розширити / деталізувати той комунікативно-інтелектуальний простір, котрий зможе зберегти і збагатити ідею Університету як мікрокультури, що творить Культуру. Передусім, для вивчення літератури принципово важливим є дотримання канонічності у формативанні предметного контексту. Зважаючи на те, що продовжують бути актуальними «три складові університетської освіти: 1) передання культури; 2) навчання професій; 3) наукові дослідження і плекання нових науковців» [4, с. 73], лекційна

форма у процесі вивчення літератури максимально синтезує всі складові. «Передання культури» відбувається через долучення студентів до моральних, духовних, етичних, естетичних здобутків людства, що втілені у художньому тексті. «Навчання професій» відбувається в активному діалозі зі студентами, в обміні досвідом та враженнями, одночасному взаємному навчанні викладача та студента, адже методика твориться щоденно, як і зазнає постійної трансформації. Третя, ключова з точки зору сутності Університету, складова – «наукові дослідження і плекання нових науковців» – послідовно реалізується саме через безпосередній контакт в аудиторії, де синтезуються інтра- та екстравертні психологічні сутності в опануванні знанням про літературу, знанням літератури. Критичне мислення студента-філолога обертається довкола об'єктивно наявного текстового матеріалу та персоналізованого його викладу. Поєднання літературознавчого підходу із майстерністю викладу ключових наукових ідей, нових підходів до розуміння та сприймання тексту додають новітній лекції цілком нової якості. Безмір інформації, котра може бути отримана в позаособистісний спосіб, потребує активної рефлексії та практичної апробації. Під час лекції відбувається артикуляція проблем, ідей, питань, котрі, на думку викладача, формують концептуальний горизонт предмету вивчення. Інтонаційний малюнок реалізації тексту лекції чи не найпереконливіше творить харизму особистості, закорінюючи провідну ідею Університету – творення нового знання, що дозволяє утвердити домінанту зверхності науки, знань, істини. В умовах нового(-их) виклику(-ів) Університетові належить самозберегтися, утримати власну ідентичність. Як свого часу відбулася трансформація елітності в елітарність як базових принципів форматування вищої освіти, так тепер стає актуальною потреба повертатися назворот – від елітарності до елітності. Професійна самореалізація особистості (викладача літератури), котра провела важливих п'ять чи шість років в атмосфері напруженого критичного думання (про літературу) й творення нового знання, сама собою передбачає осмислене та результативне продовження набутого знання у відтворенні образу викладача (як сутності). Значущість і важливість лекцій в контексті Ідеї Університету полягає у формуванні характеру особи, яка свідомо обирає істину як мету, науку як засіб досягнення мети, а професійно орієнтується на ту сферу, що дасть їй можливість якнайкраще втілити опанований та засвоєний дух шукання та поступу.

Одним із методичних векторів трансформації лекції як провідної форми організації навчального процесу в Університеті, зокрема, вважаємо створену модель гуманної педагогіки, автором, натхненником та активним репрезентантом якої є Шалва Олександрович Амонашвілі. Школяр, виплеканий в атмосфері добра, співпраці, спільного та суспіль-



ного блага, неодмінно стане студентом, потенційно здатним увійти в коло елітного навчального закладу, яким повинен залишатися Університет. Активні дослідження специфіки психологічної організації новочасного учня / студента, конкретизуються у схематичні моделі з умовними назвами – покоління 80-их, 90-их, 2000-их; покоління X – Y – Z. Водночас, перебуваючи синхронно у реальному та фікційному часопросторах, викладач літератури розуміє, що його студенти є ровесниками Софії Амундсен (дівчинки-підлітка, героїні роману Юстейна Гордера «Світ Софії»), яка, в загадковий спосіб отримавши два листи, у кожному з котрих було написано лише одне речення («Хто ти є?» у першому та «Звідки взявся світ?» у другому), розпочала найбільш захопливу мандрівку свого життя – вона стала на початок шляху пізнання (істини, сенсу буття, історії філософії...); Сесілії Скутбю (повість Юстейна Гордера «У дзеркалі, у загадці»), семилітньої невиліковно хворої дівчинки, котра завершила в часі Різдва свою земну мандрівку і стала на початок нескінченного шляху пізнання істини; дев'ятирічного Оскара Шелла (головного героя роману Джонатана Фоера «Страшенно гучно та неймовірно близько»), який присвятив рік свого життя, аби у власній свідомості подовжити на один рік життя свого батька, котрий зник під час подій 11 вересня, перебуваючи в одній із веж-близнючок; тринадцятирічного шестикласника Грегуюра Дюбоска (повість Анни Гавальди «35 кіло надії»), який був щасливим до трьох років, із натхненням у душі ствердив: «Я ненавиджу школу. Ненавиджу її понад усе на світі. Ні, навіть ще сильніше. Вона зіпсувала мені все життя».

Сьогодні проблема форматування освітньої парадигми стала цілком зрозумілою, набула особливої гостроти, торкнулася усіх громадян (позаяк саме освіта є тим універсальним спільним знаменником, що може об'єднати спільноту). На рівні загальноосвітньої школи особлива місія покладається на вчителя, на рівні Університету – на викладача. Цілком суголосно звучить міркування Марека Квека: «загалом з'ясувалося, що культура дуже боляче переживає виснаження модерності: вона знову змушена повному сформулювати завдання для своїх соціальних інститутів та сценарій для своїх культурних героїв. Успіх культури у цій непростій справі відновить життєздатність відповідних інститутів та культурних героїв; у разі невдачі відбудеться їхня культурна стерилізація. Адже у чимраз постмодернішому культурному середовищі традиційна постать інтелектуала видається непереконливою. Модерний Університет як заклад теж наче опинився перед подібним вибором: або він винайде нову регулятивну ідею, або йому доведеться прийняти правила гри бюрократичних, споживацько-зорієнтованих корпорацій, або ж він вкотре спробує винайти для себе нову роль у модерній культурі – зараз про неї ще мало що відомо» [3, с. 287].

Так чи інакше, але одна із центральних, ключових, фундаментальних засад ідеї Університету залишається незмінною – це визначальна та спрямовуюча роль особистості, що завдяки лекційній формі може бути виконана найбільш гармонійно, результативно та переконливо. Попри технологічну експансію, попри комерціалізацію та пошуки ситуативних вигод саме людина центрує смисли. Скажімо, загальновідоме твердження Василя Сухомлинський: «До свого найкращого уроку я готувався все життя» метафорично може розростатися новими методичними ідеями, контурами. Лекція Юстейна Гордера, видатного сучасного данського філософа, університетського викладача, письменника прочитана в Актовій залі Львівського університету (під час Форуму видавців, вересень 2009 року); двогодинна лекція видатного педагога-гуманіста Шалви Олександровича Амонашвілі, засновника і теоретика «Педагогіки співпраці» (перший програмний документ проголошений групою вчителів-новаторів, Переделкіно, 1986 рік; м. Бушеті, Грузія, 17.07.2011 року – підписано «Маніфест гуманної педагогіки»), виголошена у Дзеркальній залі Львівського Університету (березень 2014 року); лекція Роалда Гоффмана, Нобелівського лауреата з хімії професора Корнелівського університету, Doctor Honoris Causa Львівського національного університету імені Івана Франка «Протохімія як місто», виголошена в Актовій залі Львівського Університету (вересень 2015 року) – це взірці тих новітніх лекцій, що творять не лише методику викладання певного фаху. Це різноформатне поєднання слова та візуального ряду, що загалом формують процес та проєктують пізнавальний результат.

Таким чином, методика лекції в дискурсі ідеї Університету переживає новий виток на висхідній спіралі свого існування. Невипадково В. фон Гумбольдт переконливо стверджував: «Позаяк сам інтелектуальний чин людства врожаїть лише не ґрунті співпраці, для всіх стає очевидно загальна, первісна сила, проміння якої несуть вибрані. Щоправда не тому, що один привносить те, чого бракує іншому, а тому, що успіх одного додає іншому завзяття» [1, с. 25]. У процесі викладання світової літератури домінує потреба продовжити успіх – пізнання художнього світу, розуміння глибин закладених у ньому смислів, інтерпретації та самоосмислення себе та світу. Цей процес можливий лише у формі спілкування, обміну знаннями, враженнями, емоціями, висновками, оцінками, сумнівами. Отож, до значного числа аргументів на користь лекції як провідної форми здійснення університетського інтелектуального дискурсу в ділянці літератури можемо додати важливий та константний за суттю – лекція забезпечує поширення духовного та естетичного досвіду, продовження культурної традиції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гумбольдт В. Про внутрішню та зовнішню організацію вищих наукових закладів у Берліні / Вільгельм фон Гумбольдт // *Ідея Університету : Антологія / упоряд. : М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська ; відп. ред. М. Зубрицька.* – Львів : Літопис, 2002. – С. 23–332.
2. Зубрицька М. О. Філософський дискурс ідеї Університету : в складних лабіринтах пошуку ідентичності / Марія Зубрицька // *Ідея Університету : Антологія / упоряд. : М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська ; відп. ред. М. Зубрицька.* – Львів : Літопис, 2002. – С. 7–22.
3. Квек М. Національна держава, глобалізація та Університет як модерний заклад / Марек Квек // *Ідея Університету : Антологія / упоряд. : М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська ; відп. ред. М. Зубрицька.* – Львів : Літопис, 2002. – С. 267–291.
4. Ортега-і-Гасет Х. Місія Університету / Хосе Ортега-і-Гасет // *Ідея Університету : Антологія / упоряд. : М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська ; відп. ред. М. Зубрицька.* – Львів : Літопис, 2002. – С. 65–107.
5. Ясперс К. Ідея Університету / Карл Ясперс // *Ідея Університету : Антологія / упоряд. : М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська ; відп. ред. М. Зубрицька.* – Львів : Літопис, 2002. – С. 109–165.
6. Бакиров – об академическом капитализме и пролетариях умственного труда // «STATUS QUO», Харьков, 2016-02-23, 13:36. – Режим доступу : <http://www.sq.com.ua/rus/news/obschestvo/23.02.2016/bakirov/>

## REFERENCES

1. Humboldt, A. (2002), “About the Internal and External Organization of the Institutes of Higher Education in Berlin” [Pro Vnutrishniu ta Zovnishniu Orhanizatsiyu Naukovykh Zakladiv u Berlini], *The Idea of a University: Anthology*, in Zubrytska, M. (Ed.), Litopys, Lviv, pp. 23-32. (in Ukrainian).
2. Zubrytska, M. (2002), “Philosophical Discourse of the Idea of a University: in the Complex Labyrinth of Searching for Identity” [Filosofskiyi Dyskurs Ideyi Universytetu: v Skladnyh Labiryntakh Poshuku Identychnosti], *The Idea of a University: Anthology*, in Zubrytska, M. (Ed.), Litopys, Lviv, pp. 7-22. (in Ukrainian).
3. Kwiekm, M. (2002) “The Nation State, Globalization and the Modern Institution of the University” [Natsionalna Derzhava, Hlobalizatsiya ta Universytet yak Modernyi Zaklad], *The Idea of a University: Anthology*, in Zubrytska, M. (Ed.), Litopys, Lviv, pp. 267- 291. (in Ukrainian).
4. Ortega y Gasset, J. (2002), “Mission of the University” [Misiya Universytetu], *The Idea of a University: Anthology*, in Zubrytska, M. (Ed.), Litopys, Lviv, pp. 65-107. (in Ukrainian).
5. Jaspers, K.T. (2002), “The Idea of a University” [Ideya Universytetu], *The Idea of a University: Anthology*, in Zubrytska, M. (Ed.), Litopys, Lviv, pp. 109-165. (in Ukrainian).
6. Bakirov, V. (2016), “Bakirov - on academic capitalism and the proletarians of brainwork” [“Bakirov - ob akademicheskome kapitalizme i proletarijah umstvennogo truda”], “STATUS QUO”, Харьков, 23 February, 13:36, available at: <http://www.sq.com.ua/rus/news/obschestvo/23.02.2016/bakirov/> (in Russian).

*Наукове видання*

**SULTANIVS'KI ČITANNĀ**  
**СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ**  
**SULTANIVSKI CHYTANNIA**

(Українською, англійською, російською, польською та французькою мовами)

**Збірник статей**

**Випуск V**

*Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту філології  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
(протокол № 7 від 11 березня 2016 року)*

Відповідальна за випуск з технічних питань Н. М. Ботнарєнко

Комп'ютерна верстка,  
оригінал-макет

І. В. Козлик

Підписано до друку 17.04.2016. Формат 60x84/16.  
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Times New Roman.  
Умовн. др. арк. 15,58. Наклад 300.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»  
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2  
тел. (0342) 77-98-92

Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців  
та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11. 2008 р.