

На пошану пам'яті
доктора філологічних наук, професора
Марка Веніаміновича Теплінського
з нагоди 95-річчя від дня народження

Памяти
доктора филологических наук, профессора
Марка Вениаминовича Теплинского
к 95-летию со дня рождения

To honor the memory of
Professor Doctor Habilitatus of Philology
Mark Veniaminovych Teplinsky
on the occasion of the 95th anniversary of his birthday



МАРКО ВЕНІАМІНОВИЧ ТЕПЛІНСЬКИЙ
(14.IX.1924 – 19.IV.2012)

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

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

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

BOOK OF ARTICLES

Issue VIII

Founded in 2010

**Ivano-Frankivsk
«SYMPHONIYA FORTE»
2019**

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 Faculty of Philology, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine); Prof. Dr. **Svitlana Lutsak** (Head of the Department of Linguistics, Ivano-Frankivsk National Medical 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. **Petro Rykhlo** (Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University, Chernivtsi, Ukraine); Prof. Dr. **Nadiia Koloshuk** (Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine); Prof. Dr. **Mechyslav Yatskevich** (Olsztyn, Poland).

*Published according to the approval of the Scientific Board of Faculty 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://personal.pu.if.ua/depart/ihor.kozlyk/ua/13850/>
Web-site of online edition «Sultanivski Chytannia»: 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, 2019. – Issue VIII. – 152 p. (in Ukrainian, English, French 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
ФАКУЛЬТЕТ ФІЛОЛОГІЇ**

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

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

ЗБІРНИК СТАТЕЙ

Випуск VIII

Видається з 2010

**Івано-Франківськ
«СИМФОНІЯ ФОРТЕ»
2019**

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 Факультету філології, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); **Світлана Луцак** (завідувач кафедри мовознавства, Івано-Франківський національний медичний університет, 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 Свеницька** (кафедра російської літератури, Донецький національний університет, м. Вінниця); д-р філол. наук, доц. **Ірина Бетко** (Вармінсько-Мазурський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Світлана Буніна** (кафедра німецької мови і російської мови, Університет Вашингтона і Лі, США); д-р істор. наук **Генрика 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. **Петро Рихло** (Чернівецький національний університету імені Юрія Федьковича, Україна); д-р філол. наук **Надія Колошук** (Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк, Україна); д-р філол. наук, проф. **Мечислав Яцкевич** (Ольштин, Польська Республіка).

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу 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) та до міжнародної бази даних Index Copernicus із присвоєним індексом ICV 2015: 47.64, ICV 2016: 69.73

Друкуються за рішенням Вченої ради Факультету 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://personal.pu.if.ua/depart/ihor.kozlyk/ua/13850/>

Веб-сайт електронного видання «Султанівські читання»: http://www.sultanivskichytannia.if.ua/index_en.html

Султанівські читання : зб. статей / редкол. : І. В. Козлик (голова) й ін. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2019. – Вип. VIII. – 152 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

Ольга Богданова, Анастасія Савельєва. Гоголевский Петербург в «Зеркале Монтачки» М. Кураєва	9
Iryna Senchuk. The construction of the cultural Other in Joseph Conrad's story «Karain: A Memory»	17
Оксана Приходько. Психоаналітична й герменевтична інтерпретація травми як чинника художнього світу (на матеріалі української та польської малої прози другої половини XIX – початку XX ст.)	25
Ірина Спатар. Ідеї жіночої емансипації в літературно-критичній творчості Елізи Ожешко і Наталії Кобринської	34
Данило Рега. Трагедія В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» і настільна гра М. Ескью «Інтриги Верони»: інтермедіальні відношення	45
Христина Дрогомирецька. Роль «імператора» та «міста-столиці» як соціальної структури у символічних ритуалах у романі Салмана Рушді «Флорентійська чарівниця»	51

THEORY OF LITERATURE / ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ольга Пуніна. Наукова інтерпретація творчої особистості письменника: інтердисциплінарна стратегія	63
--	----

UKRAINIAN LITERATURE / УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Оксана Сліпущко, Ольга Лісовська. Художні інтерпретації національної ідентичності письменниками «католицької Русі» доби українського Ренесансу	75
Мирослава Гнатюк. Текстологічні аспекти шевченкознавчих студій Павла Филиповича	84

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

Ольга Бігун. <i>Imago urbis</i> : Париж у поезіях у прозі Поля Верлена	93
Yarema Kravets. La réalité, le rêve et le fantastique dans «La nuit de polastri» d'Albert Ayguesparse	102

METHODS OF TEACHING LITERATURE / МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Олена Тереховська. Ініціація як поетикальна ознака новел С. Цвейга (науково-методичні матеріали до вивчення новелістичної спадщини письменника у виші)	117
---	-----

TO THE FIRST ANNIVERSARY OF PROFESSOR L.H.FRIZMAN'S DEATH /
ДО ПЕРШОЇ РІЧНИЦІ СМЕРТІ ПРОФЕСОРА Л.Г.ФРИЗМАНА

Луиза Оляндэр. Иван Франко в концепции Леонида Фризмана	129
Світлана Криворучко. «Подзвони мені...» (Спогади про Л. Г. Фризмана) ...	146

ГОГОЛЕВСКИЙ ПЕТЕРБУРГ В «ЗЕРКАЛЕ МОНТАЧКИ» М. КУРАЕВА

Ольга Богданова

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник,
Научно-исследовательский институт образовательного регионоведения,
Российский государственный педагогический университет (РФ),
191186, г. Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, д. 48,
Институт филологических исследований,
Санкт-Петербургский государственный университет (РФ),
199134, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11,
e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Анастасия Савельева

Кандидат филологических наук, старший преподаватель,
Кафедра романской филологии,
Санкт-Петербургский государственный университет (РФ),
199134, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11,
e-mail: naplazu@yahoo.com

UDC: 82-32

РЕФЕРАТ

Цель. Статья посвящена проблеме выявления интертекстуальных связей между прозаическими текстами Михаила Кураева и Николая Гоголя, в частности между романом «Зеркало Монтачки» и «Петербургскими повестями», установлению аллюзийных переключек и образно-стилевых мотивов. **Исследовательская методика.** Для анализа использован синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего сравнительно-сопоставительный, типологический, поэтологический, интертекстуальный, в их взаимосвязи и дополнительности. **Результаты исследования.** В статье последовательно рассмотрено интертекстуальное поле романа Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» и установлены переключки с «Петербургскими повестями» Н.В. Гоголя («Невский проспект», «Шинель», «Нос» и др.). В работе показано, что в «Зеркале Монтачки» Кураев не только на уровне стиля, манеры, языка, образной системы, но и на уровне «художественной мифологии» явно и сознательно ориентирован на «петербургский текст» Гоголя. Именно гоголевские интертексты позволяют Кураеву создать образ мистического Петербурга (фантастического Ленинграда), вторгающегося в действительную жизнь героев и опосредующего их характеры и типы, причудливо деформируя и преображая реальность, пересоздавая на основе интертекста пересоздавая художественную действи-

тельность настоящего. *Научная новизна.* В ходе исследования достигнуто новое прочтение текста современного прозаика, по-новому увидена гоголевская традиция, проступающая в современной русской прозе, обозначены образы-маркеры, свидетельствующие о преемственности в текстах Кураева манеры письма Н. В. Гоголя.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, «Петербургские повести», М. Н. Кураев, роман «Зеркало Монтачки», интертекст, «петербургский текст».

ABSTRACT

Olga Bogdanova and Anastasia Savelyeva. Gogol's Petersburg in the novel by M. Kuraev «The mirror of Montachka».

Aim. The article is devoted to the problem of revealing intertextual links between the prose of Mikhail Kuraev and Nikolai Gogol, in particular, between the novel «The Mirror of Montachka» and «Petersburg stories», the establishment of allusive links and figurative-style motifs between them. *Methods.* In the article there has been applied the system approach. The authors use the synthesis of the basic methods and principles of scientific research. The article relies on comparative, typological, intertextual and other methods. The principles and methods used in the article are interrelated and completed each other. *Results.* The article has consistently considered the intertextual field of the novel by M. Kuraev «The Mirror of Montachka» and established the connections between «Petersburg stories» by N. Gogol («Nevsky prospect», «The Overcoat», «The Nose», etc.). The paper shows that in «The Mirror of Montachka» Kuraev clearly and consciously focused on «Petersburg text» by Gogol in various spheres – not only at the level of style, manner, language, image system, but also at the level of artistic mythology. It is Gogol's intertext that allows Kuraev to create an image of mystical St.-Petersburg (fantastic Leningrad), invading the real life of the characters and mediating their types, fancifully deforming and transforming reality, recreating the artistic present.

Key words: M. N. Kuraev, the novel «Mirror of Montachka», intertext, N. Gogol, «Petersburg stories», «Petersburg text».

РЕФЕРАТ

Мета. Стаття присвячена виявленню інтертекстуальних зв'язків між прозовими текстами Михайла Кураєва та Миколи Гоголя, зокрема між романом «Дзеркало Монтачки» та «Петербургськими повістями», зокрема встановленню алузійних переуків та образно-стильових мотивів. З цією метою послідовно розглянуто інтертекстуальне поле роману Михайла Кураєва «Дзеркало Монтачки» і встановлено переклички з «Петербургськими повістями» М. В. Гоголя («Невський проспект», «Шинель», «Ніс» та ін.). *Дослідницька методика.* Використано синтез основоположних методів і принципів наукового дослідження, насамперед порівняльно-зіставного, типологічного, поетологічного, інтертекстуального. *Результати дослідження.* У роботі показано, що в «Дзеркалі Монтачки» Кураєв не тільки на рівні стилю, манери, мови, образної системи, а й на рівні «художньої міфології» явно і свідомо орієнтований на «Петербургський текст» Гоголя. Саме гоголівські інтертекстеми дозволяють Кураєву створити образ містичного Петербурга (фантастичного Ленінграда), що втручається в дійсне життя героїв, опосередковано виражає їхні характери і типи, химерно деформує реальність та перетворює на основі інтертексту художню дійсність сьогодення. *Наукова новизна.* У ході дослідження досягнуто нове прочитання тексту сучасного прозаїка, по-новому побачена гоголівська традиція, яка оприявнюється в сучасній російській прозі, позначені образи-маркери, що свідчать про спадкоємність у текстах Кураєва манери письма М. В. Гоголя.

Ключові слова: М. В. Гоголь, «Петербургські повісті», М. М. Кураєв, роман «Дзеркало Монтачки», інтертекст, «Петербургський текст».

В качестве одной из ведущих особенностей творчества Михаила Кураева литературоведы и критики называют интертекст русской классической литературы и, в первую очередь, гоголевский текст. В романе Кураева «Зеркало Монтачки» (1993) присутствие гоголевских аллюзий особенно ярко и очевидно – Кураев словно подхватывает гоголевское восприятие «петербургского текста» и примеривает его к современным представлениям о городе и его жителях.

Сюжетная канва романа «Зеркало Монтачки» напрямую связана с «петербургским текстом» – события «странной истории» разворачиваются в Ленинграде и непосредственно в ее «сердцевинной» части, в районе Казанского собора и канала Грибоедова, т. е. исторических «гоголевского» Невского проспекта и Екатерининского канала (бывшей реки Кривуши). Мистические события романного действия происходят не только в странном месте, но и в странное время – в 1961 году, по Кураеву, в «год-перевертыш» [2, с. 246], осенней порой, приближенной к холодным и темным дням башмачкинской «Шинели».

Подобно тому, как это происходит у Гоголя, город Кураева наделен антропоморфными чертами, обладает собственным сознанием и волей, способностью воздействовать на горожан и гостей города. Город (Петербург-Ленинград) Кураева обретает черты индивидуальности, становится активным действующим лицом кураевской наррации – фантазмагории Гоголя словно оживают в тексте современного прозаика.

Узнаваемые черты гоголевского претекста окрашивают уже самые первые страницы кураевского романа. За образами героев кураевской коммунальной квартиры угадываются проекции (призраки) образов гоголевских персонажей из «Петербургских повестей» – лишившегося носа секунд-майора Ковалева, жалкого титулярного советника Акакия Акакиевича, романтически настроенного Пискарёва, портретиста-живописца Чарткова и даже больного сумасшедшего Поприщина. Все обитатели монтачкинской квартиры являют собой призрачные видения, вобравшие черты, качества, детали портрета, манеру поведения или говорения, присущую гоголевским персонажам.

Подобно тому, как у Гоголя Петербург (и особенно Невский проспект) обманчив и призрачен, лжив и миражен («О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется...» [1, с. 47]), так и у Кураева туман и мрак (морок и гниль) растушевывают контуры внешности героев, лишают их портреты определенности и фактологичности.

Вслед за Гоголем Кураев изображает реальный город (Ленинград), но мистика старой и старинной столицы (Петербурга) осеняет его тай-

ные уголки, «тупиковые» улицы и переулки, глубокие и узкие дворы-колодцы. Хронотопическая доминанта повествования оказывается сдвоенной, многослойной, вбирающей в себя былое и настоящее, прошедшее и будущее, реальное и мистическое, действительное и иллюзорное.

Характер наррации Кураева сознательно ориентирован на гоголевскую манеру письма, когда серьезность повествования смыкается с тонкой иронией, когда реалистические детали и образы наполняются мистико-символической сущностью, лишаящей подлинность и ясность реальных предметов их визуальных очертаний. Интонационный и стилиевой строй повествовательной стратегии Кураева задаются константами гоголевского стиля, доминантами его языка и речи. Неслучайно в вокабуляре современного автора-повествователя мелькают речестилевые анахронизмы – «ваше высокопревосходительство» Петербург [2, с. 322] или «его превосходительство Невский проспект» [2, с. 254]. Странные события в Ленинграде шестидесятых годов смыкаются с таинственными и мистическими законами и закономерностями жизни Петербурга начала девятнадцатого века, будни героев обнаруживают в себе события и обстоятельства ничуть не менее странные, чем у Гоголя (когда, например, у героев кураевского романа исчезают отражения). Ленинград у Кураева оказывается окутан мистикой в не меньшей мере, чем Петербург у Гоголя.

Пространство кураевского Ленинграда-Петербурга мрачно и беспросветно (по словам повествователя, даже солнце «в бывшей столице империи» восходит «далеко не каждый день» [2, с. 292]), в нем все туманно и аморфно. Все городские сущности (в т. ч. дома и горожане) утрачивают свои контуры и очертания и предстают нечеткими и бесформенными. Даже в петербургском климате «самая устойчивая <...> черта – это неопределенность» [2, с. 233]. Гоголевский «невнятный» [1, с. 23] и «демонический» [1, с. 24] город возрождается в тексте Кураева, уверенно (и вновь) демонстрируя свою «дьявольскую» сущность, мощь и иррационализм. Гоголевское наблюдение – «...нет на небе ни бури, ни солнца, а бывает просто ни се, ни то: сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов» [1, с. 132] – словно бы подтверждается кураевским повествованием, констатируется как извечная черта образа и характера мистического города-призрака.

На фоне гоголевско-кураевского города, его неудержимых морозов-ветренных стихий, безжалостно пронизывающих все дворы и закоулки, пронзающих всех без разбора обитателей домов и улиц, герои «Зеркала Монтачки» предстают по-гоголевски «маленькими» – жалкими и беззащитными, не способными справиться с метелью, как и с собственной судьбой. Как и во времена Гоголя, стихия города неизбежно готовит

персонажам Кураева «западни» и «ловушки», «преграды» и «лабиринты»: «Наметая длинные <...> сугробы, перегораживая двор то здесь, то там, метель готовила кому-то западно, расставляла снежные ловушки», лишала «выхода из лабиринта» [2, с. 234].

Разгул природной стихии очеловечен, олицетворен, наделен волей, смыслом, целью (недоступной отдельному «маленькому» человеку), тогда как сам человек обретает только абрис «фигуры», слабые очертания, проекцию, которая движется по городу, «не оставляя по себе следов» [2, с. 234–235]. Подобно тому, как у Гоголя шинель выступала метонимическим замещением человека, так и у Кураева синекдоха опосредует восприятие персонажей в уличном пространстве – это либо «длинное широкополое пальто», либо «шляпа» [2, с. 235]. Образы героев у Кураева (как и у Гоголя) лишены личности, индивидуальности, они – типы, статусы, обобщенные характеры. Потому герой Кураева неожиданным образом может оказаться не просто «запоздалым путником» [2, с. 289], но прошлековым «баричем» [2, с. 240].

Подобно тому, как в «Невском проспекте» у Гоголя органичной и конститутивной частью города становится Екатерининский канал, как замечает автор, «известный своею чистотою» [1, с. 8], так и в романе Кураева иронично поименованный «Екатерининский канал имени Грибоедова» [2, с. 253], где располагается странный дом с его странными обитателями, это канал «ошибочный» [2, с. 253], т. е. наделенный свойствами живого существа, способного предстать живым и деятельным, оказывающим влияние на героев. Потому «вьется канал змеей между каменных громад», прячется и появляясь, но главное – «вводя в заблуждение» [2, с. 256] жителей-горожан.

Вслед за Гоголем, Кураев-«сочинитель» [2, с. 258] легко вступает в диалог с каналом: «Ох уж этот Екатерининский канал имени Грибоева! Как же ты пробрался, извилистый и узкий, в город, разлинованный и прямой, где у строителей, надо думать, были отобраны все инструменты, кроме циркуля и линейки, чтобы торжествовала на всей топкой низине <...> ясность новых путей нарожденной империи?» [2, с. 253]. И именно канал становится точкой опоры для апелляции к имени реального / нереального Гоголя, который в пределах современного города (или романа) тоже легко меняет свой облик и свое имя. Кураев использует парадокс, чтобы напомнить читателю о своем великом предшественнике, одном из создателей «петербургского текста» – о некоем «неведомом никому поэте», о «забытом» создателе «Ганца Кюхельгартена» [2, с. 255].

Как это происходит в фантазмагии Гоголя, так и в мистории Кураева «самый выдуманный», «самый нарочитый город в мире» [2,

с. 257] становится тем фоном-антуражем, на котором завязываются и разворачиваются таинственные события романного повествования. Сам город становится источником фантастического и ирреального, он подталкивает к мистификации и миражам.

Центральный образ романа Кураева – «зеркало Монтачки» – сложный и загадочный сам по себе (мотив отражения, мотив перевертыша, мотив неистинного существования) словно бы находит продолжение в «зеркальных» поверхностях города. И одним из таких «зеркал» оказывается «черное зеркало» в «глубокой каменной раме» [2, с. 234], т. е. канал имени Грибоедова с гладью его стоячей темной воды. Как герои коммунальной квартиры ищут собственные отражения в зеркале, принадлежащем Монтачке, так город, дублируя события «человечьего сюжета», ищет себя в отражениях водной зеркальной поверхности. При этом Кураев так строит наррацию, что призрачные зеркальные видения утрачивают возраст, преодолевают грань времени, словно бы смыкаются и переплетаются – былые и современные, петербургские и ленинградские. Повествование Кураева обретает характер вневременной, надвременной, межвременной: «Радужной многоцветной пленкой переливается неподвижная поверхность вод, будто старая кокетка в последней надежде <пытается> прельстить соискателя ее нечистой любви тощими румянами...» [2, с. 256]. Архаизированное выражение «кокетка» рядом с упоминание о «нечистой любви» порождает ассоциацию к «кокотке» и далее к «(не)таинственной» героине гоголевского «Невского проспекта», обманчивого увлечения романтического Пискарева. Водная гладь канала словно навсегда вбирает в себя разновременные отблески и отражения, видения и миражи – прошлое и настоящее.

На фоне густо сотканного образа гоголевского Петербурга постепенно в романе Кураева начинает прорисовываться и проступать образ кураевского города (то ли Ленинграда, то ли Петербурга), с его осовремененным духом, характером, чертами. Город у Кураева – «сам себе правило», «сам себе закон» [2, с. 257]. Проглядывающие в его портрете черты сегодняшней «нарушенной иерархии», всеобщей неустойчивости и относительности, «хаоса» и абсурдизма становятся весомым дополнением к уже сложившемуся образу старого Петербурга, порождая на «перекрестье» абрис современного городского обиталища, все еще неразгаданного и по-прежнему таинственного. «Он – тайна, он – неожиданность!» [2, с. 257] – восклицает современный «сочинитель» (= автор).

В городе, состоящем из туманностей и неопределенностей, вполне закономерным оказывается то, что ведущим мотивом повествования, его стержнем становится мотив призрачности, обманности, «видимости» [2, с. 231]. Смыкаясь с мотивом зеркальности, он программирует и

предопределяет загадочный и необъяснимый сюжет повествования – пропажу отражения героями. В комментарии сочинителя само преступление, составляющее зерно фабульной линии романа, необъяснимо и лишено очертаний: «Стремясь все представить в истинном виде и удержаться на позициях факта, должен сразу предупредить, что выразить преступление наглядно не представляется возможным, поскольку происшествие, близкое к катастрофе <...> не имело единственно только вида» [2, с. 231]. Более того: «По видимости это даже не было и преступление, но только по видимости» [2, с. 231].

Кураев умело играет речевыми оборотами и в апелляции к фразеологизму «делать вид» актуализирует призрачность и отраженность существования героев. Сочинитель несколько раз обратится к читателю, совершенно по-гоголевски вступая в прямой диалог: «Забавно будет посмотреть, как сообщники собирались все вместе едва ли не каждый вечер и *делали вид*, будто они вовсе не сообщники», как «пострадавшие <...> *делают вид*, будто ничего не произошло» [2, с. 232,]. Или несколько позднее: «<...> все *делали вид*, что ничего не произошло» [2, с. 397]. Вся атмосфера существования кураевских героев оказывается «деланием вида», только «видимостью».

Вслед за героями и город начинает «делать вид»: Невская перспектива обретает черты проулков и закоулков, столичный проспект – видимость уездного проезда, сам город Ленинград-Петербург – видимость уездного города N или губернского NN. Героям Кураева стоит сделать только несколько шагов от главного проспекта, как «нечистая сила» [1, с. 555] обретает власть, с легкостью дробя, измельчая, уплотняя масштаб событий. Преступление «по видимости» оказывается бытовой и рядовой «случайностью».

В «Петербургских повестях» Гоголя «живой» Петербург легко меняет свою личину – потому так разительно не похож он сам на себя в районе Гостиного Двора (в квартире столоначальника Башмачкина) и в районе Калинкина моста, где бедный чиновник снимает угол («Шинель»). Город представляет разным и противоречивым, дихотомичным и вариативным. Примерно в такой же стилистике выписан город и у Кураева, когда ожидаемый «живописный вид» [2, с. 236] вдруг подменяется «ржавой жестью козырька» [2, с. 234] или грязной темнотой лестницы [2, с. 235]. Заметим, что как герои Гоголя живут далеко не в бельэтаже (в «Невском проспекте», например, «в комнате в четвертом этаже» [1, с. 22]), так и у Кураева – все события разворачиваются «почти под крышей» [2, с. 235].

Симптоматичен и образ самой «странной» квартиры. По словам «сочинителя», она «не навевала милых сердцу воспоминаний», «не хра-

нила дорогих теней незабвенных предков» [2, с. 236], скорее наоборот – пугала темнотой, тяжелыми запахами и грязью: ремонтировалась «лишь раз в пять-шесть лет совокупным иждивением жильцов» [2, с. 236]. Вся кураевская коммуналка состоит из «коридоров и закоулков», чрезвычайно «преломленных» и, не в традиции Гоголя, но близкого к нему Достоевского, похожа на «вагон» или на «нору» [2, с. 236], на «могильный склеп» [2, с. 239] или — почти как у Раскольникова – на «шкаф» [2, с. 366].

Странный город, странный канал, странный дом, странная квартира неизбежно должны были породить в тексте Кураева и странных обитателей. Действительно, «население квартиры составлялось из пришельцев, разнородностью своей напоминавших обломки великого разбро-санного народа, перемешанного, рассеянного и собранного случайными тропками частных судеб в несколько неожиданном для всех месте <...> Соединенные лишь *по видимости*, они жили каждый своей жизнью <...>» [2, с. 236–237]. Они, «словно призраки», появлялись на кухне или в общем коридоре «бесшумно и невесомо» [2, с. 239].

Законы общежитско-коммунального существования в кураевской («монтачкиной») квартире подчиняются власти стихии не в меньшей степени, чем за ее стенами. Метель и ветер, бушующие на улице, продолжают властвовать и в доме: проникший внутрь квартиры «вихрь» способен подавить волю, загнать одного из героев (или всех) в «нору» [2, с. 242]. Другое дело, что в квартире имя стихии меняется, мутирует, трансформируется – как и во всем городе в целом. Теперь эта сила именуется жильцами-соседями просто как «сила» [2, с. 237]. Но и она – эта сила – «какая-то неведомая», «необъяснимая сила», «причудливая» [2, с. 237]. В романах Кураева эта пост-гоголевская «сила» носит имя «власть», а в квартире № 72 находится ее «агент» – «квартироуполномоченный» [2, с. 238]. Персонажи Кураева – из числа «маленьких людей» – сталкиваются с огромной силой, великой стихией, носящей (обретшей) черты социальной власти, сверхобщественного и вневременного порядка.

Таким образом, подобно Гоголю, создав реально-бытовую картину той жизни, в которую помещены его герои, отметив ее чертами и приметами обыденности, наполнив ее оживляющими достоверными реалиями, Кураев нарушает привычность и нормальность течения жизни своих персонажей, вводя элемент фантастического, мистического, странного и потустороннего. Гоголевский мистический Петербург перевоплощается («оборачивается») в фантастический Ленинград, который, будучи наделен собственной фантазмагорической властью, своевольно вторгается, кажется, в обычную жизнь героев, причудливо деформи-

рует и преобразует ее. Интертекстуальная апелляция к Гоголю, аллюзия к образу его мистико-метафизического города, делает фантазматорию современного прозаика Михаила Кураева ярче и выразительнее, образнее и глубже.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. Петербургские повести. Санкт-Петербург : Геликон Плюс, 2003. 277 с.
2. Кураев М. Приют теней : повести, рассказы, роман. Москва : Центрополиграф, 2001. 396 с.

REFERENCES

1. Gogol, N. (2003), *Petersburg stories* [*Peterburgskie povesti*], Gelikon Plus, St-Petersburg, 277 p. (in Russian).
2. Kuraev, M. (2001), *The shelter of shadows* [*Prijut tenej*], Centropoligraf, Moscow, 396 p. (in Russian).

THE CONSTRUCTION OF THE CULTURAL OTHER IN JOSEPH CONRAD'S STORY «KARAIN: A MEMORY»

Iryna Senchuk

Ph.D, Assistant Professor,
World Literature Department,
Ivan Franko National University of Lviv (UKRAINE),
79000, Lviv, 1, Universytetska str.,
e-mail: irynasenchuk@gmail.com

UDC: 821.111(410)-32.09:39(=621.251)Д.Конрад

ABSTRACT

Aim. The article aims at examining Joseph Conrad's vision of the Malay region and its image building forces in his story «Karain: A Memory» (1897), which articulates the representation of some late 19th-century social and cultural constructs of the Other and becomes a part of literary dialogue between East and West. **Methods.** An imagological approach and the strategies of cultural studies are applied in the article to highlight how Conrad's story «Karain: A Memory» is used to assert the Other's cultural identity, constructing and deconstructing some national stereotypes and cultural prejudices of the period. **Results.** The idea is that the fictional world of the Malayan Archipelago as reconstructed by Conrad through the narrative of «Karain: A Memory» contributes to the meanings attached to the image of the Malays (that is national characterisation) and serves as a medium in the accumulative Western construction of the East and the cultural Other. **Scientific novelty.** There has been made an attempt to prove that Conrad's works demonstrate the complex manner of textual representations in which nineteenth-century cultural assumptions, concerning European civilization and colonial periphery, are simultaneously revived and challenged. **The practical significance.** The article may serve for the further research of the cultural Other and its representation in the English literature.

Key words: cultural Other, national stereotypes, cultural identity, colonial discourse, Joseph Conrad.

РЕФЕРАТ

Ірина Сенчук. *Конструювання культурного «Іншого» в оповіданні Джозефа Конрада «Караїн: спогад».*

Малайського архіпелагу в оповіданні «Караїн: спогад» (1897), яке артикулює художні репрезентації окремих соціальних і культурних конструктів «Іншого» кінця XIX ст. і є частиною літературного діалогу між Сходом і Заходом. *Дослідницька методика.* У статті використано імагологічний підхід та стратегії культурологічних студій, за допомогою яких здійснено аналіз того, як в оповіданні Конрада «Караїн: спогад» сконструйовано культурну ідентичність «Іншого» через реконструкцію та деконструкцію деяких національних стереотипів і культурних упереджень доби. *Результати.* Показано, що фікційний світ Малайського архіпелагу, реконструйований Конрадом в оповіданні «Караїн: спогад», доповнює значення, що закріплюються за образом малайців (тобто національні риси), і слугує засобом вираження кумулятивного конструювання Заходом Сходу і культурного «Іншого». *Наукова новизна.* У статті зроблено спробу довести, що твори Конрада представляють собою складні художні репрезентації, які одночасно артикулюють та оскаржують культурні уявлення XIX століття щодо європейської цивілізації та колоніальної периферії. *Практична цінність.* Стаття може слугувати основою для подальшого дослідження проблеми культурного «Іншого» та його репрезентації в англійській літературі.

Ключові слова: культурний «Інший», національні стереотипи, культурна ідентичність, колоніальний дискурс, Джозеф Конрад.

For centuries, especially since the «era of geographical discoveries» and the expansion of the spacial perception of the world, ethnography and cultural anthropology have created epistemological models of the cultural Other, the alien, the different, which, to agree with Bernard McGrane («Beyond Anthropology, Society and the Other», 1989), have been legitimated by the literature of the Enlightenment, with its cult of knowledge and the contrast between the European subject and non-European Other (works by Defoe, Rousseau, Montesquieu, etc.). The Orient turned into «a terrain for literary exploitation» [7, p. 192]. However, in most cases the «European's images of non-European man are not primarily, if at all, descriptions of real people, but rather projections of this own nostalgia and feeling of inadequacy» [qtd. in 6, p. 2], appearing as a result of an identity anxiety, but commonly done in a stereotypical manner that serves to reassure the Europeans of their superiority. In fact, the cultural Other, that is, the Other as non-European, contains a potential danger, forcing the European to re-consider the conceptual foundations of the European civilization and to reconceptualise the assumptions about the uniqueness of its cultural identity, its moral and religious values. Since, as McGrane claims, a «culture that discovers what is alien to itself simultaneously manifests what it is in itself» [6, p. 1].

Edward Said, in *Orientalism* (1978), explains the nature of the construction of the Other as part of historical, social, and political process: «The construction of identity <...> while obviously a repository of distinct collective experiences <...> involves establishing opposites and „others”

whose actuality is always subject to the continuous interpretation and re-interpretation of their differences from „us”. Each age and society re-creates its „Others”. Far from a static thing then, identity of self or of „other” is a much worked-over historical, social, intellectual, and political process that takes place as a context involving individuals and institutions in all societies <...> human identity is not only not natural and stable, but constructed, and occasionally even invented outright» [7, p. 332]. So, attitude towards alterity (the Other) is integral to the construction of identity; otherness and identity are two inseparable sides inherently intertwined: the «creation of otherness <...> consists of applying a principle that allows individuals to be classified into two hierarchical groups: them and us. The out-group [„Them”, „Other”] is only coherent as a group as a result of its opposition to the in-group [„Us”, the Self] and its lack of identity. This lack is based upon stereotypes that are largely stigmatizing and obviously simplistic» [9, p. 2]. A stereotype, as social psychology defines it, is «a generalization about a group of people in which incidental characteristics are assigned to virtually all members of the group» [1, p. 429]. So the formation of stereotypes is «a mental and cognitive rather than a literary process; nonetheless it is obvious that stereotypes of any humane aggregate have been articulated verbally in literary contexts and have become literary stereotypes as a result» [1, p. 429]. In fact, how we perceive «us» and «them» continues to be the major impetus for the ontology of philosophical, cultural, psychological, and literary discourse; identity is constituted within representation.

The increased interest and contact with the East in the nineteenth century – by mostly merchants, missionaries, servicemen, travellers, natural historians, and writers – resulted in it being communicated back to Europe through different literary texts attempting at imaginative reconstruction of the cultural Other and at bridging the gap between «us» and «them». In late nineteenth- and early twentieth-century British literature, to remember the works of Rudyard Kipling, Robert L. Stevenson, Rider Haggard, Edward Forster, and Leonard Woolf, for example, one can find a discrete presence of foreign, exotic characters, which though play minor roles, often prove to be important for the plot development and for the definition of the main characters’ British identity. In the context of this tradition, the early works of Joseph Conrad (1857–1924), chronicling his own intercultural subjectivity, demonstrate a complex manner of textual representations in which nineteenth-century European cultural assumptions, that is, the rhetoric of colonial discourse concerning the cultural Other as lacking identity, are simultaneously revived and challenged. The aim of this survey is to trace how a writer of Polish background writing in English manages to reproduce in his texts the complexity of East–West relations at the turn of the century and to

create the literary image of the Malayan Archipelago and the Malays; whether his verbal suggestions of the cultural Other's representation are clear-cut and stereotypical.

Joseph Conrad's Malay story «Karain: A Memory» (1897), included in his first published short-story collection, *Tales of Unrest* (1898), is an early example of the author's ambivalent mode of representation of the cultural Other and a reflection of his personal experience of alterity. Peter Firchow makes the point: «Given the many years – half a lifetime, practically – that Conrad had spent wandering the world in ships or being stranded for weeks in remote places in the Pacific, often sharing close quarters with people from a wide variety of national and ethnic backgrounds, it is not surprising that he should seek to reflect this multinational, multiethnic experience in his work» [4, p. 7], offering the space, usually the alien world far away from the Empire's metropolis, for the interaction of different identities. Simultaneously, Conrad's writings «coincided with an epistemological crisis as well as a crisis of empire» [2, p. 24], which gave rise to an anthropological desire to «know» – that is, to describe and understand – non-European Other to assert the imperial self.

Evoking the impression of outer tranquillity, the very opening scene of «Karain: A Memory» transports the European reader to the exotic space of the Other – one of the islands of the Malay Archipelago: «...a signal fire gleams like a jewel on the high brow of a sombre cliff; great trees, the advanced sentries of immense forests, stand watchful and still over sleeping stretches of open water; a line of white surf thunders on an empty beach, the shallow water foams on the reefs; and green islets scattered through the calm of noonday lie upon the level of a polished sea, like a handful of emeralds on a buckler of steel» [3, p. 36]. Though deprived of the idea of racial difference, this luminous landscape on the periphery of empire appears in sharp contrast to the closing images of late nineteenth-century London: «A watery gleam of sunshine flashed from the west and went out between two long lines of walls; and then the broken confusion of roofs, the chimney-stacks, the gold letters sprawling over the fronts of houses, the sombre polish of windows, stood resigned and sullen under the falling gloom. The whole length of the street, deep as a well and narrow like a corridor, was full of a sombre and ceaseless stir. <...> Innumerable eyes stared straight in front, feet moved hurriedly, blank faces flowed, arms swung» [3, p. 67]. These representations of the Empire's metropolis, being familiar to Conrad's contemporaries, take them back to the European reality.

In his early fiction, Conrad as if tends to write both within and against the conventional discourse of difference of his time based on the idea of the «known unknown», when the otherness is regarded through stereotyping. In

«Karain: A Memory», the favourable scenery image of the Other's space, the story opens with, is followed by the generalized image of the Malays, emphasizing their cultural diversity: «...*faces dark, truculent, and smiling; the frank audacious faces of men barefooted, well armed and noiseless. They thronged the narrow length of our schooner's decks with their ornamented and barbarous crowd, with the variegated colours of checkered sarongs, red turbans, white jackets, embroideries; with the gleam of scabbards, gold rings, charms, armlets, lance blades, and jewelled handles of their weapons. They had an independent bearing, resolute eyes, a restrained manner; and we seem yet to hear their soft voices speaking of battles, travels, and escapes; <...> sometimes in well-bred murmurs extolling their own valour, our generosity...*» [3, p. 36]. The above passage points to the otherness of the Orient in colourful yet contradictory images, which reconstruct certain Orientalist stereotypes of the natives as barefooted «*ornamented and barbarous crowd*» but, simultaneously, manifest appreciation of and admiration for their «*independent bearing, resolute eyes, and restrained way*», constructing a complex hetero-image of the Malays and one of their leaders – Karain, a Malay war-chief and the ruler of three villages who comes from «*a small Bugis state on the island of Celebes*» [3, p. 42] and with whom a group of Englishmen trade guns.

Though the title of Conrad's short story suggests the predominance of Karain's voice and consciousness, haunted by the ghost of his betrayed friend Pata Matara, the focus of the narrative is, in fact, divided between the Malay's personal story and the frame narrator's reaction to Karain. At the beginning of «Karain: A Memory», the frame narrator, who is English and part of the empire's trade interests, provides what we might take as Western perspective in the representation of the Malay world, the world of the cultural, racial and religious otherness. He diminishes Karain's image as a ruler, which echoes Orientalist discourses: according to the narrator, Karain is «*the master of an insignificant foothold [emphasis added] on the earth – of a conquered foothold that, shaped like a young moon, lay ignored between the hills and the sea*» [3, p. 37]. Later on, the narrator, whose voice shapes the representations of Karain in the text, compares him to an actor filling the stage with «*barbarous dignity*» [3, p. 39]: «*It was the stage where, dressed splendidly for his part, he strutted, incomparably dignified, made important by the power he had to awaken an absurd expectation of something heroic going to take place <...> He was ornate and disturbing <...> he presented himself essentially as an actor, as a human being aggressively disguised. His smallest acts were prepared and unexpected, his speeches grave, his sentences ominous like hints and complicated like arabesques. He was treated with a solemn respect accorded in the irreverent West only to the*

monarchs of the stage <...> It was almost impossible to remember who he was – only a petty chief of a conveniently isolated corner of Mindanao...» [3, p. 38]. Providing a theatrical presentation of Karain, the above passage articulates the problem of intercultural communication which results in a gap between the Malay, that is, the non-European, and the European, the Englishman, for whom Karain is rather a hero of the epic past or a funny and fearing figure in the «*painted*» exotic scene which does not seem «*real*». From the particular, Conrad moves to the universal in his representation of Karain: «*He summed up his race, his country, the elemental force of ardent life, of tropical nature. He had its luxuriant strength, its fascination; and, like it, he carried the seed of peril within*» [3, p. 38]. So the «*wild-eyed*» Other, as represented by the narrator, implies the ambivalence of desire for and fear of.

The clichéd characterisations given to the Malay chief by the English narrator, gun smuggler participating in the story, point to the asymmetry in relationships and acknowledge the British moral, intellectual and social superiority: he points to Karain's «*profound ignorance of the rest of the world*» and to the «*childish shrewdness*» of his arguments; he thinks him «*racially incapable*» of steadfastness [3, p. 45] and even dangerous – «*Sometimes we caught glimpses of a sombre, glowing fury within him – a brooding and vague sense of wrong, and a concentrated lust of violence which is dangerous in a native*» [3, p. 45]. These representations of othering, when using demeaning and denigrating terms, project a nineteenth-century stereotype-ridden image of Southeast Asia as an underdeveloped periphery populated by «*easily impressed*» barbarous people with «*primitive ideas*» incapable to understand the «*reality*» of the West, which formed the basis of colonial discourse in the late 19th century, the period of the institutionalisation of colonial geography in Europe.

In his turn, Karain is also depicted as a bearer of stereotypes which existed in the area concerning the British and their moral predominance over the Malays. Karain is fascinated by the far-off Queen as «*the holder of a sceptre the shadow of which, stretching from the westward over the earth and over the seas, passed far beyond his own hand's-breadth of conquered land*» and speaks of her «*with a kind of affectionate awe*» [3, p. 41] calling «*Great, Invincible, Pious, and Fortunate*» [3, p. 42]. Besides, he considers all of the Europeans to be gentlemen by birth and «*emissaries of Government*» [3, p. 41], thus giving priority to the white men only due to their racial identity. All these instances represent Karain as subject to the categories and practices imposed by the European as dominant in-group, as the Other that consolidates the West as the guarantor of truth and power.

Later in the text, however, the worlds of Europeans and natives interact in the course of communication, their relationships develop and the image of

Karain alters. He is depicted among his people with respect and admiration: «*We saw him once walking in daylight amongst the houses of the settlement. At the doors of huts groups of women turned to look after him, warbling softly, and with gleaming eyes; armed men stood out of the way, submissive and erect; others approached from the side, bending their backs to address him humbly; an old woman stretched out a draped lean arm – „Blessings on thy head!” she cried <...> To no man had been given the shelter of so much respect, confidence, and awe*» [3, p. 43, 44] He is also said to understand «*irrigation and the art of war – the qualities of weapons and the craft of boat-building*», to «*negotiate more tortuously than any man of his race*» [3, p. 39], and to talk of inter-island politics. Such representations counterbalance the previous negative hetero-image of the Malay chief.

The further subversion of the English narrator's views of Karain and his world comes when the Malay reveals the story of his inner unrest. Karain's tale about his native country, exile, wanderings, love, miscegenation, betrayal, death and haunting by Pata Matara, the friend Karain betrayed and killed, shows that «*the basic ingredients of human life are the same; that the natives are not inferior beings; and that, despite differences in customs and the level of civilisation, mankind shares basic goals and dreams*» [8, p. 28]. However, until Karain tells his tale, as Daniel Schwarz points out, «*the English narrator could not imagine that a native could feel the same complex emotions of guilt and sorrow, of loyalty and hope, as a Western man*» [8, p. 30]. Employing the strategy of storytelling, Conrad enables Karain – that is, the cultural Other – to speak his mind about the natives and the Europeans in order to understand the difference between himself and his English friends, and thus breaking down some of the cultural barriers between them. Moreover, representing his English characters as sufficiently sensitive to their Malay friend's story of his «*tortured private self*» [8, p. 29] and pointing at some moments to the sameness of their emotions and their mutual wish to respect the values and traditions of the other, Conrad alters the nineteenth-century Eurocentric notion of native as utterly different: through his writing, he uses methods of differentiation to examine ways in which individuals are connected to and relate to each other. His narrative demonstrates a certain wish to understand and embrace the difference and the storytelling situation provides a reassuring context for this conviction of a universal bond: «*There are those who say that a native will not speak to a white man. Error. No man will speak to his master; but to a wanderer and a friend, to him who does not come to teach or to rule, to him who asks for nothing and accepts all things, words are spoken by the camp-fires, in the shared solitude of the sea, in riverside villages, in resting-places surrounded by forests – words are spoken that take no account of race or colour. One heart speaks – another one*

listens; and the earth, the sea, the sky, the passing wind and the stirring leaf, hear also the futile tale of the burden of life» [3, p. 50]. According to Conrad, as can be seen from the above passage, cultural interaction is possible only when it is a «dialogue between equals».

In «Karain: A Memory», Joseph Conrad employs different narrative perspectives to obscure his personal attitude towards imperialism, never directly referring to racial problems, and his narrator does not manifest the initial faith in the western «civilising mission» in the «dark» places of the world. In fact, by making his English characters and readers encounter exotic and remote cultures, Conrad forced them face their own ethnicity, since the background of the cultural Other highlighted the positive and negative sides of their own mental image. So Conrad's story constitutes an important dimension of the formation of the self in relation to the Other and serves a fictional illustration to the anthropological dilemma that «the European mind can only discover truths about its origins by going outside the physical limits of its culture» [5, p. 32]. In addition, though «Karain: A Memory» revives some stereotypical images relating to Malaya, both as a place and as a people, it shows the evolution of Europeans' ideas about those cultures they considered exotic and questions established clichés, characterizing both the Western observer and the Eastern observed Other.

ЛІТЕРАТУРА

1. Beller M. *Stereotype. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey* / ed. by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam : Rodopi, 2007. P. 429–433. (in English).
2. Collits T. *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*. London : Routledge, 2005. 226 p.
3. Conrad J. *Selected Short Stories* / ed. by Keith Carabine. Ware : Wordsworth Editions Limited, 1997. 238 p.
4. Fircchow P. E. *Envisioning Africa : Racism and Imperialism in Conrad's «Heart of Darkness»*, Kentucky : University of Kentucky Press, 2000. 258 p.
5. Griffith J. W. *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: «Bewildered Traveller»*. Oxford : Clarendon Press, 1995. 248 p.
6. McGrane B. *Beyond Anthropology: Society and the Other*. New York : Columbia University Press, 1989. 150 p.
7. Said E. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. London : Penguin Books, 2003. 396 p.
8. Schwarz D. R. *Conrad: Almayer's Folly to Under Western Eyes*. London, Basingstoke : The Macmillan Press, 1980. 230 p.
9. Staszak J.-F. *Other / Otherness. International Encyclopaedia of Human Geography* / ed. by R. Kitchin and N. Thrift. Oxford : Elsevier Science, 2009. Vol. 8. URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:77582> (дата звернення: 10.03.2019).

REFERENCES

1. Beller, M. (2007), "Stereotype", *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, ed. by Manfred Beller and Joep Leerssen, Rodopi, Amsterdam, pp. 429-433. (in English).
2. Collits, T. (2005), *Postcolonial Conrad: Paradoxes of Empire*, Routledge, London, 226 p. (in English).
3. Conrad, J. (1997), *Selected Short Stories*, ed. by Keith Carabine, Wordsworth Editions Limited, Ware, 238 p. (in English).

4. Firchow, P. E. (2000), *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's "Heart of Darkness"*, University of Kentucky Press, Kentucky, 258 p. (in English).
5. Griffith, J. W. (1995), *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: "Bewildered Traveller"*, Clarendon Press, Oxford, 248 p. (in English).
6. McGrane, B. (1989), *Beyond Anthropology: Society and the Other*, Columbia University Press, New York, 150 p. (in English).
7. Said, E. (2003), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, London, 396 p. (in English).
8. Schwarz, D. R. (1980), *Conrad: Almayer's Folly to Under Western Eyes*, The Macmillan Press, London, Basingstoke, 230 p. (in English).
9. Staszak, J.-F. (2009), "Other / Otherness", *International Encyclopaedia of Human Geography*, ed. by Rob Kitchin and Nigel Thrift, Elsevier Science, Oxford, vol. 8, available at: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:77582> (in English).

ПСИХОАНАЛІТИЧНА Й ГЕРМЕНЕВТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАВМИ ЯК ЧИННИКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.)

Оксана Приходько

Кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри,
Кафедра базових і спеціальних дисциплін,
Національний авіаційний університет (УКРАЇНА),
03680, м. Київ, пр-т. Космонавта Комарова, 1
e-mail: prykhoxa2017@gmail.com

UDC: 82.091:[821.161.2+821(438)]:801.73(045)

РЕФЕРАТ

Мета. У статті на матеріалі оповідань і новел українських – Івана Франка «Грицева шкільна наука», «Олівець», «Schönschreiben», Бориса Грінченка «Дзвоник», «Екзамен» і польських – Болеслава Пруса «Антею», Генрика Сенкевича «Зі спогадів познанського вчителя» – письменників другої половини XIX – початку XX ст. аналізується система навчання у школі як психічна і фізична травма для дитини. **Дослідницька методика.** Послугуючись літературознавчими практиками психоаналізу З. Фрейда, зокрема теорією сновидінь, що витворює оніричний дискурс, досліджуються психологічні поведінкові характеристики дітей, які перебувають у критичному, межовому, психічному і фізичному стані унаслідок травми, спричиненої школою. **Результати.** Постійне залякування, тяжкі тілесні покарання, приниження власної та національної гідності дитини з боку вчителя, поверхова, схоластична, неприйнятна для засвоєння система навчання – причини, що зумовлюють важкі психічні і фізичні травми школярів, репрезентованих у художніх творах. **Наукова новизна.** У роботі вперше через призму психоаналітичного методу проаналізовано класичні тексти української та польської літератур, окреслено дискурс травми як важливий чинник сюжетотворення та елемент художнього світу персонажів. **Практичне значення.** Матеріал статті може бути використаний під час подальшого вивчення текстів у компаративістичному аспекті й за допомогою психоаналітичного прочитання.

Ключові слова. Школа як психічна травма, школа як фізична травма, психоаналіз, оніричний дискурс.

ABSTRACT

Oksana Prykhodko. *Psychoanalytic and hermeneutic interpretation of trauma as a factor of literary world (in Ukrainian and Polish short stories of the second half of the XIXth – the beginning of the XXth centuries).*

Aim. In the paper, Ukrainian and Polish short stories and novellas of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries (Ivan Franko's «Grits's School», «Pencil», «Schönschreiben», Borys Hrinchenko's «Bell», «Exam», Boleslaw Prus's «Antek», Henrik Sienkiewicz's «From the Teacher's Memories») have been discussed. School system is analyzed in these texts as mental and physical trauma for a child. **Methods.** Based on S. Freud's psychoanalysis, in particular the theory of dreams, the psychological behavioral characteristics of children who are in the crucial mental and physical conditions in the result of the traumas caused by school have been studied. **Results.** Constant intimidation, severe physical punishment, humiliation of children and their national dignity by teachers and scholastic unacceptable teaching system have been spotlighted. **Scientific novelty.** In the work for the first time, through the prism of the psychoanalytic method, the classical texts of Ukrainian and Polish literatures have been analyzed, the discourse of trauma has been outlined as an important factor in plot creation and an element of the literary world of characters. **Practical meaning.** The material of the article can be used for further study of texts in a comparative perspective and through psychoanalytic approach.

Key words: school as psychological trauma, school as physical trauma, psychoanalysis, onyric discourse.

Проблема шкільництва як психічна і фізична травма є однією з наскрізних у творчості українських і польських письменників другої половини XIX – початку XX ст., що засвідчує типологічна поява текстів такої тематики в українських та польських авторів окресленого періоду. Школа, що травмує дитину, постає як суспільна й національна проблема в Україні та Польщі, які на той час були колоніями Австро-Угорщини, Пруссії й Росії.

На сучасному етапі розвитку літературознавчої науки новітні практики декодування художнього тексту реконструюють традиційні підходи до висвітлення цієї теми у позитивістській парадигмі і репрезентують нове бачення системи освіти досліджуваного періоду. Досвід залучення психоаналітичних студій є плідним в аспекті осмислення літературознавчих проблем, зокрема пов'язаних із дослідженням особливостей художнього мислення. Важливим чинником категорії «художній світ» є світоглядно-філософські настанови й параметри персонажів, які формуються під впливом зовнішнього середовища. Особливо актуальною ця проблема є в літературі др. пол. XIX ст., у якій оприявлені позитивістські тенденції. Персонаж реалістичного художнього твору розглядається в системі причинно-наслідкових зв'язків, які формуються в результаті комунікації із навколишнім соціумом. «Рубіж XIX–XX ст. в українській літературі можна вважати тою хронологічною

точкою, коли помітною стає увага до проблем деструктивного характеру, до активізації тем смерті, розпаду, психологічної зневіри, відчуження, втоми, хвороби, меланхолії як своєрідних способів репрезентації травматичного досвіду. Варто зазначити, що науковий дискурс травми народжується із початком досліджень неврозів „батьком психоаналізу” З. Фройдом. Австрійський психіатр, вивчаючи невротичні стани ветеранів Першої світової війни, запропонував концептуальну модель травми, яка на сьогодні слугує підґрунтям для визначення впливу травматичного досвіду на поведінку і самосприймання особистості. За З. Фройдом, історія про травму – це не тільки своєрідний результат оповідної дисгармонії, внаслідок провалів пам’яті, але й підсумкове свідчення хронологічної плутанини» [9, с. 517]. З огляду на такі особливості історико-літературної ситуації та відповідно до напрацювань психоаналітичної школи, долучення до літературознавчого аналізу психоаналітичних студій сприяє розкриттю специфіки поведінкових моделей персонажів і комунікативних ситуацій у літературному творі. Так, Марія Брацка у статті «Художні стратегії опису травми у творчості Павлина Свенціцького» досліджує художні стратегії опису травматичного історичного досвіду, який репрезентовано у творчості письменника середини ХІХ ст. Дослідницька увага авторки студії спрямована на виявлення посттравматичної свідомості персонажів П. Свенціцького. Науковець послуговується психоаналітичними підходами, наголошуючи на їх особливій валідності для дослідження літератури другої пол. ХІХ ст., а також вказуючи на гібридизацію в дискурсі сучасної гуманітаристики результатів психології й літературознавства: «Категорія травми, хоч апріорі належить до галузі психології та психіатрії, уже перенесена на ґрунт гуманітаристики в її широкому розумінні та результативно використовується теоретиками літератури й літературознавцями. Це підтверджує висловлення історика ідей Д. Лакапри <...>. У літературних дослідженнях це поняття дає широкі можливості аналізу деяких аспектів літературного твору, пов’язаних із суб’єктом висловлювання, проявами ідентичності, та має широкий спектр засобів вираження етичних і естетичних цінностей. Пам’ять травми, яка важко формулюється та можлива для опису лише в її наслідках, ставить питання про її приналежність, обґрунтування та право на вербалізацію. Ця категорія певною мірою уже використовувалась і опрацьовувалась у літературознавстві для визначення травматичного досвіду, пов’язаного з конфліктами та людськими втратами у світовому масштабі» [1, с. 324]. Поділяючи загальну тенденцію поглядів М. Брацки, зазначимо, що аплікація категорії «травми» може бути використана для дослідження літературного матеріалу, у якому репрезентовано не лише «конфлікти й людські

втрата у світовому масштабі», а й життя пересічних людей (зокрема, дітей і підлітків), які в силу особливостей соціальних конвенцій, норм і правил, визначених ідеологічними чинниками, здобувають травматичний досвід. Специфіка репрезентації системи освіти в літературних творах др. пол. XIX ст. дає підстави для залучення категорії «травми» в дискурс літературознавчих досліджень. У роботі М. Брацки окреслено ті суспільно-історичні зміни («втрата політичної незалежності Річчо Посполитою наприкінці XVIII століття та пов'язані з цим невдалі польські повстання за повернення держави на мапу Європи» [1, с. 324]), які вплинули на долю персонажів, а також визначено різні види травм. У нашій студії йдеться про травматичний досвід персонажів, детермінований освітньою ситуацією, яка позначена не світоглядно-етичними й моральними імперативами, а ідеологічними чинниками.

Адаптація учня до умов школи, зокрема втрата свободи, стосунки учня й викладача, взаємовідносини між самими учнями, складний процес засвоєння знань як з боку обдарованих учнів, так і учнів абсолютно до цього непередготовлених та непридатних, примусове навчання нерідною мовою, деморалізація і денационалізація дітей колонізованих країн, образи учнів-жертв шкільної муштри, постаті вчителів-догматиків, невігласів і садистів у центрі уваги майстрів малої прози другої половини XIX – поч. XX ст. Об'єктом текстуального аналізу в аспекті виявлення типів травмованості у школі стали оповідання й новели українців І. Франка «Грицева шкільна наука», «Олівець», «Schönschreiben»; Б. Грінченка «Екзамен», «Дзвоник»; поляків – Б. Пруса «Антек», Г. Сенкевича «Зі спогадів познанського вчителя».

Джерелом текстів як українських, так і польських авторів часто є автобіографічні травматичні досвіди, закорінені в дитинстві й пов'язані зі школою та навчанням. Тому кожен із текстів доцільно розглядати як наратив, у якому автор має можливість репрезентувати травму, оприявнюючи її в художній спосіб задля переведення в площину досвіду, а не безпосереднього травмувального джерела. Ми не ставимо за мету дослідження автобіографічного компонента в аналізованих оповіданнях, проте цілком правомірно зарахувати їх до наративу, який допомагає пропрацювати травму, уникаючи її негативного впливу. Дослідники психології звертають увагу на те, що «вміння вибудовувати історію власного життя як неповторний відкритий особистісний твір <...> співвідноситься з такою ознакою досвіду, як несуперечливість і створюється завдяки захисній функції наративу. Ця функція дозволяє людині немовби відсторонитися від негативних переживань, перевести спогади про травмуючі події у зовнішню історію, тим самим трансформуючи її у більш продуктивну історію, узгоджуючи таким чином травматичні та

нетравматичні фрагменти досвіду, роблячи його несуперечливим» [10, с. 15]. Аналізовані в статті оповідання другої пол. ХІХ ст. доцільно розглядати як тексти, у яких автори прагнуть здійснити ревізювання травми, спричиненої освітньою специфікою зазначеного часу. Не зважаючи на пряму фігури автора й персонажа (головного героя), зазначимо, що художні наративи є не лише формою фіксації наявних освітніх і, як наслідок, психоемоційних проблем, а й чинником звільнення свідомості від травматичного досвіду переживань, детермінованих освітою. На думку науковців, «несуперечливість досвіду, що створюється завдяки захисній функції наративу <...>. Якщо ж людина постійно «переживає» одні й ті ж теми, використовуючи тільки ті інтерпретаційні схеми, котрі дозволяють створити область релевантності, що виключає травмуючі фрагменти досвіду, то досвід зовні може виглядати як несуперечливий, однак, при цьому бути стагнующим, таким, що перешкоджає особистісному розвитку людини, формуванню адекватної Я-концепції. Несуперечливість досвіду виражається у зв'язності та цілісності тексту наративу» [10, с. 35].

Отже, під **травмою** розуміємо подію чи переживання, що загрожує життю, цілісності свідомості, це досвід, який породжує страх, переляк, враження, що стрімко проникають у свідомість і тому до кінця не усвідомлені [6]. Л. Суворова наголошує на тому, що в сучасному дискурсі «поняття „травма“ <...> починає фігурувати не лише в термінологічній системі медичних наук, воно активно проникає у сфери соціального та гуманітарного спрямування, виступаючи засобом номіналізації хворобливих деструктивних станів, дисфункціональних наслідків, негативного досвіду» [9, с. 516]. Водночас ми наголошуємо на тому, що освітня травма, зокрема в художній репрезентації є важливим об'єктом дослідження з позицій сучасного літературознавства.

Система навчання у текстах українських і польських авторів – І. Франка, Б. Грінченка, Б. Пруса, Г. Сенкевича – репрезентована, насамперед, як психічна й фізична травма. Дитина, віддана до навчання, здебільшого до чужомовної школи, опиняється у незвичній і складній ситуації. Перед нею виникає проблема різного типу обов'язків, обмежень і правил: засвоєння матеріалу, дисциплінарних покарань і дозволів, вміння спілкуватися з товаришами по школі, навчання нерідною, а відтак – складною і малозрозумілою мовою. Причому ці обов'язки дитина собі не обирає, ніхто не бере до уваги її особисті бажання та інтереси, духовні й індивідуальні можливості. Для багатьох учнів цей процес стає надзвичайно травматичним – важким, болісним, часто трагічним, що ламає і психічно, і фізично, оскільки дитина перебуває у стані постійного страху, стресу й переляку.

У дослідженні, аналізуючи травму, будемо послуговуватися літературознавчими практиками психоаналізу. Опис людської психіки З. Фройд вважав одним із зацікавлень будь-якого письменника, його своєрідною «вотчиною» [3]. Г. Сенкевич, Б. Прус, І. Франко, Б. Грінченко у своїх оповіданнях і новелах, звертаючись до психоаналізу, дають виразні психологічні характеристики дітям, що перебувають у критичному (межовому) психічному і фізичному стані унаслідок травми, спричиненої школою. Спробуємо окреслити ті фактори, які травмують дитину.

Уже сама школа, власне, її приміщення та «умови», створені для навчання країнами-колонізаторами Пруссією, Австрією, Росією на окупованих територіях, витворюють атмосферу неприйняття, відторгнення та придушення будь-якого бажання вчитися. Показовим у цьому плані є інтер'єр школи, змальованої в оповіданні Б. Пруса «Антек»: «Вона (школа. – *О. П.*) здалася йому майже такою ж гарною, як та кімната в корчмі, де стоїть шинквас... Тільки грубка тріснула і двері не зачинялися, отож було трохи холодно. Обличчя в дітей були червоні, а руки вони ховали в рукави... А по кутках білів іній і витріщав на всіх свої іскристі очі» [7, с. 189].

За З. Фройдом, травматичний жах – це сновидіння, від якого людина прокидається у стані переляку, що є маркером травми, тому що страшним є не лише сон, а й пробудження [3]. Оніричний дискурс досліджуваних оповідань репрезентований жахливими сновидіннями маленьких учнів – як наслідок травмованості школою і навчанням. Перебуваючи у стані марення, коли так, як і уві сні, оприявнюється підсвідоме, оголюючи страхи і переживання, Михась із оповідання Г. Сенкевича «декламував думу про Жолкевського з «Історичних пісень» Немцевича, часом говорив шкільною викладовою мовою, а то відмінював різноманітні латинські слова» [8, с. 116]. «А баба галамага»... не раз навіть у сні з уст його (Гриця. – *О. П.*) вилітало се дивовижне слово, що становило немов перший поріг усякої мудрості, якого йому не судилося переступити» («Грицева шкільна наука» І. Франка).

Початкові симптоми психологічного вмирання – тотальна байдужість до всього, втрата дитиною інтересу до життя. Подібний стан психологічної смерті дитини відтворено і в оповіданні Б. Грінченка «Дзвоник»: «Незрозуміла їй шкільна наука пригнітила їй мозок, упевнила її, що вона, Наталя, дурна, нічого не хоче сама розуміти й повинна робити одно тільки: питатися старших та їх слухатися... дуже вже пригнічена в неї голова була... І вона жила дивним життям: життям без своєї волі, без надії... В душі маленькій, дитячій глибоко й далеко від людського ока ховався тяжкий біль... І ніколи не переставало боліти» [4, с. 171]. Доведені до від-

чаю – Михась помирає від душевного й фізичного виснаження, Наталя просить дозволу накласти на себе руки – втопитися в криниці.

Наталя, сільська дівчинка-сирота, потрапляє в чуже і вороже для неї середовище міського сиротинця. Навчання нерідною російською мовою, сільська, патріархальна модель поведінки дівчинки стає причиною поступового перетворення дитини на жертву – об'єкт глузувань і знущань. У результаті Наталя опиняється на маргінесі соціуму. Неприйнята жорстокими однолітками, які змогли пристосуватися до середовища, і бездушною, індиферентною до дитячих страждань наглядачкою, дівчинка вирішує піти з життя. Маркером глибокої психічної травмованості дитини постає дзвоник, що не просто перетворюється на джерело постійного страху і стресу, а породжує нав'язливі ідеї: «Їй стало здаватися, що він живий і що навіть начальниця слухається його... Її, Наталю, дзвоник знає і вмисне так вигукує, бо хоче їй дошкулити. Вона... не могла збутися тієї думки. І вона зненавиділа його. Ворог її, дзвоник, шістнадцять разів на день нагадував їй про його. Як він дзвонив, їй здавалося, що він так і вимовляє: топись! Топись! Топись! Він зучив її до цієї думки, і ця думка запанувала над нею цілком» [4, с. 170].

Оповідання Г. Сенкевича «Зі спогадів познанського вчителя» можна умовно назвати еталонним у плані репрезентації травми і травмованості дитини в результаті навчання. Майстер психологічного портрету, деталі, діалогу, Г. Сенкевич розгортає перед читачем трагічну історію навчання в гімназії одинадцятирічного Михася, який понад усе боявся розчарувати свою маму, котра поклала великі надії на успіхи сина в навчанні. Страх хлопчика перед матір'ю, любов до якої стала культом після смерті батька, є ще одним із факторів травмованості дитини, закоріненому у фрейдівській теорії едіпового комплексу. Родинна ситуація Михася, від природи вразливої, екзальтованої дитини, ще більше загострює конфлікт, що виникає між жорсткими вимогами схоластичної чужонаціональної (пруської) гімназії і учнем (поляком), що понад усе прагне бути відмінником. Г. Сенкевич використовує композиційний прийом ретроспекції, інсталиючи в текст наратора (приватного учителя-гувернера Михася), який виступає тонким психологом. Поступово змальовуючи історію психічного і фізичного знищення свого вихованця школою, він констатує причини, що призвели до смерті хлопчика: «моральний примус, таємна журба, неспокій, даремні зусилля, боротьба з труднощами, поступова втрата надії... до журби з приводу поганих оцінок долучився невимовно гіркий і глибоко закорінений моральний розлад» [8, с. 108].

Травмованість досягає апогею, коли дитина вмирає не лише фізично (від запалення мозку): насамперед, вона знищена морально. Внаслідок

док довготривалих і виснажливих дитячих переживань Михась фактично переживає подвійну смерть: спочатку він знищений психологічно, фізична смерть є наслідком психічної: «Все рвалося в хлоп'ячих грудях... Він гнувся, як колосок під вітром. Кінець кінцем обличчя одинадцятирічного хлопця набрало просто трагічного виразу: здавалося, що його безупинно душить ридання, а він силкується стримати сльози. Часом очі його дивились, як очі замученого птаха; потім пойняла його дивна задума й сонливість; рухи його стали наче безладні, а голос млявий. Михась зробився незвичайно тихий, спокійний і механічно слухняний» [8, с. 112].

Часто джерелом психічної і фізичної травмованості дитини постають учителі – користолобні невігласи, пасивні й незацікавлені у своїй роботі, схоласти, самодури, хабарники і просто садисти, що виміщали на беззахисних дітях власні вади і комплекси чи своє невдоволене честолюбство.

Майже в усіх досліджуваних нами текстах фізичне покарання є квінтесенцією педагогічної системи. І важко визначити: якої травми – психічної чи фізичної – більше завдає тілесне покарання. Страх, переляк у постійному очікуванні фізичного покарання породжує глибоку психічну травмованість дитини. Ключовою фразою «педагога» з оповідання Б. Пруса «Антек» були слова «ось я тебе огрію (поб'ю. – *О. П.*)». Трагікомічний діалог відбувається між матір'ю і Антеком, після його першого візиту до школи:

«– Ну що? Вчився?

– Вчився.

– А перепало тобі?

– О, ще й як! Аж двічі.

– За навчання?

– Ні, щоб зігрітися.

– Це тільки для початку. А перегода битимуть і за навчання! – утішила його мати» [8, с. 191].

Змалювання тілесних покарань досягає найвищої точки в оповіданні І. Франка «Олівець»: «А професор ще не переставав бити! Вже бідний Степан охрип, лице його посиніло з натуги, пальці судорожно впилися в професорові коліна, ноги кидалися в повітрі, але різка не переставала свистіти в повітрі, а кожний її свист, кожний ляск на грубу полотняну сорочку Степана стрясав і здавлював тридцять дитинячих серць у класі, витискав новий крик болю і розпуки з груді Степана» [2, с. 191].

Незворотною психологічною травмою, що породжує комплекс меншовартості, є приниження власної гідності дитини. «Осли» («Антек»), «свиняча почеревина», «олухи» («Олівець»), «тумани вісімнадцяті»

(«Грицева шкільна наука») – образлива лексика, що лунає на адресу вихованців із вуст учителя. Приниження національної гідності, що має на меті зденационалізувати й асимілювати дітей, – спрямоване на травмування нації: «Німецькі вчителі вважали, що тільки та дитина добре поводить, котра відповідає усмішкою на їхнє глузування з «польської відсталості», з польської мови і традицій» (Г. Сенкевич. «Зі спогадів познанського вчителя») [8, с. 114].

Таким чином, можна підсумувати, що система освіти в аналізованих текстах виявляється регламентованою ідеологічними, соціальними, національними та ін. факторами, постаючи джерелом психофізичної травми для персонажів зазначеної малої прози. Постійне залякування, тяжкі фізичні покарання, поверхова, схоластична, неприйнятна для засвоєння освіта – причини, що зумовлюють важкі психічні й фізичні травми школярів. Психоаналітичні підходи, зокрема фрейдистська теорія, мають особливу актуальність для вивчення малої прози кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Переживання персонажів у досліджуваних прикладах малої прози є чинником сюжетотворення; травми, спричинені особливостями освітнього процесу, постають важливим елементом сконструйованої художньої дійсності, зокрема у психологічному аспекті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брацка М. Художні стратегії опису травми у творчості Пауліни Свенціцької. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2015. Т. 26. С. 323–331.
2. Франко І. Малий Мирон та інші оповідання. Київ : Держвидав України, 1924. 204 с.
3. Фройд З. Поет і фантазування. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 85–90.
4. Грінченко Б. Дзвоник. *До тих, що зостануться : Вибрані твори*. Київ : Веселка, 1993. С. 165–173.
5. Грінченко Б. Екзамен. *До тих, що зостануться : Вибрані твори*. Київ : Веселка, 1993. С. 70–77.
6. Карук К. Література і травма. Стенограма і відеолекції [Електронний ресурс]. URL : <http://urokiistorii.ru/article/52661> (дата звернення: 25.09.2018).
7. Прус Б. Антек. *Твори : в 5-ти томах*. Київ : Дніпро, 1978. Т. 2. С. 183–206.
8. Сенкевич Г. Зі спогадів познанського вчителя. *Новели*. Київ : Дніпро, 1975. С. 100–120.
9. Суворова Л. Танатичні аспекти образного моделювання психічних травм і межових ситуацій у новелістиці М. Яцкова. *Сучасні літературознавчі студії*. Київ, 2015. Вип. 12. С. 515–526.
10. Розуміння та інтерпретація життєвого досвіду як чинник розвитку особистості : колективна монографія / за ред. Н. В. Чепелевої. Кіровоград : Імекс-ЛПД, 2013. 276 с.

REFERENCES

1. Braczka, M. (2015), "Literary strategies of trauma description in Paulin Świącicki's works" [Kхудozhni strategii opysu travmy u tvorchosti Pavlyna Svenciczko], *Kyivski polonistychni studii*, Vol. XXVI, pp. 323-331. (in Ukrainian).
2. Franko, I. (1924), *Little Myron and other stories* [*Malyi Myron ta inshi opovidannia*], Derzhvydav Ukrainy, Kyiv, 204 p. (in Ukrainian).
3. Froid, Z. (1996), "Poet and Phantasy", *Anthology of world literary criticism of the XX century* ["Poet i fantazuvannia", *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.*], Litopys, Lviv, pp. 85-90. (in Ukrainian).
4. Hrinchenko, B. (1993), "Bell", *For those who will remain, Selected works* ["Dzvonyk", *Do tykh, shcho zostantsia: Vybrani tvory*], Veselka, Kyiv, pp. 165-173. (in Ukrainian).

5. Hrinchenko, B (1993). "Exam", *For those who will remain, Selected works* ["Egzamen", Do tykh, shcho zostanusia: Vybrani tvory], Veselka, Kyiv, pp. 70-77. (in Ukrainian).
6. Karut, K. (2015), "Literature and trauma" ["Literatura i travma"], available at: (in Russian).
7. Prus, B. (1978). "Antek", *Works in 5 vols. Vol. 2* ["Antek", Tvory v 5-ty tomakh. T. 2], Dnipro, Kyiv, pp. 183-206. (in Ukrainian).
8. Senkevych, H. (1975). "From Poznan Teacher's Memories", *Novellas* [Zi spohadiv poznanskoho vchytelia, Novely], Dnipro, Kyiv, pp. 100-120. (in Ukrainian).
9. Suvorova, L. (2015). "Thanatos aspects of image representation of psychic traumas and liminal situations in M. Yatskiv's novellas" ["Tanatychni aspekty obraznoho modeliuвання psykhychnykh travm i mezhyovnykh sytuatsii u novelistytsi M. Yatskova"], *Suchasni literaturoznavchi studii*, Issue 12, pp. 515-526. (in Ukrainian).
10. (2013), *Understanding and interpretation of life experience as a factor of personality development*, in Chepelieva, N.V. (Ed.), [Rozumimnia ta interpretacia zhyttievoho dosvidu yak chynnnyk rozvytku osobystosti], Imeks-LTD, Kirovohrad, 276 p. (in Ukrainian).

ІДЕЇ ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО І НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ

Ірина Спатар

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: irynaspatar@ukr.net
UDC: 82.091'162.1+162.2

РЕФЕРАТ

Мета. Стаття присвячена дослідженню особливостей інтерпретації емансипаційного дискурсу Е. Ожешко й Н. Кобринської, з постатями яких у польському та українському письменстві пов'язують зародження і розвиток феміністичного світогляду. Мета – з'ясувати типологічно подібні й індивідуально авторські постулювання емансипаційних ідей в літературно-публіцистичному доробку письменниць. **Дослідницька методика.** Для зіставного аналізу застосовано низку основних методів наукового дослідження, зокрема історико-літературний, типологічний, біографічний підходи. **Результати.** Здійснено спробу порівняльного аналізу художнього декларування паритетності статей крізь призму ранньої творчості обох письменниць. Окреслено авторське бачення особливої функції жінки в соціальному, духовно-інтелектуальному, національному контекстах. **Наукова новизна.** У запропонованій роботі вперше шляхом компаративного зіставлення досліджено типологічні паралелі ідей жіночої емансипації в доробку Е. Ожешко та О. Кобилянської. **Практичне значення.** Основні результати дослідження можуть бути використані при подальшому вивченні польського та українського літературних процесів другої половини XIX – початку XX століття, а також творчості Е. Ожешко і Н. Кобринської.

Ключові слова: емансипація, публіцистично-літературний дискурс, гендерна паритетність, жіноче питання.

ABSTRACT

Iryna Spatar. *The idea of the female emancipation in the literary and critical works by Eliza Orzeszkowa and Natalia Kobrynska.*

Aim. The article deals with the research of the peculiarities of interpretation of emancipation discourse by E. Orzeszkowa and N. Kobrynska, whose personalities are associated with the formation. The purpose of the article is to investigate typologically similar and the author's personal postulations of the emancipation ideas in the literary and publicist works by the writers. **Methods.** The comparative analysis draws a range of basic methods of scientific research, namely historical and literary, typological and biographical approaches. **Results.** An attempt was made to compare the artistic declaration of the parity of the sexes through the prism of the early works by both writers. The authors' vision of a special function of a woman in social, spiritual and intellectual, national contexts is outlined. **Scientific novelty.** In the article there has been made the investigation of the typological parallels of the ideas of female emancipation in the works of E. Ozheshko and O. Kobylanska by means comparative analysis, for the first time. **Practical meaning.** Main results of the research can be used in further study of the Polish and Ukrainian literary process of the second half of the 19th – beginning of the 20th century and of E. Orzeszkowa's and N. Kobrynska's works.

Key words: emancipation, publicist and literary discourse, gender parity, women's issue.

Еліза Ожешко і Наталія Кобринська – це ключові постаті, з іменами яких пов'язані витoki емансипаційного дискурсу в польському та українському історико-культурному, мистецькому, літературознавчому контекстах. Осмислення місця та ролі жінки в суспільстві, державі, літературі, а також відстоювання рівноправних умов щодо праці, освіти, громадської діяльності були не лише предметом публіцистичних теоретизувань і художнього оприявлення у текстах, але й чіткою громадянською позицією, домінантним життєвим кредо обох письменниць. Вони стали апологетами «жіночої квестії» у різних національних середовищах, очоливши спільний шлях «нового суспільного руху, зорієнтованого передусім на формування національно свідомого, духовно розкріпаченого й інтелектуально розвинутого жіноцтва» [8, с. 183].

Взявши за основу компаративну спрямованість даної статті, зосереджуємо увагу на критично-літературних рефлексіях раннього періоду творчості Е. Ожешко («Кілька слів про жінок», «Марта») й Н. Кобринської (критичні публікації авторки у «Першому вінку») і перші прозові твори «Задля кусника хліба», «Дух часу»). Такий вибір зумовлений потребою з'ясувати типологічно подібні й індивідуально авторські постулювання емансипаційних ідей у доробку письменниць, з постатями яких у польському та українському письменствах пов'язують зародження і розвиток феміністичного світогляду.

Процеси духовно-інтелектуального становлення і поступової кристалізації емансипаційних переконань Е. Ожешко та Н. Кобринської відбувалися у схожих умовах. З дитячих років вони виховувалися серед книжок, любов до яких кожній прививав насамперед батько – адвокат Бенедикт Павловський та священник Іван Озаркевич. Майбутні письмен-

ниці володіли іноземними мовами (польською і німецькою Н. Кобринська, французькою Е. Ожешко), багато читали художніх та філософських текстів, критичних розвідок, у яких йшлося про зміни до усталених патріархальних кліше, а жінці пропонувалися нові соціально-культурні ролі. Перманентна, особлива внутрішня потреба знань, різностороннього поступу стали ґрунтом для підсвідомого формування у молодих авторок культу самоосвіти, безперервного альтруїзму і боротьби на різних рівнях: соціальному, духовно-ментальному, патріотичному, ідеологічному, зокрема феміністичному через пропагування емансипаційних ідей.

На польських землях емансипаційний рух активізувався у 70-х роках XIX століття, проте значно раніше Кліментина з Танських Гоффманова висловила міркування про необхідність нових підходів до виховання та освіти жінок у романі «Згадка про добру Матір чи її останні поради для доньки»¹ (*Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki. Przez młodą Polkę*, 1819). У своїх працях² К. Гоффманова репрезентувала новий тип жінки: освіченої, суспільно заангажованої, яка є патріоткою і глибоко віруючою людиною. Однак радикальних змін, спрямованих на боротьбу за паритетність статей, у її поглядах немає, авторка визнавала «другорядну роль жінки у публічному житті та необхідність підпорядкування її чоловікові» [9, с. 104]. К. Гоффманова була однією з перших польських літераторок, що заробляла на життя художнім словом, а її творчість стала способом трансляції нових поглядів про необхідність виховання у дівчат самостійності і патріотичної свідомості. Питання про рівноправність та форматування патріархальних стереотипів крізь призму літературних і публіцистичних праць продовжувала декларувати учениця К. Гоффманової – письменниця Нарциза Жміховська – лідерка польських «Ентузіасток»³. Е. Ожешко була добре обізнана з діяльністю землячок, що заклали підвалини подальшого емансипаційного подвизництва. Проте складні суспільно-політичні та історико-культурні події, які характеризувалися втратою держави, тотальною русифікацією і германізацією, невдалою спробою боротьби за незалежність, економічним занепадом, впливали на формування феміністичної свідомості, емансипаційних постулатів і дій.

¹ Тут і далі переклад з польської наш (І. С.).

² Окрім згаданого роману, К. Гоффманова пропонувала нові принципи виховання дівчат у таких творах, як «Listy matki o wychowaniu córek swoich» (1822–1826), «Amelia matka. Dzieło za dalszy ciąg „Pamiętki po dobrej matce” służyć mogące, przez tę samą Autorkę» (1822–1824), та статті «O powinnościach kobiet» (1849).

³ Варшавське літературне угруповання, діяльність якого тривала протягом 1842–1848 років. Назва «Ентузіастки» закріпилася з 1876 року. Її запропонувала Н. Жміховська, характеризуючи групу жінок, які, починаючи з 40-х років, пропагували емансипаційні погляди.

Концептуально проголошення жіночої свободи відрізнялося від західної моделі відстоювання гендерної рівності. У слов'янському контексті особливе місце відводилося національній складовій, зокрема реалізації патріотичних завдань та утилітарних принципів програми позитивізму. Польський критик Т. Яске-Хоїнський стверджував: «Якби раптовий економічний переворот після 1863 року не викинув у нашому краї кілька тисяч жінок <...> з усталених традицією доріг і не змусив їх до самостійної боротьби за виживання, за право на життя, ми не мали б так званої емансипації. Допоміг їй наш позитивізм, її усердний речник, що посилив свою позицію еволюційною доктриною» [3, с. 6]. Праці французьких та англійських позитивістів (О. Комта, Г. Спенсера, І. Тена, Е. Ренана, Дж. С. Мілля) були дуже популярними в інтелектуальних колах. Взввши за основу філософські вчення згаданих мислителів, польські письменники формулювали літературні маніфести (стаття «Ми і Ви» А. Свентоховського) та друкували художні твори (Болеслав Прус), у яких пропагували ідеї позитивізму, зокрема гасло емансипації. У другій половині XIX століття тема жіночої недолі стала однією з найпопулярніших у прозових полотнах.

Найбільш палкою прихильницею жіночого питання у польському красному письменстві того часу була Е. Ожешко. У літературно-критичному дискурсі письменниці експліковано емансипаційну проблематику та виписано палітру жіночих образів на тлі складної суспільно-психологічної ситуації доби. Великого розголосу, критики і схвалень отримала публіцистична розвідка, за жанровими ознаками більше схожа до есе, «Кілька слів про жінок», що друкувалася на шпальтах варшавського часопису «Тижневик Мод» (№ 40–50) у 1870 році. Скрупульозний аналіз статусу і місця жінки у суспільстві, її обов'язки як дружини і матері, від яких залежить доля держави, а також зміна пріоритетів у вихованні та навчанні жінок, необхідність освоювати ремісничі професії не лише чоловікам, паритетність статей щодо праці та освіти – це домінуючі аспекти статті, яку авторка структурувала трьома частинами («Про цілі та шляхи жінок», «Про виховання жінок», «Про працю жінок»). Основним життєвим принципом кожної жінки має стати безперервна робота над собою, розширення і поглиблення інтелектуально-естетичних горизонтів, ерудиції. «Хто не здійснює поступу, той деградує і людина повинна удосконалювати себе протягом усього життя» [6, с. 169] – це дві надважливі домінуючі, на думку польської авторки, керуючись якими можна подолати соціально-політичну і суспільно-духовну кризи.

У 1873 році на сторінках «Тижневика Мод» Е. Ожешко запропонувала художню версію інтерпретації емансипаційної проблематики у

романі «Марта». Конотаційний вектор твору, який у польському літературознавчому просторі марковано як «перший польський феміністичний роман» [5, с. 413], кореспондує з концепцією публіцистичної розвідки «Кілька слів про жінок». Літературна рефлексія авторки, що позиціонувала неемансиповану жінку як приклад суспільної і національної трагедії, отримала неабиякий резонанс, «статус бестселера» [5, с. 413] не лише в національному середовищі, але й у світі. Образ Марти, молодої вдови, став безапеляційним аргументом того, що жінка, позбавлена зі сторони сильної половини опіки і матеріальної підтримки (батька, чоловіка, коханця / покровителя), немає ґрунтовної освіти та відповідних професійних навичок і вмінь, приречена на поневіряння, жебрацтво, фатальний життєвий фінал. Становище, у якому опинилася героїня після смерті чоловіка, виявилось для Марти безвихідним. Відсутність годувальника сім'ї стала початком краху двох доль: непристосованої до самостійного буття жінки і її маленької донечки. Раптова зміна умов (втрата комфортного, теплового житла, погане харчування) негативно вплинула на здоров'я дівчинки, яка була жертвою обставин, й остаточно зруйнувала безтурботне, щасливе дитинство. Піврічний пошук заробітку щоразу приносив Марті лише розчарування і усвідомлення того, що вона абсолютно не здатна протистояти жорстокій дійсності: «Ніщо не озброїло мене проти убогості, ніщо не навчило праці» [7, с. 103].

У романі «Марта» експліковано письменницьку візію таких ключових питань емансипаційного руху, як необхідність інтелектуального поступу і прикладної суспільної заангажованості жінок. Устами героїні Е. Ожешко оскаржує «салонні знання», які варто трактувати як деструктивну складову фемінної екзистенції. Вони не свідчать про ерудицію представниць середнього класу, а навпаки можуть стати каменем спотикання у звичайних реаліях. Тому обов'язково змінювати методику виховання і навчання дівчат. «Чому люди вимагають від мене того, чого мені ніхто не дав? Чому мені ніхто не дав того, чого сьогодні від мене вимагають люди?» [7, с. 116] у розпачі формулює риторичні питання Марта. Іншою причиною фатальної перспективи жіночого буття є відсутність гендерного паритету.

Пошуки роботи і намагання працювати в найрізноманітніших сферах виявилися марними для молодої героїні. Вона стала заручницею суспільно-ментальних стереотипів, до боротьби з якими була не спроможна фізично і не готова психологічно. Марта не змогла конкурувати на ринку праці через те, що її знання надто поверхові, крім того, багато галузей, де можна працювати, це «маскулінна територія». Саме через стать героїні відмовлено у таких посадах, як продавець тканин і

одягу («... у нашому магазині жінки ніколи не продають товарів, лише чоловіки... Але чому жінки не роблять того, що чоловіки? <...> тому, що така вже традиція» [7, с. 98–99]), ілюстратор у редакції, проєктант біжутерії («Але ж, пані добродійко! Пані добродійка є жінкою! <...> Я жінка, це правда. І що з того?» [7, с. 220]). Проте звільнити її від верховенства штучно увіковчених стереотипів надто складно. Почувши про бажання Марти малювати ескізи прикрас, чоловіки «зі здивуванням й іронією» [7, с. 217] дивилися на молоду жінку, а власник-ювелір дав зрозуміти молодій вдові, що він не готовий і не хоче бути емансипаційним реформатором: «Признаюся, я недуже люблю всякі новинки» [7, с. 220]. У романі Е. Ожешко увиразнила низку провідних тенденцій емансипаційного руху: для того, щоб побороти усталені патріархальні норми, потрібно змінити суспільну свідомість, уможливити жінці доступ до університетів, усестороннього розвитку, а не виховувати з неї ляльку чи прикрасу, тіль чоловіка.

Досвід перших польських феміністок підштовхнув Н. Кобринську до ширшого студіювання жіночого питання, адаптації європейського емансипаційної практики до національних і регіональних умов та подальшої кристалізації індивідуальних версій і шляхів актуалізації феміністичних переконань. Рецепція нової концепції, пов'язаної з активізацію жіночого руху, посилила «цікавість щодо личних відносин жінок і мужчин» [4, с. 317]. У домашній бібліотеці батька українська письменниця «знайшла раз невеличку польську книжку, котра <...> оказалась дуже цінним набутком. В тій книжці подибала я рецензію якоїсь французької розвідки, в котрій автор обурювався на те, що жінки ставляться нижче мужчин, і старався доказати, що оба поли суть собі рівні, а хоть і різняться між собою деякими прикметами, то власне, тим доповнюються [4, с. 316]. Увагу галицької авторки також привернула низка художніх і критичних праць К. Гоффманової. Сервілістичні роздуми польської мислительки були сприйняті Н. Кобринською неоднозначно: «...вічне представлення висоти жінки тим, що завше ліпше триматися жінці утертих шляхів, як рватися на якісь нові дороги життя, – дражнили і упокорювали мене. Все ж вона зробила стільки, що я пішла її шляхами і почала-м старатися усіма силами піддатися її провідним думкам» [4, с. 317]. Н. Кобринській імпонувала «та талановита письменниця» [4, с. 309] хоча б через те, що К. Гоффманова однією з перших у власному літературно-критичному доробку звернула увагу на жінку як особистість, патріотку, яка є відповідальною за виховання християнських чеснот, а також особистим прикладом показала можливість реалізації на літературній ниві. Українська письменниця визнала, що «польська генерація жінок завдячувала Гоффмановій своїм національним розвит-

ком» [цит. за: 8, с. 186], однак її розуміння емансипаційних поглядів суперечило позиції польської авторки, яка, на думку Н. Кобринської, «остро ганила найменші об'яви самостійності в жінці» [4, с. 309]. Близькими для молодой галичанки були біблійні настанови щодо упокорення жінки перед чоловіком, якими послуговувалася К. Гоффманова: «Творець призначив чоловіків для правління і старшинства», а жінок до «покори» і «послуху» [цит. за: 9, с. 109]. Донька священика також резюмувала: «Сам Бог казав, що жінка має бути підданкою свого мужа, – інакше розуміти сі відносини значило те саме, що виступати проти Бога і релігії» [4, с. 317]. Однак «ексцентрично релігійна» [4, с. 317] Н. Кобринська незабаром скорегувала аксіологічні орієнтири під впливом нових філософських вчень позитивізму, що охопили Європу в другій половині XIX століття. Науково-емпіричний підхід до тлумачення усіх явищ та процесів, що відбуваються у середовищі, історії, культурі став для майбутньої письменниці проекцією суспільно-ідейних та мистецьких пошуків і проєктів.

Духовно-інтелектуальна еволюція світогляду галицької феміністки, зумовлена впливом школи позитивізму, спонукала до переосмислення релігійних догм та морально-етичних категорій ортодоксальної релігійної доктрини: «Твори тої школи почали руйнувати не лише мої релігійні виображення, але також і погляди на життя і на той суспільний лад, який мене оточував» [4, с. 318]. Кульмінаційним моментом у формуванні «феміністичної свідомості» [4, с. 187] Н. Кобринської стала розвідка англійського філософа С. Мілля «Поневолення жінок», 1869. Письменниця ознайомила з німецькою версією й настільки захопилася ідеями вченого, що мала на меті здійснити переклад рідною мовою. У цій фундаментальній праці молода галичанка знаходила чіткі формулювання нових для неї положень, які були суголосними до її міркувань, а також розширювали горизонти ерудиції та доповнювали науковий сегмент знань: «мої декуди темні і необ'яснені думки об'яснялись одною з перших наукових поваг; то мені надавало певності і сили» [4, с. 320].

Джерелом позитивістської лектури, у якій опрорядковувалися емансипаційні гасла, була також польська белетристика, зокрема твори Е. Ожешко. Н. Кобринська схвально оцінювала прозопис авторки «Марти», але публіцистична розвідка, присвячена жіночій квестії, не підкорила її викінченого під впливом сконкретизованих тез Дж. С. Мілля феміністичного фокусу. «Якось зараз по тім дісталася мені була в руки книжка «*Kilka słów o kobietach*» Ожешкової – то та високо тепер цінена мною письменниця яко повістярка видалася мені насупроти Штуарта Мілля слабою і неконсеквентною» [4, с. 320]. Варто зазначити, що згадана праця Е. Ожешко була опублікована у 1879 році. Саме тоді з'явився польсько-

мовний переклад «Поневолення жінок». У польському літературознавстві існує думка, що «задум і план розвідки авторка мала вже у 1867» [5, с. 415], тобто ідейно-проблематичний спектр своєї праці письменниця обмірковувала не один рік, одночасно спостерігаючи і вивчаючи найгостріші суспільно-історичні невдачі свого народу, шукаючи і пропонуючи шляхи поступу для конкретних національних реалій. Англійський філософ «постулював звільнення залежності жінок, ув'язнених звичаєм і традицією, від чоловіків і основним для нього (С. Мілля. – І. С.) було питання цивілізаційного поступу» [5, с. 414]. Висловлюючи судження про обов'язкові зміни щодо рівноправності статей, Е. Ожешко оперлася на соціально-національний контекст. Тому пропонувані рекомендації спрямовувала насамперед до землячок, яким потрібно допомогти зорієнтуватися у нових підходах до виховання і навчання жінки, щоб вижити фізично та на паритетних засадах долучитися до подальших історико-культурних, інтелектуально-економічних зрушень: «Десь-інде це питання вже абсолютно вирішене, як в Сполучених Штатах або дуже близьке до остаточного вирішення, як в Англії, Франції чи Німеччині» [6, с. 167.] Основна функція статті «Кілька слів про жінок» полягала у практичному втіленні зазначених теоретичних ідей (грунтовна освіта, виховання самостійності, освоєння ремесел, фізична активність, науково-практична діяльність жінок). У даному контексті варто звернутися до думки української дослідниці А. Швець, яка, науково обґрунтувавши роль Н. Кобринської у творенні національного варіанту фемінізму, влучно зауважила, що програми жіночого руху суттєво вирізняли його від модерного європейського фемінізму конкретними утилітарними, філантропічними й просвітницькими завданнями [8, с. 196].

Пильне студіювання та безперервне читання Н. Кобринською найрізноманітніших текстів сфокусували емансипаційні інтенції письменниці у простір власного публіцистично-художнього дискурсу. В «Автобіографії» авторка резюмувала: «Я через літературу дійшла до розуміння положення жінки в суспільності – тож хотіла-м і других повести на ту дорогу» [4, с. 322]. Іманентне прагнення змінити патріархальні умонастрої доби реалізувала також у громадській діяльності – заснувала жіночий рух в Галичині, зокрема очолила «Товариство руських женщин». Найбільш органічною сферою екзистенції письменниці була словесна практика. Публіцистичними розвідками продовжувала «розбудовувати теоретико-історичний дискурс українського жіночого руху» [4, с. 188], а у художній творчості майстерно відтворювала «дух часу».

У розвідці «Руське жіноцтво в Галичині в наших часах» Н. Кобринська вказала нелегке життя представниць кількох суспільних прошарків, згадавши селянок, «середню верству» і аристократок. Диференцій-

ний спектр діяльності цих різних жінок мав свої особливості, однак спільним фактором, що стосувався феміної частини статі і вимагав негайних змін, було питання освіти. «Просвіта селянки дуже низька. <...> найчастіше, відбувши свою шкільну науку, ніколи вже не заглядають до книжки і швидко забувають ті початки, яких в школі навчилися» [4, с. 304]. Проблему жінок середнього класу авторка зауважує у способі виховання («Тут жінка майже вповні залежить від заробітку чоловіка» [4, с. 314]) та проєкцією майбутньої дружини як доповнення до чоловіка, певний його атрибут і статус: «Бачать жінку лиш дома і на забаві, то й уважають її потрібною лиш для домашньої вигоди або для хвиливої розривки» [4, с. 315]. «Аристократкам, крім невеликих елементарних відомостей, показалася потрібною спеціальна наука чужих язиків як задля частих подорожей, так і для космополітичної конверзації» [4, с. 308]. А ця верства жіночого населення, «маючи доволі вільного часу, <...> маючи за що набувати книжки» [4, с. 308], не мала культурно-світоглядного, ментально сформованого бажання удосконалити себе з метою як особистого, так загальнолюдського національного поступу. «Така-то жінка, з такими економічними засобами сталася взірцем для цілої маси наших жінок, котрі замість подібних засобів мали тільки подібні претензії і на їх підставі хотіли попасти в „інтелігенцію”» [4, с. 308], – висновувала Н. Кобринська.

Найбільш складною була ситуація представниць «середньої верстви». Як і Е. Ожешко, українська письменниця, вважала, що приреченість таких жінок закладена у вихованні та певних суспільних звичаях. Вони фізично не здатні до праці, бо змалку ця ланка не є пріоритетною, інтелектуально і фахово не готові надавати свої послуги, бо не мають можливості (через традицію, стереотипну пануючу мораль, гендерну нерівність) здобувати ґрунтовні знання. Їх «призначення» від народження – вийти заміж за чоловіка, який у подальшому має стати матеріальним опікуном і доброю партією для позитивної рецепції дівчини у суспільстві. Галя з оповідання «Задля кусника хліба» мріє про шлюб, який допоможе покласти край соціальним негараздам: «Приймлена з ласки до його родини, тепер вона вже по праву буде належати до нього, перестане бути бідною сиротою, буде мати таке саме становище і поважання у людей, яке мати буде її чоловік» [4, с. 37]. За таких умов жінка часто віддавала перевагу меркантильним важелям, жертвуючи коханням і природною пристрастю. Галя повірила й переконала себе, що вона може створити гармонійні стосунки, необтяжені лише прагматичним розрахунками: «Роман <...> не був гарний; але для Галі не було тоді кращого чоловіка на світі. З ним лучилися для неї становище, удержання і симпатія, – словом, все, що лиш могла вимагати» [4,

с. 37]. Однак дівоча проекція майбутнього зазнала фіаско і вона, переможена долею, погоджується на «кусник сухого хліба» [4, с. 52] (заміжжя з учителем Антоном), щоб не «лишитися старою дівчиною», не «бути предметом злосливих уваг і насмішок», не «терпіти пониження» і не «услугувати ціле життя своякам». Учинок Галі – це єдино можливий шанс уникнути пересудів та поневірянь. У вже немолодїї попівни, що «все-таки рахувала себе в думці до вищих товариських кружків» [4, с. 34–35] немає альтернативи, щоб позмагатися з обставинами, немає фаху і свідомості утилітарного життєвого шляху. Цікавим є факт, що першодрук цього оповідання мав інший фінал: «моральну науку <...> на тему потреби вищої освіти для жінок з економічного становища» [2, с. 11]. Таким чином своєму першому художньому творі Н. Кобринська зосередила увагу на питаннях, які відстоювала протягом життя: відповідний рівень знань це – потужна зброя у боротьбі жінки за такі «блага» як самостійність, фінансова незалежність, рівноправність в інтелектуально-культурній і суспільно-політичній площинах.

У наступному творі «Дух часу» відбувається еволюція образу дівчини з династії попівн. Усупереч настановам та сподіванням пані Шумінської її внучка бунтує проти традиційної ролі і хоче «учитися, аби мати свій власний хліб» [4, с. 127]. Дівчинка висловила своє бажання несміло, «з трудом», проте її чітка позиція сформована вже з юних років, засвідчила, що вона є представницею іншої генерації, яка наважується ламати традиційні норми усталеного світогляду – суперечить волі старших, не піддається сугестивному впливові найближчого оточення та родинного звичаю, проектує перспективу майбутнього крізь призму нових тенденцій: «Надармо мати бігає берегом і кличе роздираючим голосом. Молоде покоління не оглядається і не чує її поклику» [4, с. 128].

Таким чином, українська письменниця представила власну модель емансипаційного руху, що передбачала активну участь представниць «слабкої статі» в «глобальних цивілізаційних процесах та національно-духовній історії» [8, с. 188], формував образ жінки-інтелектуалки, громадської активістки, людини, яка може форсувати відродження державності, інкарнувати націотворчі процеси, європеїзувати суспільство і жіноцтво зокрема.

Отже, лобювання принципів рівноправності у своїх національних площинах польська та українська художниці слова здійснювали через потужну вербальну експлікацію гендерної паритетності (публіцистичні праці, художні твори, автонаратив, особистий епістолярій) та створення інституційних осередків («Товариства руських жінок» у Станіславові; друкарні та нелегальної школи для жінок в Гродно). Емансипацій-

ні вектори ідейних переконань Е. Ожешко та Н. Кобринської були схожими в декларуванні таких постулатів, як рівність статей на різних рівнях: соціальному, інтелектуальному, національному.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ciechomska M. *Od matriarchatu do feminizmu*. Poznań, 1996. 334 s.
2. Грушевський М. Наталія Кобринська URL: http://shron2.chtyvo.org.ua/Hrushevskiy/Nataliia_Kobrynska.pdf (дата звернення: 05.11.2018).
3. Jeske-Choński T. *Nowoczesna kobieta*. Warszawa, 1917. 64 s. URL: <https://polona.pl/item/nowoczesna-kobieta.MTA4OTE3NzU/39/#info:metadata> (дата звернення: 05.11.2018).
4. Кобринська Н. *Вибрані твори*. Київ : Дніпро, 1980. 446 с.
5. Magnone L. Marta. *Czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Warszawa : Wydawnictwo IBL PAN, 2016. S. 413–429. URL: http://www.academia.edu/30898526/Lena_Magnone_Marta_w_czterdzie%C5%9Bci_i_cztery_Figury_literackie_Nowy_kanon_red_M_Ruda%C5%9B-Grodzka_B_Smole%C5%84_K_Nadana-Soko%C5%82owska_A_Mrozik_K_Czczot_A_Nasi%C5%82owska_E_Serafin-Prusator_A_Wr%C3%B3bel Warszawa 2016 s. 413 429 (дата звернення: 05.11.2018).
6. Orzeszkowa E. *Kilka słów o kobietach. Publicystyka okresu pozytywizmu 1860–1900*. Warszawa : Wydawnictwo IBL PAN, 2002. 271 s.
7. Orzeszkowa E. «Marta». *Pisma w XXX t*. Warszawa : Nakład Gebethnera i Wolffa, 1937. T. III. S. 5–243.
8. Швєць А. Жінка з хистом Аріадни. Життєвий світ Наталії Кобринської в генераційному, світоглядному і творчому вимірах. Львів : Інститут Івана Франка НАН України, 2018. 752 с.
9. Stankiewicz-Kopeć M. *Poglądy Klementyny z Tańskich Hoffmanowej 1978-1845 w refleksji uczenic. Zarys zagadnienia. Studia Paedagogica Ignatiana*, 2016. T. 19, No. 3. S. 99–121. URL: <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/SPI/article/view/SPI2016.3.005> (дата звернення: 05.11.2018).

REFERENCES

1. Ciechomska, M. (1996), *From matriarchy to feminism [Od matriarchatu do feminizmu]*, Poznań, 334 p. (in Polish).
2. Hrushevskiy, M. (1899), “Nataliia Kobrynska” [“Nataliia Kobrynska”], available at: http://shron2.chtyvo.org.ua/Hrushevskiy/Nataliia_Kobrynska.pdf (in Ukrainian).
3. Jeske-Choński, T. (1917), *Modern woman [Nowoczesna kobieta]*, Warszawa, 1917. 64 p., available at: <https://polona.pl/item/nowoczesna-kobieta.MTA4OTE3NzU/39/#info:metadata> (in Polish).
4. Kobrynska, N. (1980), *Selected Works [Wybrani twory]*, Dnipro, Kyiv, 446 p. (in Ukrainian).
5. Magnone, L. (2016), “Marta”. *Forty-four. Literary figures. New canon* [“Marta”. Czterdzieści i cztery. Figury literackie], Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, pp. 413-429, available at: http://www.academia.edu/30898526/Lena_Magnone_Marta_w_czterdzie%C5%9Bci_i_cztery_Figury_literackie_Nowy_kanon_red_M_Ruda%C5%9B-Grodzka_B_Smole%C5%84_K_Nadana-Soko%C5%82owska_A_Mrozik_K_Czczot_A_Nasi%C5%82owska_E_Serafin-Prusator_A_Wr%C3%B3bel Warszawa 2016 s. 413 429. (in Polish).
6. Orzeszkowa, E. (2002), *Few words on women. Journalism of the period of Positivism of 1860-1900 [Kilka słów o kobietach. Publicystyka okresu pozytywizmu 1860-1900]*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, 271 p. (in Polish).
7. Orzeszkowa, E. (1937), “Marta”, *Letters in 30 vols*. Vol. 3 [“Marta”, *Pisma w XXX t*. T. 3], Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa, pp. 5-243. (in Polish).
8. Shvets, A. (2018), *Woman with Ariadne's strength. Life world of Natalia Kobrynska in the generation, ideological and creative dimensions [Zhinka z khystom Ariadny. Zhyttiieviy svit Natalii Kobrynskoï v heneratsiïnomu, svitohliadnomu i tvorchoomu vymirakh]*, Ivan Franko Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, 752 p. (in Ukrainian).
9. Stankiewicz-Kopeć, M. (2016), “Clementine’s views of the Tahan Hoffman 1978-1845 in the reflections of the students. Review of the issue” [Poglądy Klementyny z Tańskich Hoffmanowej 1978-1845 w refleksji uczenic. Zarys zagadnienia], *Studia Paedagogica Ignatiana*, Vol 19, No. 3, pp. 99-121. URL: <http://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/SPI/article/view/SPI2016.3.005> (in Polish).

ТРАГЕДІЯ В. ШЕКСПІРА «РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА» І НАСТІЛЬНА ГРА М. ЕСКЬЮ «ІНТРИГИ ВЕРОНИ»: ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВІДНОШЕННЯ

Данило Рега

Кандидат філологічних наук, доцент,
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: 379.8+82.091

РЕФЕРАТ

Мета. Статтю присвячено з'ясуванню інтермедіальних відношень між трагедією В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та настільною грою М. Ескью «Інтриги Верони». **Дослідницька методика.** Для дослідження використано інтермедіальний метод аналізу. Його застосування дозволило проаналізувати рівень кореляції художнього тексту в його настільній реалізації. Це дало змогу з'ясувати рівень «існування» одного мистецького твору в іншому мистецькому оприявленні. **Результати.** У статті в межах компаративних студій здійснений аналіз інтермедіальних відношень між трагедією В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та настільною грою М. Ескью «Інтриги Верони». З'ясовано, що відношення між цим бінарним об'єктом є вкрай тісними, а саме: сюжетні елементи трагедії, а також герої твору повністю перенесені в площину настільної гри. Звернено увагу на необхідності проведення подальших досліджень у даній сфері (як теоретичних, так і практичних). **Наукова новизна.** Попри достатню вивченість питання інтермедіальності як мистецького явища та методу аналізу, недослідженими є інтермедіальні відношення між літературними творами та іншими видами мистецтва, зокрема настільними іграми. **Практичне значення.** Дана стаття може бути використана для подальшого провадження інтермедіальних досліджень у співвідношенні настільна гра-художній твір. Наукові результати дослідження можуть лягти в основу при написанні курсових, дипломних і інших наукових робіт.

Ключові слова. інтермедіальність, настільна гра, трагедія.

ABSTRACT

Danylo Reha. The tragedy «Romeo and Juliet» by W. Shakespeare and the board game «Council of Verona» by M. Eskue: intermedial connections.

Aim. The article deals with the clarification of the intermedial connections between the tragedy of W. Shakespeare «Romeo and Juliet» and the board game by M. Eskue «Council of Verona». **Methods.** In the article there has been applied intermediate approach. The using of this method has allowed to analyze the level of correlation of the creative work and its implementation in board game. It has allowed to find out the level of «existence» of one artistic work in another one. **Results.** In the article, within the framework of comparative studies has been made the analysis of intermedial connections between the tragedy of W. Shakespeare «Romeo and Juliet» and the board game by M. Eskue «Council of Verona». The article gives a detailed analysis about the binary object, its close connection between each other, namely: the plot elements of the tragedy, as well as the characters of the creative work completely moved to the plane of the board game. In the article attention has been drawn to the importance of further research in this field (both

theoretical and practical). *Scientific novelty*. Despite the sufficient knowledge of intermediality as an artistic phenomenon and as a method, are still not researched intermedial connections between creative works and other forms of art, including board games. *The practical significance*. The article may serve for the further intermedial researches in comparison of board games and creative works. The scientific results of the research may form the basis for writing course papers, diplomas and other scientific papers.

Key words. intermediality, board game, tragedy

Починаючи з кінця ХХ століття порівняльне літературознавство значно розширило ареал власних розвідок, вийшовши на інтердисциплінарні зв'язки. Це дало можливість провадити дослідження у таких відношеннях, як література та політичне життя, література та культурологія, постколоніальні студії, екокритика, гей-лесбійські студії тощо.

Доволі тривалий час у компаративістиці відбуваються процеси виходу за власні рамки існування й доволі частих переходів у форми інтердисциплінарності, мультидисциплінарності, трансдисциплінарності та кросдисциплінарності. Одним із елементів інтердисциплінарності являється міжмистецьке порівняння або інтермедіальність, завданням якої є висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва, визначення того, як один вид мистецтва реалізований у іншому виді мистецтва.

З розвитком масової культури все більше різноманітних явищ входять у неї, одним із таких явищ є культура настільних ігор.

Настільною грою визначається гра, яка в своїй суті містить елемент маніпуляції предметами (карти, фішки, жетони, кубики і т. д.), які можуть бути розміщені на будь-якій рівній поверхні або в руках гравців. Своїм корінням настільні ігри сягають IV-V тисячоліття до нашої ери. Ігри, такі як сенет, нарди, го та любо були відомі ще в стародавньому Єгипті, Індії і Китаї.

Все частіше, настільна гра стає важливою частиною національної культури (наприклад, грати в настільні ігри є традиційним елементом «хюге» – данської філософії радіти життю [9]).

Створюючи настільні ігри, автори черпають натхнення із різних сфер людського життя: кіно, телебачення, історії із реального життя, сни, історичні події і т.д. Одним із способів отримання натхнення, певної свіжої ідеї для настільної гри є література. Все частіше й частіше літературні твори переходять у форму настільної гри, в якій автори настільних проєктів переносять сюжет, головних героїв, місце дії у формат настільної гри. Для кращого розуміння, подаємо таблицю, у якій вказані настільні ігри, а також їхня літературна основа:

	Настільна гра	Літературний твір
1.	«Dune»	«Дюна» Ф. Герберта
2.	«Lord of the Rings»	«Володар персів» Дж. Р. Р. Толкіна
3.	«Arkham horror»	Творчість Г. Ф. Лавкрафта
4.	«Council of Verona»	«Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра
5.	«The Fury of Dracula»	«Дракула» Б. Стокера
6.	«Beowulf: The legend»	«Беовульф» – пам'ятка стародавнього англосаксонського героїчного епосу.
7.	«Mr. Jack»	Пригоди Шерлока Холмса, написані А. К. Дойлем

Даний список можна продовжувати, адже, особливо, в останні роки література стала благодатним джерелом натхнення, запозичення і переробки для авторів настільних ігор. Такі елементи художнього твору, як герої, сюжети, антураж переходять у зовсім іншу площину, зовсім інше мистецтво. Саме тут і криється основна проблематика нашого дослідження: не існує розвідки, яка б звертала увагу на взаємозв'язок літературного твору та настільної гри як певного різновиду мистецтва. На дану проблему вказували В. Вольф [10], Дж. Еванс [1], І. Йоргенсен [2], І. Раєвські [5]. У своїх працях вони різнобічно підходили до питань саме інтермедіальних відношень літератури та настільних ігор, однак тільки Дж. Еванс звертає увагу на практичну сторону порівняння, на противагу інших дослідників, які з теоретичної точки зору підійшли до даної проблеми. Окремо згадаємо й тих науковців, які вказували на можливості інтермедіальних зіставлень і намагалися окреслити методику проведення такого типу досліджень: У. Вайсштайн [8], В. Вольф [10], А. Махов [3], В. Просалова [4]. Так чи інакше, їхні тези можна звести до того, що інтермедіальні відношення варто шукати між літературним твором чи будь-яким іншим літературним явищем і такими видами мистецтва, як: кіно, музика, театр, образотворче мистецтво, скульптура, подекуди архітектура. Загальним словом – традиційні види мистецтва, генетично з часів Арістотеля. Однак, як бути з сучаснішими видами мистецтва? Ми впевнені в тому, що в XXI столітті інтермедіальні студії вийдуть за рамки «традиційності». Прикладом може слугувати лібература, в межах якої література набуває абсолютно нових властивостей [6].

Щоб практичніше підійти до питання інтермедіальності або в питанні визначення зв'язків одного художнього твору з іншим видом мистецтва, за об'єкт дослідження ми обрали трагедію В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» [7], а також настільну гру М. Ескью «Інтриги Веро-

ни». Маємо справу з тим, коли весь сюжет трагедії, а також герої твору перенесені в нову для себе площину й втілені через посередництво таких елементів, як жетони та карти. Назва настільної гри чітко вказує на місце, де відбувається дія драми В. Шекспіра – італійське місто Верона, що є прямою аллюзією.

Дія гри повністю повторює сюжет трагедії: дві веронські родини Монтеккі і Капулетті ворогують між собою, а Ромео і Джульєтта – представники цих сімей, відповідно, покохали один одного. У грі, окрім головних героїв, присутні й інші, яких зустрічаємо в трагедії В. Шекспіра, а саме: сеньйор Монтеккі, сеньйора Монтеккі, Бальтазар, Бенволіо, сеньйор Капулетті, сеньйора Капулетті, Тібальт, Самсон, брат Лоренцо, годувальниця Джульєтти, Меркуціо, Паріс, Ескал, Розаліна та аптекар.

Однією із основних цілей гри є, використовуючи механіки аукціону, драфту та менеджменту руки, зробити так, щоб Ромео і Джульєтта були разом і щоб ніхто з них не помер (однак в грі допустима смерть обох або когось із них). Мета гри корелюється із твором трагедії:

Хор: Кохання давнє впало, смертю зжерте,
Натомість юний племін запалав;
Ладен за першу він любов померти,
Та над усе Джульєтту покохав.
Ромео любить, ця любов взаємна [7, с. 38]
Джульєтта: Згадай-но, хто ти: смерть тебе спіткає,
Як з наших хто тебе застане тут.
Ромео: Кохання принесло мене на крилах,
І не змогли цьому завадить мури;
Кохання може все і все здолає [7, с. 42]
Джульєтта ... що любий мій в руці стискає? Склянку,
Спорожену, я бачу, до останку.
І смерть страшна отрута завдала...
Який скупий! Все випив! Не лишив
І краплі благодатної для мене,
Що допомогла б мені піти за ним!
Я цілуватиму твої уста...
Ще, може, трішки є на них трутизни, –
В підкріпленні цьому я смерть знайду...
... Тут рятівний кинджал!
Ось твої піхви!
Зостанься в них і дай мені умерти!.. [7, с. 119]

Як бачимо, сюжетні перипетії у трагедії між Ромео та Джульєттою перенесені на тло настільної гри, а смерть героїв у грі можлива за умови вживання отрути (зазначимо, що механікою гри допускається лікування героїв, відтак Ромео чи Джульєтта, отримавши жетон отрути, але маючи жетон ліків, уникають, таким чином, смерті) (див. рис. 1):



Рис. 1

Ще однією інтермедіальною особливістю є зображення Ромео та Джульєтти художниками гри Д. Лоудером, А. МакІвером і П. Уокеном (див. рис. 2)

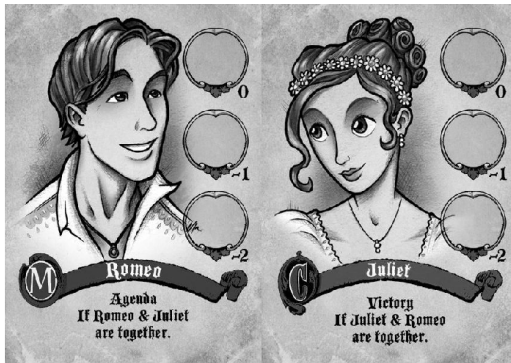


Рис. 2

На малюнку персонажа Ромео видно, що він зображений у позитивному руслі, його окриляє любов до Джульєтти. Він у передчутті майбутнього спільного життя із нею. У творі, на відміну від статичності зображеного персонажа в грі, образ Ромео динамічний. Якщо спочатку Ромео сумний і його батько тривожиться з цього:

І замикається в своїх покоях;
Фіранками вигонить денне світло
І штучно створює цим темну ніч [7, с. 17]

То зустріч із Джульєттою перевернула світ Ромео. Він пізнає справжню любов: Померкли смолоскипи перед нею!

І світить вродою вона своєю
На щоках ночі – діамант ясний

У вусі мавра; скарб цей дорогий
І для землі, і для життя сія.
Вона – омріяна любов моя! [7, с. 34].

Вважаємо, що саме цей стан Ромео хотіли передати художники настільної гри.

Образ Джульетти, як і образ Ромео в грі, змальований у радісному світлі, вона щаслива від любові. Так само образ Джульетти в трагедії є динамічним, для якого характерними є краса та розум, а згодом – рішучість і впертість:

Як ні, то присягни мені в коханні,
І більше я не буду Капулетті...

Так, мій Монтеккі, так, я нерозважна
І, може, легковажною здаюсь...
Повір мені, і я вірніша буду,
Ніж ті, що хитро удають байдужість [7, с. 44].

На нашу думку, художники настільної гри хотіли передати, в першу чергу, природню красу, розум і благородність Джульетти.

Отже, бачимо, як одне мистецьке явище (літературний твір) знайшло своє втілення у іншому мистецькому явищі (настільній грі). Помітно, що сюжет, а також інші композиційні елементи перейшли в іншу мистецьку площину.

Дана розвідка жодним чином не претендує на всеохопність заявленої наукової проблеми, однак звертає увагу на можливість провадження майбутніх досліджень у сфері інтермедіальних відношень. Можемо бачити явище, коли літературний твір знаходить власне оприявлення, імплементацію у іншому, новому, як для зіставлення, виді мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Evans J. Translating board games: multimodality and play. *The Journal of Specialised Translation*. 2003. No. 20. P. 15–32.
2. Jørgensen I. Media and games: an intermedial framework : 13th International Conference on the Foundations of Digital Games (Malmö, August 07–10. 2018). Malmö, 2018.. P. 24–38.
3. Махов А. Е. *Musica literaria* : Идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва : Intrada, 2005. 224 с.
4. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. *Філологічні семінари*. Київ, 2013. Вип. 16. С. 46–53.
5. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. 2005. No. 6, pp. 43–64.
6. Пера Д. Лібература: типологія, поетика : матеріали III Всеукраїнської наукової конференції (Дніпро, 25–26 травня, 2018). Дніпро, 2018. С.199–200.
7. Шекспір В. Ромео і Джульєтта. Дванадцята ніч, або Як собі хоче. Харків : Фоліо, 2008. 231 с.
8. Вайсштайн У. Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія. Київ : Видавничий дім «Кисвено-Могиллянська академія», 2009. С. 391–410.
9. Wiking M. *The Little Book of Hygge* : The Danish Way to Live Well. London : Penguin Life, 2016. 288 p.

10. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13, issue 3. Дата оновлення : 01.05.2019. URL : <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> (дата звернення: 03.05.2019).

REFERENCES

1. Evans, J. (2013), "Translating board games: multimodality and play", *The Journal of Specialised Translation*, No. 20, pp. 15-32. (in English).
2. Jørgensen, I. (2018), "Media and games: an intermedial framework", 13th International Conference on the Foundations of Digital Games, Malmö, Sweden, August 07-10, 2018, pp. 24-38. (in English).
3. Makhov, A.J. (2005), *Musica literaria: An idea of verbal music in European poetics* [*Musica literaria: Ideja slovesnoj muzyki v jevropejskoj poetikie*], Intrada, Moscow, 224 p. (in Russian).
4. Prosalova, V.A. (2013), "Intermediality as a phenomenon of art and method of analysis" ["Intermedialnist yak javyshche mystetstva i metod analizu"], *Filologiczni seminarj*, No. 16, pp. 46-53. (in Ukrainian).
5. Rajewsky, I. (2005) "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités*, No. 6, pp. 43-64. (in English).
6. Reha, D. (2018), "Electronic literature: typology, poetics", *Book of articles "Socio-Humanitarian Sciences and the Contemporary Challenges"*, Vol. II, pp. 199-200. (in Ukrainian).
7. Shakespeare, W. (2008), *Romeo and Juliet; Twelfth Night, or What You Will* [*Romeo i Dziullietta; Dvanadtsiata nich abo Yak sobi khochete*], Folio, Kharkiv. (in Ukrainian).
8. Weisstein, U. (2009), "Mutual coverage of literature and music: the matter of comparative studies?", in Nalyvaiko D.S. (Ed.), *Modern comparative studies: strategies and methods*, Kyiv-Mohyla academy, Kyiv, pp. 391-410. (in Ukrainian).
9. Wiking, M. (2016), *The Little Book of Hygge: The Danish Way to Live Well*, Penguin Life, London, 288 p. (in English).
10. Wolf, W. (2011), "(Inter)mediality and the Study of Literature", CLCWeb: *Comparative Literature and Culture* Vol. 13, issue 3, available at: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> (in English).

РОЛЬ «ІМПЕРАТОРА» ТА «МІСТА-СТОЛИЦІ» ЯК СОЦІАЛЬНОЇ СТРУКТУРИ У СИМВОЛІЧНИХ РИТУАЛАХ У РОМАНІ САЛМАНА РУШДІ «ФЛОРЕНТІЙСЬКА ЧАРІВНИЦЯ»

Христина Дрогомирецька

Аспірант,

Кафедра світової літератури,

Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),

79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,

e-mail: Joann@i.ua

UDC: 821.111–312.9.09

РЕФЕРАТ

Мета. У статті розглянуто роль «імператора» і «міста-столиці» у конструюванні символічної структури роману Салмана Рушді «Флорентійська чарівниця». **Дослідницька методика.** Особливості моделювання топосу в романі Рушді означено на основі концепції хронотопу Михайла Бахтіна. У статті також використано ідеї П'єра Бурдьє, Мішеля Фуко і Гі Дебора щодо міста як певної соціальної структури, для розвитку якої важливі виконання ритуалів. **Результати.** Місто в романі «Флорентійська чарівниця» проаналізовано як соціальну структуру і символічну систему, яка провокує ієрархічні зв'язки, що вибудову-

ються у межах конкретного топосу «міста-столиці». Ієрархія столиці як «капіталу» імперії найяскравіше відображена в імператорському палаці: імператор є хранителем капіталу і тим, хто розподіляє «блага». Проте поява дзеркальних образів-двійників із суміжними функціями приводить до кризи розрізнення і домінування ототожнення, а відтак руйнування цілісності соціальної системи. **Наукова новизна.** Твори Рушді здебільшого розглядають крізь призму мультикультуралізму, досліджуючи проблеми взаємин рідної та чужої культур, а також способи поєднання історичного факту і художнього вимислу, проте у цій науковій розвідці важливим було розробити інший вектор дослідження, що дозволяє розкрити приховані смисли авторського художнього світу. **Практичне значення.** Матеріал статті може бути використаний при подальшому вивченні творчості Рушді і новітньої британської літератури.

Ключові слова: символічна система, топос, імператор, місто-столиця, капітал, Салман Рушді.

ABSTRACT

Christine Drohomiretska. The role of the «emperor» and «capital city» as a social structure in the symbolic rituals in the novel by Salman Rushdie «The enchantress of Florence».

Aim. The article considers the role of the «emperor» and the «capital city» in the construction of the symbolic structure of Salman Rushdie's novel «The Enchantress of Florence». **Methods.** The features of topos modeling in Rushdie's novel are defined on the basis of Mikhail Bakhtin's concept of chronotope. The article also uses the ideas of Pierre Bourdieu, Michel Foucault and Guy Debord concerning the city as a specific social structure which functioning depends on rituals. **Results.** The city in «The Enchantress of Florence» is analyzed as a social structure and symbolic system, provoking hierarchical relations constructed within the specific topos of the «capital city». The hierarchy of the capital city as the «capital» of the empire is clearly reflected in the image of emperor's palace: the emperor is the keeper of the capital and the distributor of the «good». However, the appearance of mirror images with adjacent functions leads to the loss of distinctions and the dominance of identification, that is, the destruction of the integrity of the social system. **Scientific novelty.** Rushdie's work is mostly studied from the perspective of multiculturalism, examining the problems of interaction between native and alien cultures, of the combination of fact and fiction. Therefore, in this survey, it was important to develop a different vector of research, allowing to reveal the hidden meanings of the author's artistic world. **Practical meaning.** The material of the article can be used for the further study of Salman Rushdie's works and the contemporary British literature.

Key words: symbolic system, topos, emperor, capital city, capital, Salman Rushdie.

Соціальна структура міста у романі сучасного британського письменника Салмана Рушді «Флорентійська чарівниця» («The Enchantress of Florence», 2004) художньо репрезентована через образи двох міст: Флоренції та Сикри. Представлена через розповіді чужинця, Флоренція виступає радше метатопосом, тоді як Сикра – місто-столиця імператора моголів Акбара – центральним топосом, що реалізує авторську візію моделювання і символічного функціонування художнього простору в романі. Саме на прикладі образу Сикри можна простежити, як метафорується простір для того, щоб виступати цілісним явищем у свідомості суб'єктів, що представлені персонажами роману. Чітка ієрархія міста-столиці Сикри, на чолі якого імператор Акбар, – це своєрідна

символічна система, у якій імператор виконує певні сталі функції. Виключно завдяки цьому перформативу система і може вважатися ліквідною. Крім того, саме імператор концентрує у собі найбільший привілей чи найбільше благо і розподіляє певні ролі між своїми підданими. Акбар може як наближати деяких суб'єктів до себе, тобто до «капіталу», так і чинити протилежну дію. Все це вкладається у його «роль імператора». Водночас «роль» не завжди реалізується у повній мірі, адже імператор має двояке ставлення щодо своїх функцій, щоразу аналізуючи і переосмислюючи їх.

Метою цієї наукової розвідки є дослідження ролі «імператора» і топосу «міста-столиці» у конструюванні символічної структури роману Рушді «Флорентійська чарівниця». Продуктивними для аналізу особливостей моделювання художнього простору та окреслення типових ознак топосу є концепції хронотопу Михайла Бахтіна («Форми часу та хронотоп у романі»). У трактуванні міста як певної соціальної структури і символічної системи, для розвитку якої необхідне виконання ритуалів, а також в означенні ролі «імператора» у символічній системі виходимо з ідей французьких філософів П'єра Бурдьє, Мішеля Фуко і Гі Дебора.

Основна дія роману «Флорентійська чарівниця» відбувається у палаці імператора Акбара та у місті-столиці імперії – Сикрі. При цьому, топос взаємопровокується суб'єктами: тобто місто саме по собі не може існувати без суб'єктів, і суб'єкт як такий не можливий без міста. «Топос» і «суб'єкт» утворюють єдину символічну систему. Невід'ємним компонентом ідеообразу Сикри як частини символічної системи, створеної її мешканцями, постає «вода». Наділена символічною роллю, вода у романі – це не тільки фізичний елемент його художнього простору, а й образна складова метафоричної мови: «В останньому присмерку озера блиск біля підніжжя міста-палацу здавався морем розлитого золота. Подорожній, ідучи шляхом у прозахідному сонці, а подорожній саме їхав шляхом уздовж озера, міг подумати, що він наближається до трону неймовірно багатого монарха, який аби зачарувати і викликати благоговійний страх у прибульців, дозволяв собі вихлюпнути у величезні скарби у велетенську земну улоговину. Золоте озеро, аж ніяк не мале, було краплею води у морі його багатства, тож подорожній навіть думкою не міг досягнути величі материнського океану! <...> А що коли за міськими мурами, думав подорожній, постане фонтан вічної молодости, а неподалік – легендарні ворота Земного Раю?» [5, с. 7]. Так розпочинається роман «Флорентійська чарівниця». Охарактеризована «перехідністю», «мінливістю» вода представляє живий організм, життєдайною образністю наповнює вона і соціальний простір: «...немає нічого складнішого,

аніж вийти з матеріалізованого соціального простору, щоб осмислити його саме на відміну від соціального простору. І це тим паче вірно, що соціальний простір як такий схильний до того, щоб дозволяти бачити себе у формі просторових схем, а повсюдно використана для розмов про соціальний простір мова рясніє метафорами, запозиченими з фізичного простору» [2, с. 53]. Абсолютна метафоризація простору у романі вказує на те, що суб'єкти цілковито адаптовані у цій системі, і намагаються ідентифікуватись з фізичним простором, вони олюднюють речі, що їх оточують: «Без води ми – ніщо. Навіть імператор, позбавлений води, дуже швидко перетвориться на порох. Вода – це справжня імператриця, а ми всі – її раби» [5, с. 281]. Вкінці роману крах міста-столиці асоціюється з пересохлим озером, з його своєрідною смертю.

У системі художнього світу роману «Флорентійська чарівниця» імператор Акбар займає виключну роль з-поміж інших персонажів-суб'єктів. Ця роль здобута ним у процесі боротьби, адже, як стверджує Гі Дебор, «суб'єкт може виникнути лише із суспільства, тобто з існуючої у ньому боротьби» [3, с. 23]. Шлях імператора на трон не був для нього безперешкодним, і він володіє монополією на насильство у суспільстві, правителем якого є, оскільки заволодів офіційним статусом. Така ситуація корелює з думкою французького соціолога П'єра Бурдьє про те, що «офіційна номінація або звання, наприклад ранг диплома, має цінність на будь-якому ринку, оскільки офіційне визначення офіційної ідентичності вириває своїх володарів із символічної боротьби всіх з усіма, наділяючи своїх агентів дозволеною, визнаною усіма, універсальною перспективою» [2, с. 28]. Піддані сприймають імператора Акбара з тієї ж перспективи, як і його предків. На це, зокрема, вказує епізод про заборону голосно розмовляти у місті під час того, як у ньому знаходиться імператор: «Глиняне місто любило свого імператора і наполягало на цьому, проте наполягало мовчки, бо слова склалися із забороненої матерії – звуку. Коли ж імператор черговий раз вирушав у похід (а походи ніколи не закінчувались і завжди були переможними) <...> звучали сурми і сміх, люди нарешті могли розповісти одне одному все те, про що були змушені мовчати впродовж місяців поспіль» [5, с. 26]. І хоча тривале будівництво міста-столиці імперії вказує на факт оновлення, в її фундамент також закладені уявлення минулих правителів, які закріпились у свідомості підданих: «Будівництво міста завершилось до імператорового сорокаріччя. Минуло дванадцять гарячих років надсадної праці, але в імператора вже давно склалось враження, ніби місто зводилось само собою, рік за роком, ніби за помахом чарівної палички. Адже діяла заборона міністра праці на здійснення найменших будівельних робіт під час перебування імператора у новій столиці» [5, с. 25].

Щоправда, Акбар частково сприймається як відсторонений від сильницького апарату, створюваного його попередниками впродовж століть. На таку думку наштовхують числені рефлексії цього персонажа, пов'язані з ідентифікацією і пошуком ідеальної форми правління, яка, щоправда, практично майже не реалізується. Лише згодом Акбар спробує змінити образ правителя, з яким його асоціюють, і тоді: «Місто вибухнуло радісним гумором. Того дня стало зрозумілим, що на троні сидів інший тип короля і що тепер геть усе в світі зміниться» [5, с. 27]. Суб'єкт, прикріплений до певного місця, ідентифікує себе з ним, так само і Акбар пов'язує себе зі своєю столицею. Навіть пересихання озера, єдиного джерела води для всього міста, він порівнює зі своїми невдачами: «Упродовж усього подальшого життя імператор вірив, що це незбагненне явище із зникненням озера у Фатептур Сикрі було справою рук іноземця, якого він несправедливо зневажив і не наважувався прийняти до свого кола, аж поки вже не стало запізно <...> Це була найнищівніша Акбарова поразка; але не фатальна» [5, с. 281].

Місто Сикра має чітку структуру, яка відображає його ієрархію, що за своєю природою нічим не відрізняється від архаїчної структури, адже, як стверджує П. Бурдє, «соціальні агенти, а також предмети, присвоєні агентами, а відтак конституційовані як власність, поміщені в якесь місце соціального простору, яке може бути охарактеризоване через його відносне положення щодо інших місць (вище, нижче, між і т. д.) і через дистанцію, яка відокремлює це місце від інших. Насправді, соціальний простір прагне перетворитися більш-менш у фізичний простір за допомогою віддалення або депортації деяких людей – операцій неминуче дуже дорогих» [2, с. 50]. У романі Рушді воїнам, наприклад, «не дозволялось заходити на територію палаців, і вони отаборились біля підніжжя королівського пагорба» [5, с. 9]; «величезна криниця, а над нею неймовірно складні і великі водогінні механізми, що обслуговували багатокупольний палац на пагорбі» знаходилася за вежею з бивнями [5, с. 10]. Інші архітектурні споруди – місця масових зібрань, базари, зокрема і шахрайський базар, та дім розпусти – були розташовані ще далі від центрального палацу. Тому на мандрівника, який прибув у Сикру, очікували справжні перешкоди з наближенням до палацу. Так, згодом чужинцю, Магору Дель'Амору, що подолав довгий шлях аби опинитись у цьому місці, вдасться потрапити у палац і отримати прихильність імператора лише вдавшись до хитрощів і допомоги жінки з дому розпусти, яка раніше працювала при дворі.

За словами П. Бурдє, «столиця [la capitale], яка – принаймні у Франції – є місцем капіталу [le capital], тобто місцем у фізичному просторі, де сконцентровані вищі позиції всіх полів і велика частина агентів, що

займають ці панівні позиції. Відтак, столиця не може мислитися інакше, як у відповідності до провінції, яка не має нічого, крім позбавлення (відносного) і столичності, і капіталу» [2, с. 55]. У «Флорентійській чарівниці» Рушді ієрархія столиці Сикри із імператорським палацом як центром представляє у собі основний «капітал» імперії Акбара. При цьому імператор виступає хранителем цього капіталу і тим, хто розподіляє «блага». Імператор віддаляє або наближає до себе певних підданих: ця дія символічно вказує на залучення суб'єкта до капіталу. П. Бур'є пояснює ці дії так: «...незначне занесення у тіло структур соціального порядку, без сумніву, здійснюється значною мірою за допомогою переміщення і руху тіла, пози і положення тіла, які ці соціальні структури, конвертовані в просторові структури, організують і соціально кваліфікують як підйом або занепад, вхід (включення) або вихід (виключення), наближення або віддалення щодо центрального і цінного місця» [2, с. 51].

Найціннішим місцем у Сикрі вважається трон імператора, щодо якого спрямовані бажання його сина Саліма. Бажаним є він і для чужинця Магора Дель'Амора, який прибуває до імператора, щоб переконати його, що є його дядьком. Потрапивши до столиці, Магор одразу наголошує на її багатстві та щедрості правителя. Проте «центр» уміщує у собі і найбільший контроль: так, з наближенням до трону чужинець долає кожного разу все сильнішу варту, яка виставлена охороняти певну межу. Якщо «центр» вважається найбільш контрольованим місцем, згустком найконцентрованішої реалізації взаємин суб'єкта та влади, то сільська місцевість, околиці міста-столиці, показана як місце для задоволення. Акбар часто здійснює прогулянки за межі міста, в одну з яких він запрошує і чужинця Магора Дель'Амора, історія взаємин між якими складає одну із сюжетних ліній роману.

Довгий час імператор рефлексує про можливість віднайти ту людину, з якою зможе спілкуватись на рівних. На якийсь час цією людиною для нього стає Магор. Магор Дель'Амор набуває ролі виразника ідей правителя, які не можуть бути реалізовані через його імператорський статус, але можуть бути проговорені вустами іншого, і це викликає у нього насолоду. Водночас імператор не ділиться з Магором своєю владою, яка уособлює у собі капітал, він витримує дистанцію і діє обережно: чужинець не мешкає у палаці, його з різною частотою запрошують у палац. Ця ситуація художньо реалізує ідею П. Бур'є, який зауважує: «Реалізований фізично соціальний простір є розподілом у фізичному просторі різних видів благ і послуг, а також індивідуальних агентів і груп, локалізованих фізично (як тіла, прив'язані до постійного місця: постійне місце проживання або головне місце проживання),

та тих, що володіє можливостями присвоєння цих більш-менш значних благ і послуг (в залежності від наявного у них капіталу, а також від фізичної дистанції, яка відділяє від цих благ, яка сама в свою чергу залежить від їх капіталу)» [2, с. 54]. Так як Магор не має постійного місця проживання, його частка «блага» постійно варіюється. У палаці імператор наділяє його певним «благом», що презентує його довіру у справах імперії, а чужинець висловлює досить слушні думки та поради, чим здобуває прихильність Акбара, адже «символічний капітал – це довіра, влада, надана тим, хто отримав достатньо визнання, щоб бути у змозі вселяти визнання» [2, с. 84]. Передавши капітал довіри Магору, імператор усвідомлює, що таким чином Магор викликатиме довіру і в його народу: «Могол Кохання <...> мав успіх серед народу <...> Народ також знав, що сини – це імператорові розчарування. А це спричинило проблематичність майбутнього династії» [5, с. 254].

Імператор Акбар представляє собою суб'єкта, який ставиться до свого мандату діалектично. З одного боку, імператор репрезентує «роль», за якою закріплені сталі якості і функції: те, яким повинен бути імператор. Роль імператора містить у собі алгоритм поведінки, що обмежує Акбара як індивідуальність, не дозволяє йому у повній мірі реалізувати свої особисті якості. «Імператор» як роль реалізується через мову, на чому наголошує і П. Бурдьє: «Символічна влада як влада засновувати даність через висловлювання, влада змушувати бачити і вірити, стверджувати чи змінювати бачення світу і, відтак, вплив на світ, а значить, сам світ – це влада квазімагічна, яка завдяки ефекту мобілізації дозволяє отримати еквівалент того, що досягається силою (фізичною чи економічною), але лише за умови, що ця влада визнана, тобто не сприймається як свавілля» [2, с. 95]. Мова імператора у романі Рушді свідчить про те, що він приймає на себе символічну роль, жодним чином не виказуючи власних почуттів, які часом діаметрально-протилежні до того, що він висловлює. З іншого боку, свідомість Акбара продукує думки, що виявляють його світоглядні сумніви. Через усталені віками уявлення, він не наважується публічно озвучити їх, доручаючи це зробити чужинцю, і в такий спосіб реалізувати наміри щодо розбудови своєї імперії, а відтак і реалізувати насолоду імператора. Тому виникає дисонанс між зовнішнім мовленням, наказовістю у висловлюваннях, спрямованих супроти підданих, і внутрішнім мовленням, думками, в яких виражаються «накази» та їх правильність чи неправильність: «Знову ж таки, він ще раз поринув у суперечності. Він не хоче бути божеством, але вірить у справедливість своєї влади, своєї абсолютної влади, а тоді, згідно з його вірою, ця дивна ідея про добродішність непокори, що якимось чином проникла у його свідо-

мість, є не що інше, як бунтарство. Це – невідворотний висновок, до якого доходить кожен тверезо мислячий принц <...> Розбіжності завжди існують, і завжди відбуваються страти та самогубства, але незгоду можна припинити, і це може зробити його кулак. Але як бути з внутрішнім голосом, що шепоче щоранку про гармонію, це не містична безглуздість всі-люди-є-одним, але інша дивна думка» [5, с. 249].

Акбар не є цілісністю, у ньому протистоять один одному імператор і людина: він перебуває у сумнівах, викликаних діями «імператора», який повинен служити на «благо» імперії, та моральним боком цих дій, що і провокує сум'яття. Акбар не є цілковито підпорядкований «ролі» імператора, але механізм, за яким відбувається цей процес, нагадує психологічний процес переходу від достовірності до упевненості через сумнів та тривогу. «Роль» виступає своєрідним документом, але за допомогою сумніву Акбар частково дистанцією себе від цієї ролі, зберігаючи «ілюзію дистанції щодо усіх занять» [2, с. 133]. Проте дії імператора вказують на те, що він, насправді, не прагне відійти від своєї ролі чи прийняти іншу поведінку. Таку ситуацію П. Бурдьє коментує так: «...якби від того, що я підтримую існування цієї ролі, я не виходив би постійно за її рамки, не конститував би самого себе як того, хто ніби зайшов за інший бік свого становища» [2, с. 133]. Як результат внутрішніх вагань Акбара постає вибір між «я» і «ми», а також будівництвом палацу, де всі зможуть вільно виражати свої думки. Вибір стає очевидним, коли Акбар усвідомлює той факт, що абсолютна влада підпорядкована не йому, а «ролі імператора». Для того щоб «говорити» імператору, потрібно бути уповноваженим народом, а той визнає лише сформовану століттями «роль». Змодельована Рушді ситуація художньо ілюструє тезу П. Бурдьє: «...я є групою, тобто колективним примусом, примусом колективу щодо кожного його члена, я – людина, що стала колективом, й одночасно я той, хто маніпулює групою від імені самої цієї групи; я посилаюсь на групу, яка дозволяє мені здійснювати щодо неї примус» [2, с. 169].

Отже, Акбар може функціонувати у соціальній системі, лише якщо активує «роль», яка корелюватиме із загальноприйнятим у цій системі. Гі Дебор пояснює це так: «Нав'язаний в її виставі образ блага вбирає в себе усю повноту того, що існує як офіційно визнане, і, як правило, концентрується на одній людині – гаранті її тоталітарної згуртованості. З цією абсолютною зіркою кожен повинен або магічно ототожнити себе, або зникнути» [3, с. 26]. Тобто для реалізації себе у цій соціальній системі імператору потрібно відповідати певним критеріям «ролі», і лише тоді він отримає загальне схвалення. Ці критерії втілені в оточенні Акбара, яке вимагає конкретний стиль правління: «Чистою залишалась

лишень уявна королева, і якось вона розповіла Акбарові про злигодні, яких зазнали люди через бажання запопадливих начальників догодити Акбару» [5, с. 27]. Відтак, насильство криється не у самій особі імператора, а в його оточенні та «ролі», які вимагають насильницькі дії, формуючи «ефект оракула» (поняття П. Будрьє), тобто «експлуатацію трансцендентності групи щодо індивіда» [2, с. 169]. «Роль» надає Акбару привілеї у виконанні ритуалів, передбачених системою, в якій він функціонує, це зокрема: можливість знищувати своїх ворогів без попереднього узгодження із суспільством і можливість постати божеством в очах своїх підданих (роман містить декілька згадок про зміцнення імператором).

Французький філософ Мішель Фуко у праці «Наглядати та карати» пише: «Чим більше у людини влади або привілеїв, тим більше вона виділяється як індивід в ритуалах, дискурсах і пластичних уявленнях» [4, с. 235]. Свій «привілей» імператор Акбар застосує вкінці роману, коли зі столиці щезне Магор; тоді як протягом усієї розповіді він радше наглядач, який спостерігає з найвищої точки, свого палацу: «Імператор тихенько сидів у Панч-Магалі на горішньому поверсі...» [5, с. 279]. За М. Фуко, «центральна точка повинна бути як джерелом всеосвітлююмого світла, так і місцем, де б зійшлося усе, що підлягає пізнанню: досконалим оком, від якого ніщо не вислизає, і центром, що притягає до себе всі погляди» [4, с. 212]. «Роль» імператора видається саме цим центром, що приковує до себе погляди, і це тільки підсилюється локусом палацу.

Водночас сум'яття Акбара і його схильність до насолоди, що заперечує його статусну «роль», похитує трон. У романі читаємо: «В туркестанській колонії, в перському секторі, а також у кварталі, де мешкають індійські мусульмани, відзначено певний рівень занепокоєння <...> У підпільному журналі Бадауні <...> було порушено питання про богохульства <...> Майже невловимі вухом вібрації могли серйозно зашкодити поважній репутації імператора або ж навіть похитнути його трон» [5, с. 263]. Врешті це призводить до катастрофи: місто стає зневодненим. Більшість його мешканців розходяться, будучи самі відповідальними за своє виживання: тепер вони – індивіди, вони перестають бути колективом. Один із заключних епізодів роману розповідає про останню ніч свити в імператорському палаці, коли у них з'являється можливість насолодитись його величчю. Натомість, наближення до імператора виявляє обман і видає ілюзорність системи, творцями якої виступали вони самі, поставивши на її чолі Акбара. Адже, як слушно зауважує Гі Дебор, «кожний крах лідера тоталітарної влади виявляє ілюзорне співтовариство, яке його одноставно схвалювало і було всього лише скупченням самотностей, що не мало ілюзій» [3, с. 28].

Насправді, цілісність соціальної системи порушується вже тоді, коли у структурі міста-столиці з'являються нові «компоненти» – дзеркальні образи-двійники із суміжними функціями. Це спричиняє кризу розрізнення і провокує домінування ототожнення. Одним із таких «компонентів» виступає Магор Дель'Амор, який у даній системі займає позицію суміжну до імператора. Хоча йому не вдається закріпитись у палаці обабіч Акбара (останній то наближає його до себе, довіряючи певні справи, то віддаляє від себе), Магор асоціюється з його «двійником», названий Моголом Коханья. Місцем, де він найчастіше перебуває, є Дім Сканди, будинок розпусти: «Він відмовився від знайденої для нього функціонерами Акбара бюрократичної посади, і мешкав у Домі Сканди із Костомахою та Периною, повністю присвятивши себе роботі з відвідувачами закладу» [5, с. 278]. (Важливо, що цьому місто сам імператор надає преференції після випадку, коли на Сикру зійшла епідемія скарг його мешканців, а ситуацію вдалось владнати за допомогою жінок з дому розпусти: «Відтоді будинок Костомахи й Перини став єдиним нічним закладом, який одержав особисту імператорську печатку, а самі жінки стали почесними радниками короля» [5, с. 164]. Дім Сканди – це також образ-двійник: «бордель» – дзеркальне відображення імператорського палацу. Ці два локуси мають своїх господарів, які певний час навіть взаємодіють.)

Народ схвально сприймає Магора на рівні з правителем. Можна стверджувати, що у такий спосіб імператор створює для себе заміну, аби у момент, коли суспільство наблизиться до найвищої точки кризи і більше не зможе існувати у своєму первісному стані, ця заміна могла зайняти його місце у ритуалі «жертвопринесення». Магор – це одичне, яке потрібно принести у жертву замість цілісного та множинного суспільства. Така установка є визначальною для уявлень суб'єктів, які функціонують у символічній системі. Про це пише і Михайло Бахтін у праці «Форми часу і хронотопу в романі»: «Одинична річ стає замісником цілого: звідси заміщальна функція жертви (принесений у жертву плід фігурує як заміщення всього врожаю, тварина – заміщення всього стада або плоду і т. д.)» [1]. Магор повністю відповідає ознакам класичної «жертви»: він іноземець, у суспільстві Акбара він отримує статус, наближений до імператора (своєрідний блазень), якого певний час вважають «своїм», він навіть має стосунки з жінками з цього суспільства. За словами М. Бахтіна, «логіка заміщальної жертви: запобігти істинній ганьбі ганьбою фіктивною; згодом осмислюється як запобігання „заздрості долі”» [1]. Відтак імператор, що відіграє у ритуалі найважливішу роль, обирає Магора як себезамінника для жертвопринесення.

Якщо імператор представляє «надлишок влади», то чужинець – її брак. Особливо чітко це простежується в епізоді правосуддя над Магором: «Кайдани в п'ятні в'язниці гнітили його не менше ніж нерозказана історія. Його обвивало так багато кайданів, що іноді у темряві здавалося, ніби його запроторили у більше тіло – тіло залізної людини. Руки були сковані. Про світло тільки мріялося. В'язницю було видовбано у природній скелі на пагорбі трохи нижче імператорських палаців, у камері стояло затхле тисячолітнє повітря, і, мабуть, стільки ж років мали ті створіння, які повзали по його ступнях і волоссі, що залазили навіть у пах, – ці таргани-альбіноси, сліпі змії, безбарвні щури, водяні скорпіони і воші. Він помре, так і не розповівши своєї історії» [5, с. 72]. Мішель Фуко розділяє «короля» та «засудженого» на два полюси, вважаючи їх ролі суміжними: «На іншому полюсі можна уявити собі тіло засудженого; він теж має правовий статус, створює власний церемоніал і викликає цілий теоретичний дискурс, але не для того, щоб обґрунтувати «надлишок влади», що належить особистості правителя, а для того, щоб висловити «нестачу влади», що відбивається на тілах тих, хто піддається покаранню. У найтемнішій сфері політичного поля засуджений представляє симетричний перевернутий образ короля» [4, с. 38]. У в'язниці Магор страждає від фізичного та психологічного дискомфорту, тут же закріплюється за ним статус протилежний до імператора.

Як результат, соціальна система більше не може існувати у незмінному вигляді, вимагаючи докорінних змін. Стара система зазнає краху, що супроводжується втечею Магора з міста-столиці. За Акбаром йде лише «ядро» його суспільства, мешканці палацу та воїни, а решта народу розходиться просторами його імперії. Імператор втрачає народ, однак фінальний епізод доступу до «блага» та руйнування фантазму про цілісність та нерушимість символічної системи, суспільства Акбара, виконує функцію розрядки.

Отже, місто в романі Салмана Рушді «Флорентійська чарівниця» постає як соціальна структура і символічна система, яка провокує ієрархічні зв'язки, що вибудовуються у межах конкретного топосу міста-столиці Сикри. Ієрархія столиці як «капіталу» імперії найяскравіше відображена в імператорському палаці: імператор є хранителем капіталу і тим, хто розподіляє «блага», домінуючи у ритуалі жертвопринесення. Проте, як показано у дослідженні, поява дзеркальних образів-двійників із суміжними функціями приводить до кризи розрізнення і домінування ототожнення, а відтак руйнування цілісності суспільної системи, неможливості її існування у попередній формі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> (дата звернення 18.03.2019).
2. Бурдьє П. Социология социального пространства / пер. с фран. Москва : Институт экспериментальной социологии ; Санкт-Петербург : Алетея, 2007. 288 с.
3. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фран. С. Офертаса и М. Якубович. Москва : Издательство Логос, 1999. 224 с.
4. Фуко М. Надзирать и наказывать / пер. с фран. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 416 с.
5. Рушді С. Флорентійська чарівниця / пер. з англ. Київ : Вид-во Жупанського, 2010. 288 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975), "Forms of time and chronotope in the novel" ["Formy vremeni i khronotopa v romane"], available at: <http://philolog.petsu.ru/filolog/lit/bahhron.pdf> (in Russian).
2. Bourdieu, P. (2007), *Sociology of social space* [*Sotsiologiya sotsialnogo prostranstva*], Aleteya, Moscow, 288 p. (in Russian).
3. Debord, G. (1999), *The society of the spectacle* [*Obschestvo spektaklya*], Logos, Moscow, 224 p. (in Russian).
4. Foucault, M. (2016), *Discipline and punish*, trans. from French [*Nadzirat i nakazyvat*, per. z fran], Ad Marginem Press, Moscow, 416 p. (in Russian).
5. Rushdie, S. (2010), *The Enchantress of Florence*, trans. from English [*Florentiyska charivnytsia*, per. z anhl], Vyd-vo Zhupanskoho, Kyiv, 288 p. (in Ukrainian).

НАУКОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ПИСЬМЕННИКА: ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНА СТРАТЕГІЯ

Ольга Пуніна

Кандидат філологічних наук, доцент,
Кафедра теорії та історії української і світової літератури,
Донецький національний університет імені Василя Стуса (УКРАЇНА),
21021, м. Вінниця, вул. 600-річчя, 21,
e-mail: punina@ukr.net

UDC: 82.0:159.9:7.01

РЕФЕРАТ

Мета. Метою наукового дослідження є пошук інтердисциплінарної стратегії у процесі наукової інтерпретації творчої особистості письменника як органічної єдності її психологічної і творчої сутності. **Дослідницька методика.** У роботі використано теоретичні загальнонаукові методи (емпіричний, емпірико-теоретичний), що враховують узагальнення, формалізацію й абстрагування матеріалу. Це необхідно для вироблення механізму кількаступеневого аналізу – від суб'єкта творчості до його унаочнення в літературному творі й від такого психологічно-творчого унаочнення до мистецьких інтерпретацій, оперуючи такими базовими взаємозалежними категоріями, як «психотип», «креатор», «образ». **Результати.** У статті вироблений інтердисциплінарний підхід, за яким письменницька постать вивчається у кілька ступенів: від визначення її психологічного типу як основи для формування стратегії літературно-художньої творчості до виявлення стильової домінанти креатора, що презентує взаємозв'язок твору і самоактуалізованого творця, і від усвідомлення психологічно-творчої природи письменника до аналізу художньо-інтерпретаційних моделей креатора (художнього образу творчої особистості), запропонованих образотворчим мистецтвом, кінематографом і театром. **Наукова новизна.** У статті вперше артикульовано інтердисциплінарну стратегію наближення до творчої особистості письменника як умовний рух дослідження «психотип → креатор → образ». **Практичне значення.** Матеріал статті необхідний для подальшого вивчення життєтворчості письменника, актуалізації його творчої особистості як ключової ланки історико-літературного процесу.

Ключові слова: інтердисциплінарність, психотип, креатор, образ, письменник, творча особистість.

ABSTRACT

Olha Punina. Scientific interpretation on the creative personality of the writer: an interdisciplinary strategy.

Aim. The purpose of scientific research is the search for an interdisciplinary strategy in the process of scientific interpretation of the creative personality of the writer as the organic unity of its psychological and creative essence. **Methods.** The theoretical general scientific methods (empirical,

empirical-theoretical) are used in the work, taking into account the generalization, formalization and abstraction of the material. This is necessary in order to develop a mechanism for multi-level analysis – from the subject of creativity to his presentation in the literary work and from such a psychological and creative presentation to artistic interpretations, operating on such basic interdependent categories as «psychotype», «creator», «image». **Results.** An interdisciplinary approach is developed in which the writer's figure is studied in several stages: from the definition of its psychological type as the basis for the formation of a strategy of literary and artistic creativity to the discovery of the style dominant of the creator, presenting the relationship between the work and the self-actualized creator, and from the perception of the psychologically – the creative nature of the writer to the analysis of the artistic and interpretive models of the creator (the artistic image of the creative personality) proposed by the art, cinematography and theater. **Scientific novelty.** The article is for the first time articulated an interdisciplinary strategy of approaching the writer's creative personality as a conditional movement of the study «psychotype → creator → image». **Practical meaning.** The material of the article is necessary for further study of the writer's life-creativity, updating his creative personality as a key part of the historical-literary process.

Key words: interdisciplinarity, psychotype, creator, image, writer, creative personality.

Наукова інтерпретація творчої особистості письменника – як органічної єдності її психологічної і творчої сутності – слушно вимагає вироблення такої інтердисциплінарної стратегії дослідження, що дозволить виявити взаємозалежність між суб'єктом літературно-художньої творчості та результатом його креативної діяльності, водночас зумовленість психологічно-творчою природою автора такого мистецького продукту, де його обрано за об'єкт зображення і осмислення (скульптура, живопис, кіно, театр тощо). У пошуку цієї інтердисциплінарної стратегії дослідження нагальною є потреба застосувати механізм кількаступеневого аналізу – від суб'єкта творчості до його унаочнення в літературному творі й від такого психологічно-творчого унаочнення до мистецьких інтерпретацій, оперуючи такими базовими взаємозалежними категоріями, як «психотип», «креатор», «образ».

За доречними спостереженнями Івана Франка у класичній праці з психології художньої творчості, «Із секретів поетичної творчості» (1898), пізнання поетичної вдачі як окремого психічного типу, позначеного основною прикметою – еруптивністю нижньої свідомості поета (творця), тобто «її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [5, с. 64], вагоме не лише для психолога, а й літературного критика. Його увага до несвідомого у творчому процесі письменника зорієнтована на оцінці «правдивого поетичного таланту», що існує як гармонія «еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування» [5, с. 65] (випадки Гомера, Софокла, Аліг'єрі Данте, Вільяма Шекспіра, Йоганна Вольфганга фон Гете). Отже, концентрація на проблемі письменника як окремого психотипу дозволяє з'ясувати особливості психічного процесу,

що, в свою чергу, зумовлюють художні константи його творчості. Так, на думку філософа Олега Кривцуна, феномен художника як особливого психологічного типу передбачає вивчення прихованих міцних форм сполученості творчого дару митця і його образу життя [9, с. 35]. Ключовим для осягнення такого феномену вчений бачить завдання виявити психологічні стани, виникнення яких провокує появу творчого акту, як ці сталі стани призводять до «згущення» певних психічних ознак і роблять їх характерними у внутрішній конституції творця [9, с. 36].

У сучасній літературознавчій парадигмі звернення до категорії психологічного типу як стійкого поєднання особистісних рис [14, с. 434] зумовлене потребою бачити витoki стильової домінанти і формування стратегії художньої творчості, основу авторського світосприйняття, компонентів змістоформи тощо. Зокрема у студіях Марії Моклиці художня література трактується як майже нечепаний матеріал для отримання інформації про функціонування психіки окремого суб'єкта [10, с. 68], саме тому вона береться за структурування модернізму як культурної епохи через психіку людини за допомогою категорії психологічного типу. На думку дослідниці, психотип письменника, утворюючись в результаті процесу самоусвідомлення, об'єктивується в його стилі [10, с. 81]. Чотири психологічні типи, запропоновані в аналітичній психології Карла Гюстава Юнга, літературознавець розглядає як чотири типи взаємин людини зі світом, варіанти пріоритетного джерела істини у внутрішньому світі людини. «Психологічний тип, – пише Марія Моклиця, – який утворюється завдяки природній домінанті у внутрішньому світі розуму або емоцій, сенсорики або інтуїції, увиразнюється в процесі рефлексії і на якомусь етапі починає визначати стосунки людини зі світом» [10, с. 237]. Такі чотири моделі світоустрою, вербалізовані саме мистецтвом в епоху модернізму, переконує літературознавець, лягли в основу мистецьких напрямків: психологія людини інтуїтивного типу артикулюється в символізмі, внутрішній світ емоційного типу – в експресіонізмі, сенсорного типу – у футуризмі й розумового типу – в сюрреалізмі.

Знавець творчості австрійського письменника Франца Грільпарцера Сергій Беловодський у контексті розгляду знакових фігур національної літератури акцентує на першочерговій необхідності виявлення специфіки їх особистісно-творчих феноменів [1, с. 4]. На прикладі життєтворчості поета і драматурга Франца Грільпарцера вчений зауважує, що ігнорування літературознавцями психологічних засновків художньої творчості письменника, заперечення ролі біографічного фактору по суті нівелюють своєрідність особистості митця, адже саме індивідуально-творчі фактори багато в чому визначають формування стратегії худож-

ньої творчості, творчої постаті в цілому. Творчий феномен австрійського письменника XIX століття Сергій Беловодський бачить як складну і нелінійну систему, ядром якої є її психотип, що інтегрує ядро особистості художника. Розуміючи під психологічним типом такий тип особистості, всі модуси соціокультурної адаптації якої детерміновані його психосоматичною організацією, дослідник аналізує як інтенсивне засвоєння Францом Грільпарцером культурного спадку минулого (поле для саморефлексії), так і його драматичні твори в аспекті виявлення конституюючих рис та процесів розвитку художньої системи письменника [див.: 1].

У ширшому розумінні – зі складовими структури родини, спадковості, конституції митця з її домінантами, керівної особистісної ідеї – оперує категорією психотипу літературознавець Олег Єгоров щодо російського письменника Михайла Лермонтова. Його душевною організацією, психічними схильностями, умовами формування особистості науковець пояснює лінію поведінки поетового життя і трагічний кінець, специфіку художньої творчості як психічного переживання (приміром, на героїв проєктуються риси циклотимічного темпераменту з шизотимічними елементами самого Лермонтова – роман «Герой нашого часу», а поетичні твори відображають поетів коливний психічний ритм, зокрема йдеться про мотиви смерті, могили, сну, щезання плоті й душі). Літературознавець схильний вважати, що виявлення психологічного типу Михайла Лермонтова допоможе зрозуміти природу і механізм зображених конфліктів, усвідомити характер його ліричних і ліро-епічних творів, особливості поетичного мислення [4, с. 169–177]. Так серед різноманіття психологічних характеристик письменника Олег Єгоров фокусується на домінантній рисі, що визначає вектор і динаміку душевного життя та поведінки Михайла Лермонтова – установка на зовнішні об'єкти (екстравертний інтуїтивний тип, якому притаманне споглядання і активний творчий вплив на об'єкт).

Літературознавець Ірина Плеханова звертається до категорії психотипу в процесі аналізу поетичних текстів з метою з'ясування системної взаємозумовленості світосприйняття поета, особливостей його мислення й образу висловлення про світ [17, с. 149]. В основу визначення специфіки художнього мислення вона закладає юнгіанську типологічну модель, характеризуючи принципи творчості як екстравертні чи інтровертні – екстравертний розумовий тип Микола Гумільов, інтровертний розумовий тип Велесмір Хлебніков, екстравертний емоційний тип Володимир Маяковський, інтровертний емоційний тип Ксенія Некрасова, екстравертний сенсорний тип Сергій Єсенін, інтровертний сенсорний тип Марина Цветаєва, екстравертний інтуїтивний тип Борис Пастернак,

інтровертний інтуїтивний тип Осип Мандельштам. На думку дослідниці, саме опис особистості літератора, заснований на методиці Карла Густава Юнга, дозволяє обґрунтувати близькість ліричного та біографічного «я», давати характеристику світосприйняття, бачити художні прояви психологічних установок, визначати творчі можливості письменника й архетип-модус його творчого мислення (реалістичний / авангардний) [18, с. 19].

Фактично, активна методологічна експлуатація теорії психотипу швейцарського психолога Карла Густава Юнга, запропонована в праці 1921 року «Психологічні типи», сучасним літературознавством та отримані ним результати доводять доцільність наукової стратегії пошуку взаємозалежності між психологічним еством особистості письменника та її творчою сутністю, тому цілком доцільним бачиться подальше застосування юнґіанської типологічної моделі у проекції на психографію письменника, оперування категорією психологічного типу в його розумінні. Психотип для Карла Густава Юнга – характерний зразок єдиної загальної установки, що зустрічається у багатьох індивідуальних формах, тобто готовності до конкретної реакції як суб'єктивної констеляції, поєднання психічних факторів чи змістів, яке «чи визначить образ дії у тому або іншому певному напрямку, чи сприйме зовнішній подразник у той або інший певний спосіб» [25, с. 502]. Виплекана, на думку психоаналітика Дарела Шарпа, «із широкого історичного огляду (огляду, вивчення, перегляду, перевірки) типологічних питань у літературі, міфології, естетиці, філософії і психопатології» [20], концепція психотипу Карла Густава Юнга уявляється універсальною, адже враховує саме взаємодію людини зі світом, організацію нею власного досвіду – рух психічної енергії у певному напрямку (ззовні / всередину), за допомогою якого людина орієнтується в світі.

За спостереженнями Джозефа Кемпбелла, психотипічна теорія Юнга полягає в тому, що у людській психіці наявна глибинна фундаментальна енергія, яка виявляє себе як у сексі, так і у волі до влади [8, с. 142], прагненням до цього виступають особистісні установки людини: перша – екстраверт, друга – інтроверт. Особистісні установки чи то психологічні способи адаптації свідчать про готовність людської психіки діяти чи реагувати у певному напрямку, лишаючи при цьому на характері індивіда певний відбиток [25, с. 499, 501]. Так, в інтроверсії рух енергії здійснюється у напрямку до внутрішнього світу людини (внутрішня реальність важливіша, важить штучно сотворений суб'єктивний світ), в екстраверсії – спрямований на зовнішній світ, об'єкт (зовнішня реальність важливіша, поведінка коригується вимогами суспільства). Формою виявлення цієї глибинної енергії (лібідо) є психоло-

гічні функції такого типу: розумовий та емоційний (раціональний клас), сенсорний й інтуїтивний (ірраціональний клас). У людському арсеналі психологічних функцій на основі спадковості й впливу довколишнього середовища домінує переважно одна із них. Для розумового типу характерно розгляд будь-яких ситуацій у відстороненій, раціональній манері, для емоційного – оцінюючи, сенсорний тип сприймає світ за допомогою органів чуття, інтуїтивний – несвідомого [20].

Реагування, діяння і сприймання особистості у певному напрямку, закладені в її психологічному типі, у випадку з творчою натурою підкріплюються універсальною характеристикою особистості – комплексом інтелектуальних й особистісних особливостей, що сприяють самостійній постановці проблем, генеруванню значної кількості оригінальних ідей і нешаблонному їх вирішенню, такою формою передачі досвіду, як креативність (творча потенція, творчі здібності) [11, с. 37; 13, с. 289]. Креативна складова творчої особистості письменника постає залежною від його психологічної структури. За влучною думкою психолога Павла Якобсона, художником людину робить складний процес розвитку її природних задатків, що супроводжується перетворенням психічної будови особистості [24, с. 13]. Так, у міждисциплінарних дослідженнях із психології творчості ще кінця ХІХ – початку ХХ століття вітчизняного історика культури Дмитра Овсянико-Куликовського, спрямованих на особистість поета і лабораторію його творчості, відчитується думка про взаємовплив особливостей авторської психіки та творчості геніального письменника: невропата, меланхоліка, іпохондрика, мізантропа Миколи Гоголя із егоцентричною структурою психіки і його творчості як геніальності, що «зобов'язує і діє, та, діючи, втомлює» [15, с. 220], або Олександра Пушкіна з неегоцентричною структурою психіки та його творчістю як розширенням особистісного «я» на весь світ [15, с. 378].

У нарисі «Геній Гете» (1899) Дмитро Овсянико-Куликовський зауважує, що для розуміння поетичного генія риси його натури відіграють першорядну роль. Тому у випадку з генієм Йоганна Вольфганга фон Гете дослідник звертається до біографічних праць, зупиняючись на психічній організації поета: відзначає його вразливість, нестійкість душевної рівноваги (протиріччя, надлишок пристрасності), витрату душевних сил на боротьбу з собою і наголошує, що саме художні твори були продуктом цієї боротьби [16, с. 180]. Перша половина життя поета, коментує Овсянико-Куликовський, позначена внутрішнім розладом через «гіперболічність» почувань: він за психічною організацією надзвичайно чуттєвий до душевних страждань і радощів, крім того, швидкі перепади від одного до іншого ще більше порушують нестійку рівновагу його душі [16, с. 181–182]. Йоганн Вольфганг фон Гете, продовжує психолог

творчості, мав страх усвідомлення своєї неврівноваженості – в такі хвилини відчував гнітюче відчуття «психічного запаморочення», відтак навіть розумова сторона його душевного життя в юності була джерелом фаустівських мук (напружене, пристрасне, невпорядковане мислення). Для самого Гете, переконає Дмитро Овсянко-Куликовський, характерне те, про що мовив його персонаж Фауст, – невдоволення жадобою істинного знання, розчарування. Це своєрідна душевна драма митця, яка супроводжувалась до того ж станом відчаю: «Паралелізм зовнішнього щастя і внутрішніх страждань, постійна зміна настроїв, переходи від захватів до смутку і навпаки, всі ці душевні приливи і відливи демонструють нам дивовижне видовище своєрідного життя духу» [16, с. 182–183].

Більшість душевних мук Гете, на думку дослідника, мали суто суб'єктивне походження – були наслідком його незвично-складної душевної організації з її протиріччями і неврівноваженістю, з ключовим почуттям його гами – коханням. Далі Дмитро Овсянко-Куликовський констатує процес душевної еволюції, зміни в поетовому духові в віці сорока років, що проявляється раціональністю, спокоєм у творчості через звернення до образотворчих мистецтв (малювання, гравюра, архітектура), захоплення рівновагою духу Спінози, наукою і філософією [16, с. 198–199]. Таким чином, за Овсянко-Куликовським, існує реальна можливість у творчій особистості виправити функціональний бік психіки. У випадку з Йоганном Вольфгангом фон Гете таке корегування відбивається на художніх творах другої половини 80-х років – 90-х роках: гармонійність задуму і форми пророкують епоху «еллінізму» Гете, з'яву поета-художника. Історик культури зауважує, що у цей час художня творчість Гете відзначається такою особливістю: на психічному рівні вона тісно пов'язана з описаними душевними станами, які служили «не лише матеріалом для поетичної обробки, а й пружиною, що приводила в дію його поетичні сили» [16, с. 184], – у митця поезизує фантазія, з'являються образи і мотиви, в яких поет втілює свої страждання (роман «Страждання юного Вертера», драма «Фауст»). Такий процес, підсумовує Дмитро Овсянко-Куликовський, виконує функцію полегшення, тимчасового вмиротворення як необхідної умови творчості.

Проектування міркувань Овсянко-Куликовського про вплив душевної організації геніальної особистості поета на його літературну творчість у сучасну літературознавчу площину веде до осмислення категорії креатора, в основу якої доцільно закласти класичну ідею Івана Франка про тісний взаємозв'язок між твором і творцем [21, с. 130–134], унаочнену методологічною пропозицією «самототожності письменни-

ка» Григорія Сивокона, Михайлини Коцюбинської, за якою література прочитується як «текстобіографія» твору і творчості не відчужених від особи творця [22]. Не менш знаковим маркером креатора, цієї єдності твору / творця, творчості / особи творця, є екзистенціал мистецької щирості, виведений Людмилою Тарнашинською при осмисленні літературно-критичного набутку Івана Франка і Василя Стуса. Звертаючись до літературної критики Василя Стуса, літературознавець зауважує, що він інтерпретує концепт мистецької щирості Івана Франка у такий спосіб: Стусові неодмінно важливо *хто* є носієм істинної щирості. Саме через екзистенціал мистецької щирості, зазначає Людмила Тарнашинська, критик досліджує складний симбіоз особистості як *homo sapiens* й особистості *homo creator*, «обдарованою іскрою Божою», «віддзеркалену в художньому творі поєднаність цих двох аспектів» [23, с. 80]. Дослідниця переконує, що для Василя Стуса процес поетичного становлення полягає в становленні внутрішнього Я, що «виявляє готовність до якомога ширшого *саморозкриття, самовивільнення в слові, а відтак „самоіснування“* в художньому просторі на принципах креативної щирості» (курсив автора. – О. П.) [23, с. 80].

Звертається Людмила Тарнашинська до категорії креатора й науково прочитуючи філософський дискурс художньо-естетичного явища шістдесятництва в цілому. На її думку, серед різноманіття індивідуумів філософського феномену шістдесятництва (людина свідомо, людина відповідальна, трагедійна, деміургічна, амбітна тощо) для людини творчої – креатора – процес творення художньої реальності є «подоланням тотальної самотності як іманентної властивості *граничного* людського буття (*буття-на-межі*)» [23, с. 178], для неї характерна апріорна свобода (пригадаємо Сартрове: «Творчість же – це свобода як така. Їй ніщо не передує, вона починається з того, що дотримується своїх власних принципів і, насамперед, власної мети» [19, с. 23–24]). До контекстуального поля міркувань Людмили Тарнашинської варто додати і в дечому суголосні думки філософа Олега Кривцуна, який переконаний, що для художника існує «позитивний тип самотності» як необхідна умова розкриття нових форм творчої свободи [9, с. 44]. За його переконаннями, унікальна самореалізація особистості творця виявляється в акті виходу за межі себе – йдеться про стійкий спосіб існування митця, реалізацію своєї індивідуальності через потребу в самоперевершенні: «Здатність і потреба художника в акті творчості *виходити за межі себе – це є він сам*, це і є його справжнє життя в особливому, ним самим витвореному світі. Безмежна вірність художника вимогам творчості і формує його особливу психологічну подобу, визначає особливі риси його долі, життєвого шляху» [9, с. 46; курсив автора. – О. П.].

Відтак вкладаючи в категорію креатора такі смислові аспекти, як взаємозв'язок твору і самоактуалізованого, самоперевершеного творця, наділеного вищим ступенем творчої потенції чи то високим показником креативності, подальшим кроком бачиться пошук його мистецьких інтерпретацій, тобто естетично-чуттєвих моделювань. Йдеться про специфіку художнього сприйняття та відображення в образі креатора-письменника скульптурою, живописом, кінематографом, театром на змістовому і смисловому рівнях. Це цілком виконуване завдання, виходячи з методологічних пропозицій Дмитра Наливайка щодо вирішення актуальної проблеми літератури в системі мистецтв. «Література, – зауважує дослідник-компаративіст, – це словесні художні твори, словесне мистецтво, проте його художня мова не вичерпується вербальним рівнем, його зміст виражається словесними засобами, але не зводиться до словесного вираження, що є широким полем для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми від композиції до ритміки й інтонації естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному „життєвому змісту”. Згадані взаємодії відбуваються головним чином на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури та інших мистецтв» [12, с. 27].

Власне наукове прочитання художньо-інтерпретаційних моделей креатора – пластичний образ, кінообраз, театральний образ – розширює межі бачення того, у який спосіб психологічно-творча природа митця сприйнята в емоційно-естетичному ракурсі, осягнуто її зміст [7, с. 100–104]. Художній образ як суб'єктивна духовно-душевна реальність, психічне першоджерело, що виникає у внутрішньому світі творця внаслідок контакту із зовнішнім світом, презентує реальність у модусі більшого чи меншого ізоморфізму (подібності формі), реалізуючись у процесі естетичного сприйняття конкретним реципієнтом [3, с. 232–235]. У випадку з письменницькою постаттю її художнє осмислення митцем (художником, скульптором, режисером), з одного боку, передбачає модус більшого ізоморфізму – йдеться про близькість до біографічної особистості, фізіологічно виразних рис людини тощо, проте з іншого, можливий і модус меншого ізоморфізму за умови, що конкретний реципієнт здатен схопити психологічно-духовний стрижень творчої особистості автора, а, на думку Миколи Гартмана, образотворче мистецтво, будучи близьким до поезії (літератури в цілому), здатне зачіпати «душевне буття людини» [6, с. 241]. Саме художньо-інтерпретаційні моделі особистості письменника, вибудовані за модусом меншого ізоморфізму, становлять науковий інтерес у досліджуваній парадигмі «психотип – креатор – образ».

Отже, наближення до творчої особистості письменника з інтердисциплінарним інструментарієм, що передбачає співпрацю на перетині проблем гуманітарних галузей із залученням відповідного методологічного досвіду [2, с. 279], – психології, літературознавства і мистецтвознавства – дозволяє осмислити його психологічну і творчу сутність як органічну єдність. Завдяки обраному руху дослідження від психотипу до креатора і від креатора до образу письменницька постаць як об'єкт наукового прочитання увиразнюється шляхом виявлення її психологічної конституції, зумовленості психологічною природою художнього стилю автора при здійсненні цілісної інтерпретації його творчого доробку, детального аналізу моделювання образу письменника образотворчим і візуальним мистецтвами у пошуку взаємозалежності між об'єктом зображення та специфікою психологічно-творчої сутності креатора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беловодский С. А. Франц Грильпарцер : Ранний период творчества; психотип и проблемы творческой самореализации: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2002. 22 с.
2. Будний В., Гльницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
3. Бьчков В. В. Эстетика : учебник. Москва : КНОРУС, 2012. 528 с.
4. Егоров О. М. Ю. Лермонтов как психологический тип : монография. Москва : Когито-Центр, 2015. 360 с.
5. Франко І. В секретів поетичної творчості. *Франко І. Зібрання творів*: у 50-ти тт. Т. 31. Київ : Наук. думка, 1981. С. 45–119.
6. Гартман Н. Эстетика / пер. с нем. Киев : Ника-Центр, 2004. 640 с.
7. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 256 с.
8. Кэмпбелл Д. Пути к блаженству : мифология и трансформация личности / изд. и предисл. Д. Кадлера ; пер. с англ. А. Осипова. Москва : Открытый мир, 2006. 320 с.
9. Кривцун О. А. Психология искусства. Москва : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2000. 224 с.
10. Моклиця М. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика. 2-ге вид., доп. і перероб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.
11. Морозов А. В., Чернилевский Д. В. Креативная педагогика и психология: учеб. пос. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Академический Проект, 2004. 560 с.
12. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи: антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 488 с.
13. Негус К., Пикеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности / пер. с англ. О. В. Свинченко. Харьков : Изд-во Гуманитарный Центр, 2011. 300 с.
14. Немов Р. С. Психологический словарь. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007. 560 с.
15. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы : в 2 т. Москва : Худ. лит., 1989. Т. 1 : Статьи по теории литературы ; Гоголь ; Пушкин ; Тургенев ; Чехов / сост., примеч. И. Михайловой ; вступ. статья Ю. Манна. 542 с.
16. Овсяннико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества : Пушкин. Гейне. Гете. Чехов. К психологии мысли и творчества. Изд. 2-е. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 304 с.
17. Плеханова И. И. Философские проблемы литературоведения : Теория vitality в связи с философией, теорией и практикой литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта. Иркутск : Изд-во ИГУ, 2014. 270 с.
18. Плеханова И. И. Психотип поэта: цель и методика определения (на примере творчества Ксении Некрасовой). *Филологический класс*. 2014. № 3(37). С. 19–24. URL: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/558/1/flks-2014-03-03.pdf> (дата звернення: 07.07.2018).
19. Сартр Ж. П. Бодлер / пер. с фр. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. Москва : Едиториал УРСС, 2004. 184 с.

20. Шарп Д. Типы личности. Юнговская типологическая модель / пер. с англ. Санкт-Петербург : Б.С.К., 1996. 216 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=285032> (дата звернення: 19.11.2018).
21. Скупейко Л. І. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. Київ : Наук. думка, 1986. 136 с.
22. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства : колективна монографія / відп. ред. Г. М. Сивокін. Київ : Укр. книга, 1999. 160 с.
23. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 534 с.
24. Якобсон П. М. Психология художественного творчества. Москва : Знание, 1971. 48 с.
25. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. С. Лорие. Минск : ООО «Харвест», 2003. 528 с.

REFERENCES

1. Belovodskij, S.A. (2002), *Franz Grillpacker: Early Creation Period; psychotype and problems of creative self-realization*: Author's thesis [Franc Grillparcer: Rannij period tvorčestva; psihotip i problemy tvorčeskoj samorealizacii: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk], Voronezh, 22 p. (in Russian).
2. Budnyj, V., Ihnytskyj, M. (2008), *Comparative Literary Studies [Porivnialne literaturoznavstvo]*, VD "Kyievo-Mohylianska akademiiia", Kyiv, 430 p. (in Ukrainian).
3. Bychkov, V.V. (2012), *Aesthetics [Ehstetika]*, KNORUS, Moskva, 528 p. (in Russian).
4. Egorov, O. (2015), *M.Yu. Lermontov as a psychological type [M.Yu. Lermontov kak psihologičeskij tip]*, Kogito-Centr, Moskva, 360 p. (in Russian).
5. Franko, I. (1981), From the secrets of poetic creativity, *Collected works in 50 vols*. Vol. 31 [Iz sekretiv poetyčnoj tvorčosti, Zbrannia tvoriv u 50 t. T. 31], Nauk. dumka, Kyiv, pp. 45–119. (in Ukrainian).
6. Gartman, N. (2004), *Aesthetics*, trans. from Ger. [Ehstetika, per. s nem.], Nika-Centr, Kiev, 640 p. (in Russian).
7. Ivanyshyn, V.P. (2010), *Essays on the theory of literature [Narysy z teorii literatury]*, Akademiia, Kyiv, 2010. 256 p. (in Ukrainian).
8. Kehmpbell, D. (2006), *Ways to Bliss: Mythology and Personality Transformation*, trans. from Eng. [Puti k blazhenstvu: mifologija i transformacija lichnosti, per. s angl], Otkrytyj mir, Moskva, 320 p. (in Russian).
9. Krivcun, O.A. (2000), *Psychology of art [Psixologija iskusstva]*, Izd-vo Lit. in-ta im. A.M. Gorkogo, Moskva, 224 p. (in Russian).
10. Moklytsia, M. (2002), *Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics*, 2nd ed. [Modernizm yak struktura: Filosofiia. Psykholohiia. Poetyka, vyd. 2], RVV "Vezha" Volynskoho derzh. un-tu im. Lesi Ukrainky, Lutsk, 390 p. (in Ukrainian).
11. Morozov, A.V. and Chemilevskij, D.V. (2004), *Creative pedagogy and psychology*, 2nd ed. [Kreativnaya pedagogika i psihologija, izd. 2], Akademicheskij Proekt, Moskva, 560 p. (in Russian).
12. Nalyvaiko, D. (Ed.). (2009), *Modern literary comparativism: strategies and methods [Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody]*, Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiiia", Kyiv, 488 p. (in Ukrainian).
13. Negus, K. and Pickering, M. (2011), *Creativity. Communication and cultural value*, trans. from Eng. [Kreativnost. Kommunikacija i kulturnye cennosti, per. s angl.], Izd-vo Gumanitarnyj Centr, Harkov, 300 p. (in Russian).
14. Nемов, R.S. (2007), *Psychological dictionary [Psihologičeskij slovar]*, Gumanitar. izd. centr VLADOS, Moskva, 560 p. (in Russian).
15. Ovsyaniko-Kulikovskij, D.N. (1989), *Literary and critical works in 2 vols*. Vol. 1 [Literaturno-kritičeskie raboty v 2 t. T. 1] Hud. lit., Moskva, 542 p. (in Russian).
16. Ovsyaniko-Kulikovskij, D.N. (2008), *Questions of the psychology of creativity: Pushkin. Heine. Goethe. Chekhov. To the psychology of thought and creativity*, 2nd ed. [Voprosy psihologii tvorčestva: Pushkin. Gejne. Gete. Čehkov. K psihologii mysli i tvorčestva, izd. 2], Izd-vo LKI, Moskva, 304 p. (in Russian).
17. Plekhanova, I.I. (2014), *Philosophical problems of literary criticism: Theory of vitality in connection with philosophy, theory and practice of literary creation. Psychotype and creative personality of the poet [Filosofskie problemy literaturovedeniya: Teoriya vitalnosti v svyazi s filosofiej, teoriej i praktikoj literaturnogo tvorčestva. Psihotip i tvorčeskaja individualnost poehta]*, Izd-vo IGU, Irkutsk, 270 p. (in Russian).
18. Plekhanova, I.I. (2014), "The psychotype of the poet: the purpose and method of definition (on the example of creativity Ksenia Nekrasova)" ["Psihotip poehta: cel' i metodika opredeleniya (na primere tvorčestva Ksenii

- Nekrasovoj)”, *Filologicheskij klass*, No. 3, pp. 19–24, available at: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/558/1/filks-2014-03-03.pdf> (in Russian).
19. Sartr, Zh.P. (2004), *Baudelaire*, trans. from French, 2nd ed. [Bodler, per. s fr., izd. 2], Editorial URSS, Moskva, 184 p. (in Russian).
20. Sharp, D. (1996), *Types of personality. Jung Typological Model*, trans. from Eng. [Tipy lichnosti. Yungovskaya tipologicheskaya model, per. s angl.], B.S.K, Sankt-Peterburg, 216 p., available at: <https://www.litmir.me/br/?b=285032> (in Russian).
21. Skupeiko, L.I. (1986), *Ivan Franko about the creative personality of the writer* [*Ivan Franko pro tvorchu individualnist pysmennyka*], Nauk. dumka, Kyiv, 136 p. (in Ukrainian).
22. Syvokin, H.M. (Ed.). (1999), *Self-identity of the writer. To the methodology of modern literary studies* [*Samototozhnist pysmennyka. Do metodolohii suchasnoho literaturoznavstva*], Ukr. knyha, Kyiv, 160 p. (in Ukrainian).
23. Tamashynska, L. (2008), *Presumption of expediency: the Abris of Contemporary Literary Concepts* [*Prezumptsiia dotsilnosti: Abrys suchasnoi literaturoznavchoi kontseptolohii*], VD “Kyievo-Mohylianska akademiia”, Kyiv, 534 p. (in Ukrainian).
24. Yakobson, P.M. (1971), *Psychology of artistic creation* [*Psihologiya hudozhestvennogo tvorchestva*], Znanie, Moskva, 48 p. (in Russian).
25. Yung, K.G. (2003), *Psychological types* [*Psihologicheskie typy*], OOO “Harvest”, Minsk, 528 p. (in Russian).

ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ПИСЬМЕННИКАМИ «КАТОЛИЦЬКОЇ РУСІ» ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО РЕНЕСАНСУ

Оксана Сліпушко

Доктор філологічних наук, професор,
Кафедра історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (УКРАЇНА),
01004, Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14,
e-mail: oksana-slipushko@ukr.net

Ольга Лісовська

Аспірант,
Кафедра історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (УКРАЇНА),
01004, Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14,
e-mail: shchelkunova2017@ukr.net

UDC: 821(477).09“14/15”:17.035.3:27

РЕФЕРАТ

Мета. Стаття присвячена дослідженню специфіки художніх інтерпретацій національної ідентичності письменниками «католицької Русі» доби українського Ренесансу, виокремленню характерних рис, які дають підстави кваліфікувати їх творчість як таку, в якій послідовно наголошується на українській національній ідентичності. **Дослідницька методика.** У дослідженні використано синтетичну наукову методологію, основу на різних методах інтерпретації фактів і текстів, зокрема порівняльно-історичного, філологічного, історико-літературного, культурно-історичного. **Результати.** Творчість письменників «католицької Русі» доби українського Ренесансу, зокрема Павла Русина з Кросна, Григорія Чуй Русина з Самбора, Симона Симоніда, Йосипа Верещинського, Мартина Пашковського, Георгія Тичинського Рутенця, Івана Туробінського Рутенця, Себастьяна Кленовича, Станіслава Оріховського, Івана Домбровського та ін. репрезентує систематичне підкреслення ними свого «руського» (українського) походження. Важливим аргументом на користь їх української самоідентифікації є акцентування уваги на українській національній тематиці, актуалізація історичних подій у тогочасному суспільно-культурному просторі. Це була література, створена на межі двох культур і літератур – української та польської. **Наукова новизна.** У роботі вперше в історії української літературної медієвістики виокремлено специфіку художніх інтерпретацій національної ідентичності у творчості представників «като-

лицької Русі», акцентовано увагу на їх ідентифікації з українським походженням і світоглядом, що виявляється у зверненні до національної історії, тлумаченні фактів культурно-суспільного простору доби Відродження, додаванні до свого імені прикладки Русин, Рутенець, Роксоланин на означення української ідентичності. **Практичне значення.** Матеріал дослідження може бути використаний для подальшого вивчення літератури українського Ренесансу, зокрема представників «католицької Русі», осмислення їх національної ідентифікації, студій над українсько-польським художнім контекстом кін. XV – поч. XVII ст.

Ключові слова: український літературний Ренесанс, Відродження, «католицька Русь», національна ідентичність, художні інтерпретації, українсько-польський літературний контекст.

ABSTRACT

Oksana Slipushko and Olha Lisovska. *Artistic interpretations of the national identity in the works of «Catholic Rus» writers during Ukrainian Renaissance era.*

Aim. The article deals with artistic interpretations of the national identity in the works of «Catholic Rus» writers during Ukrainian Renaissance era. The aim of this study is to analyze the specific details that give a possibility to qualify the works of writers as a representation of Ukrainian national identity. **Methods.** It is used a synthetic scientific methodology based on different methods of interpreting facts and texts – comparative-historical, philological, historical-literary and cultural-historical. **Results.** The works of «Catholic Rus» writers of Ukrainian Renaissance era – Pavlo Rusyn from Krosno, Mykola Husovskyi, Hrygorii Chui Rusyn from Sambor, Symon Symonid, Yosyp Vereshchynskyi, Martyn Pashkovskyi, Heorhii Tychynskyi Rutenets, Ivan Turobinskyi Rutenets, Sebastiiian Klenovych, Stanislav Orikhovskyi, Ivan Dombrovskyi and others – represent the systematic accent on their «Rus» (Ukrainian) origin. An important argument in favor of their Ukrainian identity is the emphasis on the Ukrainian national theme. **Scientific novelty.** In this article, for the first time there has been investigated the specific of artistic interpretations of the national identity in the works «Catholic Rus» representatives. It is underlined their identification with Ukrainian origin and outlook. It can be noted from the interpretation of the national history, facts about Renaissance cultural and social space and adding Rusyn, Rutenets, Roksolany to their names for identifying Ukrainian origin. **Practical meaning.** The article is of great help to further studying of Ukrainian Renaissance literature, in particular the works of «Catholic Rus» representatives, their national identity comprehension, studies on the Ukrainian-Polish artistic context of late 15th – early 17th century.

Key words: Ukrainian literary Renaissance, «Catholic Rus», national identity, artistic interpretations, Ukrainian and Poland literary context.

Традиційно поняття національної ідентичності визначається як усвідомлення автором своєї приналежності до певної нації, народу. Доба українського літературного Ренесансу (кін. XVI – поч. XVII ст.) була епохою збереження національної ідентичності, незважаючи на те, що Україна не мала власної державності, входячи до складу Литовсько-Руської держави і Речі Посполитої, а мовою літератури була переважно латинь. Проте творчість представників цього періоду позначена акцентуванням уваги на власній етнічній, тобто русько-українській приналежності, зверненням до національної історії, проектуванням її на тогочасний суспільно-політичний і культурно-літературний простори.

Переважна більшість письменників цього часу належали до так званої «католицької Русі», зокрема Павло Русин із Кросна, Микола Гусовський, Григорій Чуй Русин із Самбора, Георгій Тичинський Рутенець, Іван Туробінський Рутенець, Себастьян Кленович, Станіслав Оріховський, Іван Домбровський та ін. Вони були католиками, проте, як наголошує В. Шевчук, «не забували своєї «солодкої рідної руської землі», неодмінно підкреслювали своє «руське», тобто українське, походження. Робили так і представники українсько-польської поезії С. Симонід, брати Зиморовичі, М. Пашковський, Й. Верещинський, А. Чагровський, С. Окольський, В. Кіцький, Ян Щасний-Гербурт та багато інших поетів, у творчості яких наскрізно проходить українська тема» [4, с. 70]. Всі вони відчували синівський обов'язок перед Вітчизною, зберігали їй відданість, не зважаючи на життєві перипетії. Їхня творчість перейнята глибоким гуманістичним світоглядом.

Окремі аспекти проблеми національної ідентифікації представників «католицької Русі» доби українського Ренесансу вивчаються у працях П. Кралюка, В. Литвинова, Д. Наливайка, Р. Радишевського, Оксани Сліпушко, Д. Чижевського, Людмили Шевченко-Савчинської, В. Шевчука, В. Яременка та ін. Проте специфіка художніх інтерпретацій національної ідентичності у митців «католицької Русі» не була предметом окремого наукового дослідження. Можемо говорити про елементи трактування цієї теми у працях названих учених. Натомість вона потребує окремої уваги, оскільки визначає новий вектор бачення літератури Відродження, її межовий характер творення в контексті української та польської традицій.

Українська література доби Відродження формувалася на межі власної та польської традицій та ідентичностей. Її творцями були переважно вихідці з України, які послідовно наголошували на своєму етнічному походженні й ідентичності. Водночас усі вони вважали себе причетними до загальноєвропейського простору, його поетичного Парнасу. Представники «католицької Русі» були українцями римо-католицького віросповідання, поширюючи на теренах України, Білорусії, Польщі ідеї європейського гуманізму. Багато з них навчалися в європейських університетах, а потім виступили творцями латиномовної українсько-польської літератури. В. Литвинов зазначає, що «католицька Русь» мала доволі високу національну конфесійно-етнічну свідомість» [2, с. 350]. Це були люди з високою національною свідомістю, які ідентифікували себе українцями, наголошуючи на руському походженні. Багато з них брали собі відповідні псевдоніми, зокрема, Станіслав Оріховський-Роксолан, Георгій Тичинський-Рутенець, Іван Туробінський-Рутенець, Павло Русин, Григорій Чуй Русин із Самбора та інші. Визначальною рисою їх творчого світогляду був український патріотизм.

Фактично першим ренесансним автором став Юрій Дрогобич (справжнє прізвище Котермак). Будучи родом із міста Дрогобича, він завжди наголошував на своєму руському походженні. Вихованець Краківського і Болонського університетів, у 1481–1488 рр. обіймав посаду ректора останнього. Його «Прогностична оцінка поточного 1483 року» репрезентує гуманістичні тлумачення феноменів природи, особистості, Бога, поцінування людського розуму, його сили і можливостей. Насамперед автор закликає свого читача бути «прихильним до книги» [4, с. 15]. В уявленні митця, національна ідентифікація виявляється у власному імені – Дрогобич. Павло Русин із Кросна (Кросненський) – українсько-польський поет гуманістичного спрямування. Народився у містечку Кросно біля Перемишля. Називаючи себе Русином, підкреслював своє руське походження. Його руський дух і світогляд художньо виявляється у збірці віршів «Пісні» (1509 р., Відень). В. Литвинов називає його одним «із зачинателів культури Відродження в Україні» [1, с. 359]. Павло Русин репрезентував ренесансно-гуманістичну ідею про цінність людської особистості, її здатність завдяки індивідуальним якостям, зокрема доброчесності, освіченості, доблесті піднятися до богоподібності. Саме слово «русин» вважав «словом солодким», в якому концентрується для автора ідентифікація з Україною.

Поширення католицизму на теренах Русі-України було пов'язане з діяльністю ордену домінікан, характерною рисою якого був регіональний патріотизм, спроби створити незалежну від Польщі католицьку церкву в Україні. Домініканцем був Йосип Верещинський, родом зі Збаража. З 1589 р. обіймав посаду єпископа Києва, всіляко сприяючи розвитку київської католицької церкви. Є автором ряду проповідей, написаних у простому стилі та поетичних творів. У творі «Побудка його цісарської милості всього християнства, також до його королівської милості короля польського, так само до ясновельможного князя великого московського з метою піднесення святої війни спільною рукою супроти турків і татар» (Вільно, 1594) автор порівнює себе з пророком Ісайєю, утверджуючи ідею про єдність усіх християн як запоруку безпеки проти Туреччини. Свою національну ідентифікацію виявляє у тлумаченні історичних спогадів про боротьбу з турками у давніші часи, згадках про козаків. Він яскраво ідентифікує себе як українця, звертаючись до джерел виникнення українського козацтва, міркуючи про створення рицарської школи в Україні. Патріотизмом і любов'ю до України перейняті його згадки про князя Дмитра Вишневецького (Байду), якого називає «козаком бойовитим». У творі «Дорога певна до найшвидшого осадження в Руському краї пустельних земель рицарством королівства Польського» (1590) йдеться про заселення й захист України, яка втрати-

ла свою колишню велич і лежить у пустці. Автор закликає співвітчизників схаменутися, відродити колишню славу і велич. Національні проекти козацьких реформ репрезентовано у творі «Війську Запорозькому пресвітлий виказ як щодо виховання, так і щодо вічного забезпечення на Задніпров'ї» (1596). Загалом автор мислив Україну як вільну у складі Речі Посполитої. Вважав, що саме Україна повинна стати її центром і коронною землею. Йому належить ідея відродження великого Київського князівства і створення сильного козацького війська. Як наголошує В. Шевчук, Йосип Верещинський «відчував свою місію державотворця в Україні» [6, с. 189], декларуючи її, «бачив свій народ сильним, вільним і державним» [6, с. 189].

Григорій Чуй Русин із Самбора є новолатинським польсько-українським поетом. Вихованець Краківського університету, обіймав посаду ректора шкіл у Перемишлі та Львові, професора Краківського університету. Написав ряд латиномовних поем, еклог, панегіриків, зафундував жанр курйозного вірша – акровірша. Автор ряду поетичних творів, зокрема ідилій латинською мовою «Аминт» (1560), «Еклога» (1561), «Алексис» (1566). Оспівуванню муз і достоїнств предків – русів-українців, до яких відносить і себе – присвячені вірші «Вивід перший», «Вивід другий», «Вивід третій». Висловлював надію на мир між двома конфесіями і народами – українським і польським. Всіляко підкреслював те, що є українцем за походженням. Георгій Тичинський Рутенець був професором поезики і риторики у Краківському університеті. Автор твору «Поема про святу Варвару» (1537). Визначав свою приналежність до Русі як Вітчизни оспівуванням діянь Святої саме на українських землях. Усі згадки про себе супроводжував доданням до імені Рутенець. В українському дусі та стилі представлено опис Святої Варвари, що нагадує українську жінку.

Іван Туробінський (Туробіній) Рутенець обіймав посади професора і ректора Краківського університету. Автор латиномовних епіграм, у яких оспівувалися різноманітні теми і проблеми тогочасного українсько-польського життя. Будучи далеко за межами Вітчизни, висловлював тугу і жаль із приводу розлуки з нею, виявляючи при цьому повагу до її традицій, захоплюючись славною історією. Себастьян (Севастьян) Фабіан Кленович – українсько-польський поет, автор поем «Роксоланія» (1584) і «Звитяжство богів» (1587) латинською мовою. У «Роксоланії» прославляє Україну, її традиції, оспівує красу і багатства міст, сіл, звичаїв, легенд. У творі репрезентовано глибоке духовне споріднення автора з землею, яку він оспівує і прославляє. Його екскурси в історію свідчать про те, що автор міг читати якусь редакцію «Повісті врем'яних літ». Він уболіває, що історію його Вітчизни мало знають у

Європі. Звісно, що це погляд людини, яка народилася тут. Він широко захоплюється красою рідної землі, використовуючи українські народні легенди і перекази. Себастьян Кленович хвалить русів за вірність православної вірі та традиціям предків. Найбільш імовірним є те, що сам він був вірменського походження, з українсько-вірменського роду. Тому «зрозумілим стає його відверте відмежування від поляків, адже й справді: виходець із корінних польських земель, пишучи про Русь, ніде про поляків не згадує, не мислить Русі як складової частини Речі Посполитої. Що було б натурально в устах громадянина цієї держави, а говорить про Русь як про окреме етнічне тіло. Цю землю він називає рідною й хвалить православну віру, хоч сам за віросповіданням був католиком. Узагалі весь його опис Роксоланії вражає синівською відданістю й любов'ю до її лісів, гір, міст, а передусім до її осельців – русів, тобто українців» [6, с. 155–156]. С. Кленович прагне прославити Вітчизну в усьому світі. Твір перейнятий глибоким і щирим патріотизмом автора і загальноєвропейським гуманізмом, який цілком корелюється з тогочасним українським світоглядом. У творі репрезентовано осмислення української історії згідно з ренесансно-гуманістичними світоглядними настановами. Автор інтерпретує роль і місце українців та інших слов'янських народів у світовій історії, осмислюючи походження своєї нації. Він категорично критикує покатоличення українців, а хвалить їх за те, що вони пам'ятають і шанують традиції предків.

Феномен Матвія Стрийковського належить литовсько-білорусько-українсько-польському контексту. Він народився у Стрийкові, на Ленчицькій землі (сучасна Польща). Навчався у Падуї та Болоньї. Україні стосується його головний твір «Хроніка польсько-литовська, жмудська і всієї Русі: Київської, Московської, Сіверської, Волинської, Подільської, Підгірської, Підляської і таке інше» (1582). Автор включає до складу Русі й Московщину, хоча акцентує увагу на українських територіях, розробляючи українську та литовську історії. Руський народ він називає славним, таким чином його виокремлюючи. З гордістю митець веде оповідь про слов'янських і литовських предків, наводячи яскраві віршовані вставки з історичним викладом. Білу і Чорну Русь називає він народами старожитніми, русів ототожнює з роксоланами. Стрийковський вважає поляків теж руським племенем, як і сербів. Князя Романа Галицького описує як лицаря, але симпатії автора загалом на польському боці. Князь Роман напав на ці землі, а Стрийковський є гуманістом, тому справедливим вважає обороняти рідну землю. Причиною занепаду руської держави вважає відсутність у ній згоди. У вірші «Про вибиття 25 000 татар перекопських під Вишневецем, року 1512, полякам і литвинам» описано одну з найвидатніших битв князя Костянтина Івановича

Острозького. В. Шевчук пише, що «цей твір укладається в систему поглядів М. Стрийковського: згода панує, а незгода руйнує; і друге: коли захищається вітчизна – це свята справа, через що вона буде переможна» [6, с. 166]. Головна сила у цій битві – українська. Детально описано битву, місією котрої є захист рідної землі. Головний герой – князь Острозький – ідеальний тип воїна і полководця. Правомірно визначає В. Шевчук національну ідентифікацію М. Стрийковського, котрий «як людина і як митець почуває себе не поляком, не литвином, не русином, а таки громадянином Речі Посполитої, в якій об'єдналися три народи, і образним утіленням цієї держави постає у вірші з'єднане військо. Тобто поет – продукт державотворення свого часу» [6, с. 167].

Іван (Ян) Домбровський – католик-домініканець, представник київської шляхти, яка перейшла у греко-католицизм, автор історичної поеми «Дніпрові камени» (близько 1619 р.). Можна «вважати І. Домбровського продовжувачем традиції літератури «католицької русі» на терені самого Києва, адже головна думка його твору – відродження українського державотворення» [6, с. 264]. Виявом національної української ідентичності є насамперед апеляція автора до української крові, звернення до історії українського народу. Митець репрезентує специфіку місцевого населення, наголошуючи на необхідності відродження Києва як колишньої столиці великої Києворуської держави, спадкоємиці давньої Скитії. На його думку, мосхи, тобто росіяни, з'явилися значно пізніше. Свою місію автор вбачає у поверненні давніх традицій свого народу, його державної пам'яті. Він художньо осмислює розповіді про київських, галицько-волинських, литовських князів. Є представником католицької Русі, вважає своїм обов'язком служити рідній землі, а не Речі Посполитій. Твір сповнений авторської гордості за історичне минуле народу, прагнення переконати нащадків, що вони «із плоті геройської русів», звитяга і мужність яких відомі світові. Козацтво вважає прямим нащадком руських воїнів. Звернення до історичного минулого формує основу для відродження колишніх слави і величі. Наголошує, що населення Русі «візантійських обрядів тримається ревно од віку» [5, с. 202]. Своєю метою вважає патріотичне виховання українців, сприяння їх морально-етичному становленню. Він репрезентує Україну Європі, чітко ідентифікуючи українців із населенням Київської Русі.

Латиномовний поет Шимон Шимонович (Симон Симонід) народився у Львові, навчався у Краківській академії. Автор поетичних творів «Бич заздрості», «Елінопеан», віршів-треносів, збірки «Селянки». Його твори позначені яскраво вираженим українським колоритом. У польській літературі започаткував жанр українських пісень – «селянок». У книзі «Селянки» репрезентовано ідилічні твори на теми пере-

важно з українського національного життя. У їх контексті бачимо прояви реального суто українського життя. Зокрема, географічні назви, описи звичаїв, побуту. Життя і побут українського народу репрезентовані у селянках XV «Чари» і XVIII «Женці». Ці селянки формують специфічну поетику, основану на синтезі античних мотивів і народних побутових українських.

Симон Пекалід (Пенкальський, Пенкаля) – українсько-польський поет – народився біля Кракова, навчався у Краківській академії. Очевидно, що наголошував на своєму руському походженні, адже у «Книзі промоцій» про переведення у вищий клас, його названо русином. Потім прибув до Острога, де був придворним поетом князя Острозького. Можливо, брав участь у битві під П'яткою 1593 р. проти козацького гетьмана Криштофа Косинського. Автор поеми «Про Острозьку війну під П'яткою проти Низових [козаків]. Чотири книги, написані бакалавром мистцеві Симоном Пекалідом» (1600). Тут репрезентовано поетичний опис повстання козацького гетьмана Криштофа Косинського 1593 р. Автор оспівує Острог як видатний культурний осередок, прославляє рід князів Острозьких за їх внесок у розвиток національної культурної традиції. Себе він вважає причетним до тих справ, які вони роблять. Центральним є питання єдності Руської землі, миру в ній, а не розбрату і розпаду, що осмислюється з патріотичних позицій. Історія роду Острозьких тут поступово трансформується в історію України.

Польсько-український поет Ян Щасний-Гербут називав себе представником українського народу, репрезентуючи при цьому високу національно-етнічну самосвідомість. Виступав проти національного пригноблення українського народу, наголошуючи, що могутність Польщі можлива завдяки союзу з Україною: «Жоден розум, жодне насильство не може досягти того, щоб Русі не було в Русі. А що коли хтось захоче, щоб поляків не було у Польщі?» [5, с. 174]. У «Розмислі про народ руський» автор захищає права українців. Видатний представник католицької Русі Станіслав Оріховський родом із Премишля, навчався у Кракові, Німеччині, де зійшовся з Мартіном Лютером. А також студіював у Віденському, Падуанському, Болонському університетах. Свої твори підписував іменами Оріховський-Русин, Оріховський-Роксолянин. Оріховського називали в тогочасній Європі «рутенським Демостеном». Як наголошує В. Шевчук, «С. Оріховський послідовно означував своєю Батьківщиною Русь, хоч громадянином був таки Польської Держави» [6, с. 142]. Про своє руське походження написав у творах «Супліка до найвищого понтифікат Юлія III про схвалення взятого шлюбу», «Лист до Яна Франціска Комендоні про себе самого». Запереченню celibату присвячені його твори «Про закон celibату проти Сирі-

ція», «Промова у справі закону про celibat», листи до Папи Юлія III, «Хрещення русинів», «Розрив з Римом». Говорячи про антиприродність цього закону, наводить біографічні відомості про себе, послідовно ідентифікуючи себе з Руссю-Україною. У державотворчих трактатах «Напучення польському королеві Сигізмунду Августу», «Квінкус, тобто Взірещь устрою Польської держави», двоє слів «Про турецьку загрозу» автор систематично відстоює й інтереси Русі-України у складі Речі Посполитої. У «Квінкунксі» Оріховський наголошує на тому, що він поляк, хоча має на увазі польське громадянство. Пише, що хоче служити своєму польському народові всім серцем і душею. Можна спостерігати певний суттєвий злам у настроях автора, його спольщення, що стало результатом кризових настроїв наприкінці життя. Водночас, коли звертається до коронних послів із Варшави, то пише, що він «брат ваш з Русі». Русь він бачить у складі Польської держави, а найбільшою загрозою її єдності вважає розбрат домовий, викликаний несправедливим ставленням до інших народів, зокрема руського. Себе Оріховський вважав зразковим підданим Речі Посполитої. Він є письменником польсько-українського контексту, хоча Вітчизною незмінно називав Русь.

Отже, художні тлумачення національної ідентифікації у добу українського літературного Ренесансу базувалися на усвідомленні таких складових, як територія, мова, релігія, держава. Визначальне значення для митців мало етнічне походження з Русі-України та систематичне звернення до української тематики. Представники католицької Русі усвідомлювали тяглість державно-історичної традиції, називаючи Київську Русь державним утворенням саме українського народу. Перехід у католицьку віру не означав зради українського народу. Віра бачилася як кращий спосіб служіння йому і захисту. Загалом українцями були всі мешканці українських (руських) землі, а «з погляду такої національної ідеології, «католицька Русь» для культури української зробила, певно, не менше, ніж греко-католики чи й православні, і випродукувала, може, не менше, ніж вони, культурних сил як для української матеріальної культури, так і для української культури духовної» [1, с. 362]. Це була латиномовна література, яка суттєво вплинула на духовно-культурну переорієнтацію Україна з Візантії на Європу. Її представники розповідали Європі про Русь-Україну, ідентифікуючи себе як русів-українців, дбаючи про інтереси Вітчизни.

ЛІТЕРАТУРА

1. Литвинов В. Д. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV – початку XVII століття. Київ : Основи, 2000. 472 с.
2. Литвинов В. Д. Україна у пошуках своєї ідентичності. XVI – початок XVII ст. Історико-філософський нарис / В. Д. Литвинов. Київ : Наукова думка, 2008. 527 с.

3. Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія : у 2 частинах. Частина 1 / відп ред. В. М. Нічик. Київ : Наукова думка, 1995. 430 с.
4. Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія : у 2 частинах. Частина 2 / відп ред. В. М. Нічик. Київ : Наукова думка, 1995. 431 с.
5. Наливайко Д. С. Очима Заходу : Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Д. С. Наливайко. Київ : Грамота, 2008. 784 с.
6. Шевчук В. О. Муза Роксоланська. Ренесанс. Ранне Бароко. Кн. 1. Київ : Наук. думка, 2004. 397 с.
7. Слово Многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV–XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI–XVII століття) / упор. В. Яременко, В. О. Шевчук ; керівник проєкту В. Яременко. Кн. 1. Київ : Аконіт, 2006. 799 с.

REFERENCES

1. Lytvynov, V.D. (2000), *Renaissance humanism in Ukraine. Ideas of the humanism of Renaissance in the Ukrainian philosophy of the 15th - early 17th century [Renesansnyi humanizm v Ukraini. Idei humanizmu epokhy Vidrodzhennia v ukrainskii filozofii XV - pochatku XVII stolittia]*, Osnovy, Kyiv, 472 p. (in Ukrainian)
2. Lytvynov, V.D. (2008), *Ukraine is in search of its identity. 16th - early 17th century. Historical and philosophical essay [Ukraina u poshukakh svoiei identychnosti. XVI - pochatok XVII st. Istoryko-filozofskyi narys]*, Naukova dumka, Kyiv, 527 p. (in Ukrainian)
3. Nalyvaiko, D.S. (2008), *The West's eyes: reception of Ukraine in Western Europe during 11th - 18th centuries [Ochyma Zakhodu: Retseptsiya Ukrainy v Zakhidnii Yevropi XI - XVIII st.]*, Hramota, Kyiv, 784 p. (in Ukrainian)
4. Nychyk, V.M. (Ed.). (1995), *Ukrainian humanists of the Renaissance: in 2 b. B.1 [Ukrainski humanisty epokhy Vidrodzhennia: u 2 kn. Kn. 1]*, Naukova dumka, Kyiv, 430 p. (in Ukrainian)
5. Nychyk, V.M. (Ed.). (1995), *Ukrainian humanists of the Renaissance: in 2 b. B.2 [Ukrainski humanisty epokhy Vidrodzhennia: u 2 kn. Kn. 2]*, Naukova dumka, Kyiv, 431 p. (in Ukrainian)
6. Shevchuk, V.O. (2004), *Roksolanska muse. Renaissance. The early Baroque style: in 2 b. B. 1 [Muza Roksolanska. Renesans. Rannie Baroko: u 2 kn. Kn. 1]*, Naukova dumka, Kyiv, 397 p. (in Ukrainian)
7. Yaremenko, V.V. and Shevchuk, V.O. (2006), in Yaremenko, V. V. (Ed.), *The word is of great value. The chrestomathy of Ukrainian literature written in different languages during both Renaissance (second half of 15th - 16th century) and Baroque era (the end of 16th - 17th century): in 4 b. B. 1 [Khrestomatia ukrainskoi literatury, stvorenoi riznymy movamy v epokhu Renesansu (druga polovyna XV - XVI stolittia) ta v epokhu Baroko (kinets XVI - XVII stolittia): u 4 kn. Kn. 1]*, Akonit, Kyiv, 799 p. (in Ukrainian).

ТЕКСТОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ПАВЛА ФИЛИПОВИЧА

Мирослава Гнатюк

Доктор філологічних наук, професор,
Кафедра історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості,
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (УКРАЇНА),
01004, Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14,
e-mail: gnatjuk-m@ukr.

UDC: 821.161.2.09

РЕФЕРАТ

Мета. Стаття присвячена дослідженню текстологічних аспектів Шевченкознавчих студій Павла Филиповича. Метою статті є аналіз текстологічних принципів дослідження Шевченківського тексту в науковій практиці письменника і вченого. *Дослідницька мето-*

дика. У роботі використаний системний підхід за допомогою текстологічного, філологічного, джерелознавчого, герменевтичного, рецептивного, психологічного, культурно-історичного, компаративного методів. **Результати.** Зазначено, що в літературознавчому доробку Павла Филиповича дослідження літературної спадщини Тараса Шевченка посідає головне місце. Вчений ретельно працював над встановленням істинно авторських текстів, очищенням їх від цензурних втручань, розкриттям специфіки творчої лабораторії митця, його світоглядно-естетичних поглядів. **Наукова новизна.** У роботі вперше досліджено рецепцію Шевченкового тексту з поля зору текстологічних і джерелознавчих студій у науковому дискурсі Павла Филиповича. Проаналізовано новизну його першопрочитань, важливих для встановлення автентичності авторського тексту, глибшого розуміння художньо-естетичних принципів письменника. **Практичне значення.** Матеріал статті може бути використаний при подальшому вивченні теорії, історії літератури, літературного джерелознавства і текстології.

Ключові слова. Рукопис, автентичний текст, редакція, варіант, творча воля автора, цензура, репресії.

ABSTRACT

Myroslava Hnatiuk. Textological aspects of Pavlo Phylypovych's Shevchenko studios.

Aim. The article considers textological aspects of Pavlo Phylypovych's Shevchenko studies. The aim of the article is to analyze the textological principles of Shevchenko's text research in scientific work of writers and researchers. **Methods.** The work uses a systematic approach involving textological, philological, source study, hermeneutic, receptive, psychological, cultural and historical, and comparative methods. **Results.** The article indicated that research of the literary heritage of Taras Shevchenko occupies the main place in the literary studies of Pavlo Phylypovych. The researcher carefully worked on the identification of true author texts, their purification from censorship effects, and revelation of peculiarities of the artist's creative process, his worldview, and aesthetic views. **Scientific novelty.** In the article, reception of Shevchenko's text was for the first time researched from the perspective of textological and source studies in scientific discourse of Pavlo Phylypovych. The novelty of his first readings, which are important for the identification of the authenticity of the author text and deeper understanding of artistic and aesthetic principles of the artist, was analyzed. **Practical meaning.** The article can be used for further studies of theory, literature history, literary sources studies, and textology.

Key words: manuscript, authentic text, wording, variant, creative will of the author, censorship, repression.

Літературознавчий доробок Павла Филиповича, як і його поетична спадщина, назавжди вписані у контекст вітчизняної науково-культурної думки. Закінчивши із золотою медаллю в 1910 році знамениту Колегію Павла Галагана, талановитий юнак поступає на юридичний факультет Київського університету Святого Володимира, та невдовзі переводиться на історико-філологічний, де починає займатися дослідницькою працею. Значною мірою цьому сприяє благодатна атмосфера філологічного семінару Володимира Перетца, в роботі якого він бере активну участь. У 1914 році Товариство Нестора-літописця публікує першу наукову доповідь студента, а згодом з'являються його статті, присвячені життю і творчості російського поета Євгена Баратинського. Вже самі назви засвідчують новаторство і пошуковість, джерелознавчо-текстоло-

гічне спрямування студій: «Два невідомі вірші Є. А. Баратинського» (1914), «Про академічне видання творів Баратинського» (1915), «Про другий том академічного видання Творів Баратинського» (1916). Досить детальні й ґрунтовні розсліди закономірно приводять вихованця філологічного семінару до написання вагомої монографії «Життя і творчість Є. А. Баратинського», яка була відзначена золотою медаллю. Залишений при університеті як професорський стипендіат (разом із М. Драй-Хмарою), від 1920 року Павло Филипович працює приват-доцентом, а згодом – від 1922-го і до 1935 року професором цього вишу.

Констатуючи ті позитивні зміни, які відбувалися в царині українського слова на початку 20-их років ХХ ст., коли воно увійшло в «систему освіти широких трудящих мас», П. Филипович ставить своїм завданням дати відповідь на питання не лише «як?», але і «що?» вивчати. Наступним кроком на означеному колись у семінарі Володимира Перетца шляху він бачить вивчення сучасної літератури. Свою позицію акцептує посиланням на статтю І. Я. Айзенштока «Изучение новой украинской литературы» («Путь просвещения», 1922, № 6), яка розвіювала сумнів акад. В. М. Перетца щодо можливості наукових студій з історії літератури ХІХ віку. Нова стратегія означувалася так: «Вопрос о возможности изучения литературы ближайшего нам времени, как известно, разрешен в положительную сторону: признаю, что можно *изучать* даже современную нам литературу». «Хронологический момент играет в изучении литературы второстепенную роль, на первом же плане находятся вопросы *материала и методов*» [5, с. 243]. Із методологічної точки зору вихованці семінару Володимира Перетца були оснащені досконально. Практика роботи з архівними першоджерелами, стародруками, різними редакціями та варіантами, списками не минула даремно, запоручивши успіх праці молодих дослідників. Текст твору, як основний предмет текстології, філологічного знання загалом, його генетика і поетика логічно опинилися в центрі їхньої уваги, що забезпечувало науковим студіям високий рівень фаховості та об'єктивності. Стереоскопічне бачення тексту крізь призму історії його становлення, вияву творчої волі автора, художньої специфіки, місця твору в широкому історико-літературному контексті забезпечило надійний підмурівок ґрунтовним філологічним студіям. Саме така праця дозволяла робити глибокі теоретико-, історико-літературні висновки, продукувати нові концепції, накреслювати перспективні шляхи розвитку літературознавчої науки. Діяльність семінару Володимира Перетца, а згодом й учнів його випускників, засвідчила органічне поєднання теорії і практики, що базувалися на новітніх методах вивчення тексту. Відштовхуючись від

дослідження давніх творів, як своєрідного полігону вищої школи, вихованці семінару та їхні підопічні розробляли нові методи аналізу художніх текстів на теренах сучасної літератури, зокрема, із застосуванням формальної методики, текстологічних принципів. За слушним спостереженням Я. Поліщука: «Основу філологічного методу В. Перетц вбачав у ретельному вивченні першоджерел. Він вважав, що сумарні результати такої чорнової роботи мають стати підвалиною для майбутніх досліджень, спроможних досягти вищої мети» [7, с. 64]. Стратегічне мислення Вчителя знайшло своє яскраве ствердження у наукових студіях випускників семінару, де визначальним принципом залишався: «Суворий емпіризм, вимога ерудиції, строгості методу, можливої повноти матеріалу, доказовості положень й чіткості завдань роботи, її викладу та висновків» [1, с. 21]. Спираючись на ці засади, молоді вчені досягли вагомих результатів у дослідженні літератури нової та новітньої доби. Формуючи власні методологічні пріоритети, вони не забували й про вітчизняну філологічну традицію, зокрема вчення О. Потебні, безцінні уроки роботи з текстом, здобуті в семінарі В. Перетца.

Ефективність такої методики яскраво засвідчили шевченкознавчі студії Павла Филиповича. Досконале володіння теоретичними знаннями, професійним інструментарієм аналізу тексту поставило його в ряд найавторитетніших дослідників творчості Тараса Шевченка пореволюційної доби. Як активний учасник Історично-літературного товариства при ВУАН, секретар створеної 27 лютого 1919 року постійної комісії для видання пам'яток нової української літератури, разом з однодумцями він виношує ідею видання повного зібрання творів Тараса Шевченка. Наполеглива робота у цій сфері розпочинається з детального вивчення першоджерел, перегляду фактологічної бази, ґрунтовного аналізу світоглядно-естетичних засад творчості митця, історико-літературного контексту, критичного переосмислення стереотипних та хибних уявлень про його спадщину (зокрема, костюмарівської концепції народності поета; драгоманівських поглядів на «громадську і поетичну цінність творів Шевченка», його нібито малоосвіченість; ідеологічне трактування «класовості» Шевченкового світогляду в монографії А. Річицького «Шевченко в світлі епохи» (1923). Означивши актуальні завдання шевченкознавчих студій, П. Филипович скрушно зауважив: «Ми не маємо ще повного критично перевіреного й коментованого тексту «Кобзаря», не маємо ґрунтовної, позбавленої поетичних прикрас та легенд біографії, не маємо, нарешті, наукового всебічного

аналізу (соціологічного¹, психологічного, формального, історико-порівняльного та ін.) Шевченкової спадщини» [4, с. 7].

Найпершою умовою вирішення цих завдань стала серйозна текстологічна праця, навики якої здобулися в семінарі Володимира Перетца. Розпочалася вона з двох невеликих, але дуже суттєвих заміток – «Листи Максимовича до Шевченка» та «Нові рядки Т. Шевченка» (обидві – 1919 р.). Предмет дослідження першої визначала історія «дружби й охолоди» Тараса Шевченка і Михайла Максимовича крізь призму епістолярного тексту. Промовиста назва другої розвідки виявляла її пошуково-відкривачий характер, де на основі текстологічного аналізу вносилися суттєві уточнення до основного тексту поезії Тараса Шевченка «Марку Вовчку». Так, на початку розвідки Филипович слушно зауважував: «Кожний рядок з творів великих поетів потрібно зберегти: коли не для читача, то для того, хто буде студіювати твори письменників. Знання варіантів, перших редакцій і т. д. особливу вагу має при досліджуванні процесу творчості. Робота над текстом Шевченка ще майже не починалася, коли не рахувати такого сирого матеріалу, як «Критичний розслід над текстом «Кобзаря» В. Доманицького (Київ, 1907 р.)» [6, с. 58]. Цікава сама історія цієї знахідки. Невідомі раніше рядки поезії «Марку Вовчку» (записані олівцем), збереглися в листі М. Максимовича до Т. Шевченка від 6 жовтня 1859 року. Звіривши ці записи з письмом автографів поета, П. Филипович ствердив їхню ідентичність. На підставі інших подібних прикладів, учений доходить прозріливого висновку: «Це дуже цікаво: поет хапає папір, який трапиться під рукою, і записує те, що підказує фантазія. На цей раз пригодився лист од приятеля. Початкову редакцію другого вірша („Подражаніє Ісаї“, глава 35, дата III. 25. 1895) написано олівцем на офорті роботи Соколова з великими поправками (див.: Доманицький. Ор. cit. С. 324–325). Олівцем на картоні написано четверту редакцію „Сна“ (Доманицький. Ор. cit. С. 321). Ці характерні риси малюють нам постать справжнього натхненного поета...» [6, с. 58–59]. Продовженням текстологічних студій стають праці П. Филиповича «Шевченко в зв'язку з його добою» (1925), «Революційна легенда про Шевченка чи дійсність?» (1926), блок статей під умовною назвою «Шевченко й українська література ХІХ ст.», «Шевченко і російська література ХІХ ст.», «Європейські письменники в Шевченковій лектурі» (1926), а також коментарі до видання «Журналу» Т. Шевченка в ІV томі творів. Акцептуючи тему зв'язків великого поета з його добою, дослідник

¹ Йшлося про подачу науково достовірних фактів, на відміну від вульгарно-соціологічних схем. (М. Г.).

особливо наголошує на важливості розширення джерельної бази, пошуку нових даних, які допоможуть глибше пізнати життя і творчість митця. Це адресувалося не тільки історикам письменства, а й широкому читачеві, який «цілком спрощено підходить до неї. Він знає основні моменти біографії, головним чином ті, що припадають на арешт і заслання, знає вірші (зібрані в збірникові «Кобзар») і задовольняється цим. «Щоденник» до останнього часу був йому майже невідомий, російські повісті ще трудніше було розшукати, навіть в українських перекладах, малюнки Шевченкові теж не кращу долю мали – багато з них ще й не видано, а ті, що зібрані в книзі О. Новицького, не так легко дістати» [6, с. 90]. Саме спираючись на широку джерельну базу, П. Филипович детально висвітлює текстологічну історію легенди про зерна в статті «Револьюційна легенда про Шевченка чи дійсність?» (1926), яка «у фольклорному побутуванні предметно пояснювала агітацію Т. Шевченка серед селян і причини його арешту в 1859 р.» [2, с. 202]. Різні варіанти й джерела цієї легенди раніше розглядалися Іваном Франком, Василем Щуратом та іншими дослідниками в проекції на конкретні факти біографії Тараса Шевченка. Проте лише Филипович наводить найвірогіднішу версію, підкріпивши свої спостереження мемуарами й фольклорними матеріалами, не врахованими його попередниками. Цікавими є розсліди вченого на теренах російської літератури, зокрема в статтях: «А. Майков про Шевченка» (1923), «Шевченко і декабристи» (1924, доповнений текст вийшов окремою книжкою в 1926 р.), «Український елемент у творах М. Лескова» (1929), «Шевченко і Плещеев» (1929), замітці «Невідомий лист Некрасова про Шевченка» (1928). Для цих робіт, як і багатьох інших, характерним є методологічний плюралізм, де активно задіяні текстологічний, формально-поетикальний, джерелознавчий, психологічний, порівняльно-історичний та інші методи дослідження. Власне, така практика є визначальною для літературознавчих праць Павла Филиповича.

Аналізуючи вірш А. Майкова «На белой отмели Каспийского моря» (назва першого рядка), автор статті звертає увагу не лише на різнобій подачі його датування в різних виданнях – 1859 та 1860 роки, але й досліджує різноваріантність тексту, дійшовши висновку: «і одна, і друга дата можуть тільки підтримати мою думку, що «певець», про якого написав Майков свого вірша – не хто інший, як Шевченко» [6, с. 165]. Своє припущення він логічно обґрунтовує часом повернення українського поета з заслання, його відвідинами Петербурга, де в літературно-мистецьких колах той зустрів дуже теплий прийом. Відомостей про особисте знайомство Шевченка і Майкова немає, але дослідник не відкидає такої можливості. «В усякому разі, – пише він, – повернув-

шися восени 1859 р. з подорожі до Греції (а Шевченко повернувся тоді з Києва), Майков міг коли не познайомитися з ним, то почути про його життя в засланні, про жорстоке знущання над словом поета... Дуже можливо, що Майков, який перекладав на російську мову білоруські пісні, читав і розумів і твори українського Кобзаря» [6, с. 165]. Проводячи художні паралелі в творчості обох митців, Филипович наголошує на тому, що ця поезія є не тільки виявом співчуття російського поета до Шевченка, а й «дає цікаву деталь для характеристики творчості самого Майкова» [6, с. 165].

У статті «Український елемент у творах М. Лєскова» (1929) дослідник вказує на факт особистого знайомства двох митців, вияв симпатії російського письменника до нашого поета, зауважує на численних ремінісценціях, функціонуванні шевченківських цитат і мотивів у його творах. Детальний аналіз підтвердив текстові запозичення в романі Лєскова «Нікуди» з Шевченкової поеми «Сон» та з поеми «Гайдамаки» у повісті «Сміх і горе». Відомі рядки «славних прадідів великих правнуки погані» російський автор актуалізував у своїй статті «Старовинні психопати», а в оповіданні «Вівцебик» пригадав використання легенди про «маніпуляцію з зернами».

Евристично-текстологічна методика виразно позначилася й на розслідах Павла Филиповича «Невідомий лист Некрасова про Шевченка» (1928) та «Шевченко і Плещєєв» (1929). Закликаючи дослідників пильніше вивчати життя і творчість Шевченка періоду заслання, Филипович звертає особливу увагу на його зв'язки з польськими та російськими політичними засланнями, насамперед – колишнім петрашевцем Олексієм Плещєєвим і діячем польського визвольного руху Броніславом Залеським. Він уважно студіює російські переклади творів українського поета Олексієм Плещєєвим, вказує на можливу зустріч обох ще в Петербурзький період, а також під час заслання в Уральську. В усякому разі, констатує вчений, «Шевченко в листі до Бр. Залеського називає Плещєєва, як постать, відому йому» [6, с. 185]. Аналізуючи переклад Плещєєвим вірша Шевченка «Ляхам» («Ще як були ми козаками»), доходить обґрунтованої думки про знайомство перекладача з цим текстом ще на стадії рукопису, через посередництво Бр. Залеського [6, с. 187]. Упродовж 1858-1861 років О. Плещєєв переклав 9 творів Т. Шевченка й більшість його перекладів опубліковані раніше за оригінал, або одночасно з ним. Серед цих творів – «Минають дні, минають ночі», «Сон» («На панщині пшеницю жала»), «Ще як були ми козаками» та ін. Перу О. Плещєєва належить і перший російський переклад поеми «Наймичка» Т. Шевченка (1860, ж. «Современник»). Відомий факт листування між обома митцями. На

жаль, ці листи не збереглися, за винятком одного послання Т. Шевченка до О. Плещеева.

Важливе місце серед текстологічних студій Павла Филиповича по-ідає робота над коментарями до «Журналу» Тараса Шевченка, видру-уваного у складі повного зібрання творів письменника, том четвертий (1927). Загальна редакція, більше чотирьохсот приміток та вступна ста-ття до тому належали академіку Сергію Єфремову. Цілісний корпус ко-ментарів зайняв 553 сторінки, а сам текст «Журналу» – 187 сторінок. Оглядаючи свою на правду подвижницьку працю, С. Єфремов писав: «Я думаю, що коли забудеться до останнього рядка все, що я написав і надрукував, залишиться все ж оце видання Шевченка» [8, с. 306]. Висо-кий фаховий рівень цього видання відзначила наукова спільнота, заува-живши лише на дещо розлогих і публіцистичних примітках, а також на «нейтральному» академізмі при висвітленні актуальних тем. Проте, як слухно спостеріг В. Дорошенко: «Затекстовий коментар до IV тому правив на той час за справжню енциклопедію шевченкознавства, з якої в наступні роки щедро черпалися матеріали для багатотомних видань творів Шевченка, універсальних та галузевих енциклопедій. <...> Своєю науковою ґрунтовністю, документальною доказовістю комента-рі до IV тому вигідно відрізнялися від приміток до виданого І. Айзенш-током Шевченкового щоденника (під назвою „Дневник”, 1925), в якому добру половину текстів 348-ми приміток складало цитування (повне чи часткове) листів Шевченка, Б. Залеського, М. Щепкіна, П. Куліша, Я. Кухаренка, численних мемуарних та офіційних матеріалів» [2, с. 205]. Коментарі, які належали Павлу Филиповичу (42 позиції), тор-калися найширших сфер літературного життя, включаючи біографічні довідки до кожної персоналії, критичну оцінку творів, рецептивні аспекти, бібліографічні відомості. Йшлося про широкий пласт україн-ської, російської, західноєвропейської літератур, видатних культурно-громадських діячів, науковців, тощо. Як і попередні розсліди ученого, це незаперечно стверджувало думку, що Тарас Шевченко «був у курсі ідейних напрямів і літературних смаків своєї доби» [3, с. 387], високоос-віченою людиною свого часу.

На жаль, унікальність українських талантів як для репресивного ра-дянського, так і для царського режимів не стала засторогою. Навпаки, завжди сприймалася як найбільша загроза тотальному оболванюванню людей, розправи з інакомислієм. Павла Филиповича арештували 5 ве-ресня 1935 року за сфабрикованими звинуваченнями в приналежності до контрреволюційної націоналістичної організації. Засуджений спочат-ку на смертне покарання, а потім на десять років ув'язнення у «виправ-но-трудових таборах з конфіскацією майна», Филипович був засланий

на Соловки, де перебував у стані глибокої депресії. Намагаючись полегшити долю чоловіка, його дружина – талановита скульпторка Марія Андріївна Михайлюк-Филипович також потрапила в лабета енкаведистів. Від марності зусиль їй безвиході в неї стався психологічний злам. 21 березня 1938 року знесилена жінку етапували до виправно-трудового табору «Карлагу НКВД» із десятирічним терміном ув'язнення, де сліди по ній загубилися. 3 листопада 1937 року Павла Филиповича, разом із Миколою Зеровим, Марком Вороним, Павлом Пилипенком та багатьма іншими культурними і громадськими діячами, розстріляли в урочищі Сандармох, «приурочивши» щоденні розстріли безвинних людей 20-ій річниці Жовтневого перевороту. Винесений Павлу Филиповичу вирок було скасовано Військовою Колегією Верховного Суду СРСР 31 березня 1958 року «за відсутністю складу злочину».

ЛІТЕРАТУРА

1. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури. Київ : Обереги, 2003. 576 с.
2. Дорошенко В. Шевченкіана Павла Филиповича. *Филипович П. Шевченкознавчі студії*. Черкаси : Брама; Видавець Вовчок О. Ю., 2002. С. 199–215.
3. Филипович П. Беранже П'єр-Жан. *Шевченко Т. Повне зібрання творів*. Київ, 1927. Т. IV : Щоденні записи («Журнал»). С. 384–387.
4. Филипович П. Від редактора. *Шевченківський збірник*. Київ, 1924. Т. 1. С. 2–9.
5. Филипович П. П. Літературно-критичні статті / упоряд, авт. передмови і приміт. С. С. Гречанюк. Київ : Дніпро, 1991. 270 с.
6. Филипович П. Шевченкознавчі студії. Черкаси : Брама; Видавець Вовчок О. Ю., 2002. 220 с.
7. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проєкт : монографія. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.
8. Сфремов С. Щоденники : 1923–1929. Київ : ЗАТ «Газета „Рада”», 1997. 848 с.

REFERENCES

1. Chyzhevskiy, D. (2003), *Ukrainian literature Baroco: Selected works from Ancient literature [Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури]*, Oberehy, Kyiv, 576 p. (in Ukrainian).
2. Doroshenko, V. (2002) “Pavlo Phylypovych's Schevchenkiana”, *Phylypovych P. Studies of Shevchenko [“Shevchenkiana Pavla Fylypovycha”, Fylypovych P. Shevchenkoznavchi studii]*, Brama, Publisher Vovchok O.Yu., Cherkasy, p. 199-215. (in Ukrainian).
3. Phylypovych, P. (1927), “Béranger Pierre-Jean”, *Shevchenko T. Complete collection of works. Vol. IV: Daily records (“Journal”)* [Shevchenko T. Povne zibrannia tvoriv. T. IV: Shchodenni zapysy (“Zhurnal”)], Kyiv, p. 384-387. (in Ukrainian).
4. Phylypovych, P. (1924), “From the editor” [“Vid redaktora”], *Shevchenківskiy zbirnyk*, Vol. 1. p. 2-9. (in Ukrainian).
5. Phylypovych, P.P. (1991), *Literary and critical articles [Literaturno-krytychni statii]*, Dnipro, Kyiv, 270 p. (in Ukrainian).
6. Phylypovych, P. (2002), *Studies of Shevchenko [Shevchenkoznavchi studii]*, Brama, Publisher Vovchok O.Yu., Cherkasy, 220 p. (in Ukrainian).
7. Polischuk, Ya.O. (2008), *Literature as a geocultural project [Literatura yak heokulturnyi proekt]*, Akademydav, Kyiv, 304 p. (in Ukrainian).
8. Yefremov, S. (1997), *Diaries: 1923-1929 [Shchodennyky]*, Paper “Council”, Kyiv, 848 p. (in Ukrainian).

IMAGO URBIS: ПАРИЖ У ПОЕЗИЯХ У ПРОЗІ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА

Ольга Бігун

Доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри французької філології,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),
76018, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
e-mail: olgabigun1@gmail.com

UDC: 821.133.1

РЕФЕРАТ

Мета. У статті досліджено «паризький текст» Поля Верлена як ментально-географічний простір через опцію концепту «genius loci», важливого з огляду на культурну парадигму міста, його метагеографію. **Дослідницька методологія.** Методологія дослідження ґрунтується на комплексному використанні системного, філософсько-естетичного, семиотичного підходів; культурно-історичного, контекстуального, міфологічного, біографічного методів. **Результати.** З'ясовано, що у прозі Поля Верлена «паризький текст» поєднує у собі як літературну топографію, за якою вгадуються ті чи інші ландшафтні «знаки» міста, так і почуття ліричного героя – стомленість, страх, примарні відчуття щастя на фоні міста. Дихотомія образу загострює опозицію матеріального та духовного вимірів Парижа, оскільки урбаністичні пейзажі з численними прикметами міського життя тісно переплетені зі своєрідним «пейзажем душі», у якому важливі емоції ліричного героя, його враження від навколишньої дійсності. **Наукова новизна.** Стаття розкриває дискурсивну практику міського простору, що реалізується як протиріччя між закріпленими за знаками сенсами та реальністю, між реальністю як такою і реальністю урбаністичного ландшафту. **Практична цінність.** Стаття може слугувати основою для подальших досліджень міського простору в літературі.

Ключові слова: літературна урбаністика, концепт «genius loci», французька література, поезія в прозі, Поль Верлен.

ABSTRACT

Olha Bihun. Imago urbis: Paris in Paul Verlaine's prose poems.

Aim. The purpose of article is the revelation of the image of Paris as a mental-geographic space using the option of the concept of «genius loci», important from overview of the cultural paradigm of the city, its metageography. **Methods.** Research methodology is based on integrated use of systematic, philosophical aesthetic approaches; cultural-historical, contextual, mythological, biographic methods. **Results.** It is clarified that in Verlaine's prose, Paris text combines as literary topography, which bears a certain landscape signs of the city, so feelings of the lyrical hero – the fatigue, the fear, the ghostly feeling of happiness on the background of the city. The dichotomy of

the image exacerbates the opposition of material and spiritual dimensions of Paris, as urban landscapes with numerous signs of town life are closely intertwined with a singular «landscape of the soul», in which first of all the emotions of the lyrical hero are the subject of the image, his impressions of reality. *The scientific novelty* of the work consists in consideration of the image of Paris as a discursive practice of urban space, that is realized as the contradiction between the meanings attached to the signs and reality, between reality as such and the reality of urban landscape. *The practical significance*. The article may serve for the further investigation of the urban landscape in literature.

Key words: Literary Urban Studies, concept of «genius loci», French literary, prose poems, Paul Verlaine.

Урбаністична тематика в мистецтві, зокрема в літературі, спричинена динамікою сприйняття міста людиною. Вважають, що формування міської свідомості припадає на перехідний період від Середньовіччя до Відродження, коли місто сприймається як секуляризований життєвий простір, створений самою людиною за функціональним принципом. Ренесансна ідея впорядкованості та гармонійності світу відбивається на геометричній правильності та естетичній привабливості міського планування. Помежів'я XIX – XX ст. репрезентує розвиток культурно-історичної парадигми під впливом урбаністичних процесів. Місто стає суб'єктом перехідного процесу, а образ міста в літературі створює простір переходу, поєднує у своїй структурі естетичне та художнє.

Метою статті є дослідження образу Парижа як ментально-географічного простору у прозових мініатюрах Поля Верлена. Якщо поезія Верлена поставала в центрі уваги численних досліджень зарубіжних та вітчизняних науковців (А. Бернаде, Ж. Борель, Г. Косіков, В. Матвіїшин, С. Мерфі, Д. Наливайко, А. Рубан та ін.), то його проза, а особливо поезія у прозі, залишається на сьогодні ще малодослідженою. Тому об'єктом нашої розвідки є збірка поезій у прозі П. Верлена «Спогади вдівця» (1886).

Образ Парижа у творчості письменників кінця XIX – початку XX ст. досліджували Н. Крановський, С. Макс, Ю. Мариніна, А. Марченко, А. Рубан, М. Скарпа, Н. Соломон, Ж.-І. Тадьє, С. Шампо та ін. Дослідження паризького ландшафту у французькому літературознавстві умовно поділяють на два напрями: 1) «літературна географія», або «літературна, інтелектуальна топографія» (Р. Дебрей А. Ферре), зосереджена на історії Парижа, документальних свідченнях, спогадах сучасників, що має на меті створення особливої «літературної карти міста» з роз'ясненнями значення тих чи тих вулиць, кварталів в особистому житті письменників чи їхніх творак; 2) «міський текст» (М. Бютор), що формується на основі аналізу художніх творів, присвячених образу міста.

У гуманітарних науках проблема концепту й досі залишається актуальною. Доказом є численні роботи, присвячені вивченню цього

явища в різних аспектах: концепт розглядається як філософське поняття, культурологічний феномен, лінгвістичний та літературознавчий термін, тісно пов'язаний з авторським ідіостилем (М. Галік, В. Дем'янков, В. Зусман, Л. Іванова, В. Карасик, Р. Павільоніс, О. Селіванова, Ю. Степанов та ін.). Зокрема, Д. Лихачов вважає, що концепт існує не для слова, а для кожного основного його значення, оскільки смислове наповнення концепту значно ширше і об'ємніше. Тоді індивід не в змозі осягнути весь об'єм значень і по-своєму інтерпретує їх, в залежності від власного особистого досвіду, сфери діяльності, культурного багажу. Концепт відображає не лише об'єктивний зміст, а й демонструє конотативні ознаки, наприклад, смислові відтінки, асоціації [6, с. 150].

Концепт «genius loci» важливий як інструментарій в процесі аналізу культурних феноменів. За допомогою цього концепту можна з'ясувати ступінь взаємозв'язку між створеною людиною культурою та природою, виявити присутні засади такого синтезу. Поняття «genius loci» відоме ще з античних часів. У давніх текстах його використовували для відтворення образу певної місцевості, зокрема для образу міста. До наукового тезаурусу «genius loci» увійшов в середині 80-х років після публікації книги теоретика архітектури К. Норберга-Шульца, яка так і називалася «Genius loci» та була присвячена дослідженню взаємозв'язку архітектури та ландшафту [11]. Філософські аспекти самоідентифікації і морально-культурної трансформації особистості в рамках концепту «genius loci» досліджували Д. Лихачов [5], Г. Мук [10], Т. Казначєєва [4], І. Свирида [12] та ін. Для нашого дослідження концепт «genius loci» важливий з огляду на можливість виявлення культурної парадигми Парижа як синтезу внутрішніх цінностей у їх формальному проявленні. Концепт допоможе сповна розкрити індивідуальний та одночасно цілісний образ Парижа у прозі Поля Верлена.

Ю. Лотман порівнював місто із «казаном по-різному влаштованих гетерогенних текстів і кодів, які належать до різних мов і різних рівнів. Реалізуючи стикування національних, соціальних, стильових кодів і текстів, місто здійснює гібридизацію, перекодування, семіотичні переклади, які перетворюють його на генератор нової інформації» [7, с. 35]. Отже, місто має «дискурсивну природу – як локус інтенсивного спілкування й обміну, результати яких зберігаються і відтворюються в будівлях, пам'ятниках, назвах, хроніках, міському фольклорі» [13, с. 99]. Місто постає моделлю суспільства, яку література прагне художньо відтворити й перетворити за власними законами.

Саме тлумачення міста як тексту відкриває перед письменником великі й далеко ще не вичерпані світо- й людинопізнавальні можливості. «Міські тексти» вчені розглядають у межах теорії надтекстів. Наприк-

лад, А. Марченко вивчає «паризький текст» як «сукупність текстів про Париж, що має стійку топіку, певний набір оціночних суджень, стабільну семантику та певну позатекстову орієнтацію (глибинну сакральну структуру або ідею), яка відіграє центруючу роль в надтекстовій єдності» [9, с. 6]. На можливість читати «місто як текст», відкритий аналізу в синхронічній та діахронічній перспективі, вказує французький дослідник М. Бютор: «Текст мегаполіса – це розкодування інформації багаточасових просторів», а «міський соціум, стосунки в ньому, зміни в соціальній, економічній, культурній структурах визнаються сутністю урбанізації» [2, с. 140].

Розмову про текстуальну природу міського простору й міського середовища в сучасній науці про літературу не можна назвати новою. Символічним початком дискусій про текстуальність міста вважають популярну на початку ХХ століття книгу «Душа Лондона» Ф.-М. Форда, який у дещо імпресіоністичній манері відтворив атмосферу столиці Великої Британії. Джерелом текстуальної природи модерного життя і модерної культури Форд вважав розвиток новітніх масмедійних технологій і «новий рух» або «новий транспорт», яким людина на початку ХХ століття могла пересуватися великим містом: автомобілі, метро, трамваї тощо. Рух у мегаполісі мав свій алгоритм, який був схожим до руху газетними заголовками, статтями, об'явами, рекламою [3]. К. Лінч у книзі «Образ міста» вдався до інтерпретації міського простору як інтерпретації художнього тексту, а отже задекларував повсякчасне народження нових змістів і нових значень, залежних від «читців міста» [8].

Р. Барт називає місто «механізмом, у котрому працюють елементи, функції яких можна назвати і регламентувати» [1, с. 195]. Ці елементи можуть бути слабкими, сильними, маркованими, немаркованими. Однак Барт надзвичайно обережно використовує метафору «мови міста», дуже поширену в роботах з культурологічної або літературознавчої урбаністики. Очевидно, що сьогодні ця метафора стала свого роду загальним місцем: місто говорить, ми проговорюємо місто. Шляхом подолання метафоричності може бути бартівська теза про те, що місто – це дискурс, а дискурсивні практики міського простору реалізуються як протиріччя між закріпленими за знаками сенсами та реальністю, між реальністю як такою і реальністю географічної карти.

У багатьох прозових мініатюрах Поля Верлена ландшафт та побут міста стає авансеною складної гри внутрішніх драм та конфліктів особистості. Поезії в прозі Верлена доповнюють «паризький текст» не тільки «літературною топографією», за якою вгадуються ті чи інші вулиці, квартали міста, але й загострюють опозицію духовного та матеріального Парижа. Урбаністика Верлена – це «пейзаж душі», у

якому насамперед предметом зображення є емоції ліричного героя, його враження від навколишньої дійсності. Тут можна віднайти різні аспекти життя міста: урбаністичні пейзажі (опис будинків, міської природи), численні прикмети міського життя (омнібуси, ліхтарі, вулиці, мости, сквери), почуття ліричного героя (стомленість, страх, примарні відчуття щастя на фоні міста).

«Паризький текст» Верлена завжди суб'єктивний, він транслюється через емоції, почуття, відчуття ліричного героя. Часто у відтворенні міського ландшафту використовується «погляд з вікна» як засіб створення дистанції між ліричним суб'єктом і повсякденністю. Фокалізований прийом перцепції зовнішнього середовища «через вікно» посилює суб'єктивність світосприйняття, часто загальна картина «домальовується» у свідомості персонажа. Так, у мініатюрі «З вікна» Верлен тонко використовує сугестивну силу слова, яка руйнує межі між суб'єктивним і об'єктивним, духом і плоттю, піднесеним і буденним. Тема смерті, що доволі часто виникає на сторінках збірки, у цій мініатюрі створює враження виняткового дисонансу. Двоє друзів споглядають через вікно свого помешкання внутрішній дворик будинку. Буденна місцевість наповнена прозаїчними деталями: маленький садочок зі стежиною, самотнє дерево, шнурівка для білизни, кумедна китайська фігурка з кольорового металу (флюгер) над крихітною альтанкою, асфальт, що міцно стискає підніжжя дерева, доглянуті грядки. Здається, що цей трохи наївний пейзаж є непорушним і безбарвним. Та зненацька буденна картина стає полем, на якому розгортаються драматичні події. Напруження накручується і приводить до вищої точки, до розуміння, що смерть людини, її прощання зі світом здійснюється так тривіально: *«Раптом з альтанки вийшов чоловік з бакенбардами, простоволосий, у фраку. Він виніс балію з водою, у якій щойно мив руки. Вода була рожевою, і ми засміялись, бо він був мов опудало. Чоловік дуже низько схилившись у дверях, знову зайшов в альтанку та... одразу вийшов у цератовому капелюсі, натужно підтримуючи край домовини, очевидно, не порожньої. Ще один чоловік у такому ж капелюсі, заливаючись потом, підтирав інший бік домовини»* [14, с. 26]. На межі цього контрасту попередній «наївний» пейзаж набуває нових смислів: маленький сад мислиться, як такий собі рай, стежина в саду – дорога життя, крихітна альтанка – символ дому, дерево, затиснуте кільцем асфальту, – поєднання природи і міста, навіть грядка символізує ниву людської праці. Прикметно, що образ китайської фігурки – флюгера – з'являється двічі. Найімовірніше, це символ долі, бо завершується мініатюра так: *«...а китайська фігурка, поскрипуючи, показала нам язика, але тепер ми не мали жодного бажання сміятися знову, хіба що над цим безглуздом людським*

життям, яке, як вправний актор, вражає несподіваними ефектами без зайвого галасу» [14, с. 26]. Упадає у вічі прийом, що його використовує Верлен: ефект «прозріння» фінальних рядків відбувається завдяки осмисленню навіть найменшої деталі. Тут слово Верлена спирається на сутєсну природу, пробуджує не стільки пряме предметне значення, скільки смисловий ореол, що підказує той, чи інший сенс.

Для збірки поезій в прозі Верлена характерне паралельне співіснування образів міста і села без опозиційного протиставлення. Як відомо з автобіографії, ні в селі, ні в місті поет не знайшов омріяного притулку. Він тікав із села, стомлений самотністю та нерозумінням, однак місто не надто привітно приймало його. Верлен описує міські пейзажі надзвичайно поетично, ніби зачудовано споглядає за красою природи, а не за натовпом перехожих чи обрисами фабричних труб на околицях.

Образ міста переслідує поета і в снах, стає оніричною дійсністю, у якій справджуються фантазії, мрії, асоціації. Так, у мініатюрі «Деякі мої сни», що є своєрідною прогулянкою Парижем, реальні урбаністичні пейзажі переплітаються з відчуттям іншої дійсності. З одного боку, місто постає у звичних ракурсах, з іншого – виникає враження, ніби ліричний герой бачить його вперше: *«Я часто бачу Париж. Ніколи таким, яким він є. Це – незнайоме місто, абсурдне та багатомірне»* [14, с. 12]. Поет намагається передати неупередженість перших вражень, які виникають при зустрічі з цим містом. Пейзажі міста вибудовуються на контрасті. Спочатку широкими малярськими мазками Верлен подає Париж, який ніби сходить з полотен відомих пейзажистів: *«Його омиває глибока, дуже вузька річка, що тече між рядами прекрасних дерев. Червоні дахи виблискують посеред пишної молоді зелені. Спекотна літня днина з темними купчастими хмарами, а між хмарами пробивається надзвичайно яскраве сонце – усе так, як зображають на історичних пейзажах. Як бачите – сільський краєвид»* [14, с. 18]. Прикметним є використання епітетів та колоративів. Автор використовує ефект підсилення: вузька річечка «дуже» затиснута між двох берегів, природа навколо «пишно» зелена, а сонце – «надзвичайно» яскраве. Цей навмисне спрощений паризький ландшафт розрахований на невибагливі смаки. Наступна фраза – це погляд на Париж з іншого боку: *«Але коли я дивлюся на місто з іншого боку річки, я бачу будівлі, двори, де сушать білизну і звідки чути голоси, – це жасхліві обшарпані нетрі справжнього суперурбаністичного Парижу»* [14, с. 18]. Для ліричного героя ці не надто привабливі картини і є «справжнім суперурбаністичним Парижем».

«Знаки міста» в мініатюрі увібрали в себе елементи входження нової ландшафтної епохи історичного Парижа, що відбувалися на той

час під орудою Ж.-Е. Османа. Автор вводить сцену перепланування міста, опис однієї з щойно оновлених вулиць: «...сон примушує мене знову поспішати, і я крокую однією з вулиць, яку щойно проклали, вона не нова – здогадуєтесь яка? Ці щойно прокладені вулиці такі широкі, місцями без брукувки, ще без butikів, що мають як правило назви своїх власників із закінченнями на *-ier* та *-ard*; пил від штукатурки та піску, віконниці і скло, бронза і зелень ліхтарів – усе тут має такий маловживаний вигляд, що відчувається оскомина» [14, с. 19]. Це оновлення чуже для міста, і хоча в мініатюрі відсутня позитивна чи негативна оцінка цих архітектурних новацій, автор використовує уявну діалогічність, асоціативний план, посилює емоційну тональність сцени, ускладнює композиційно-мовну форму за допомогою метафоричного бачення.

Далі, як у важкому сні, проходять примарні обриси знайомих / незнайомих кварталів. Ліричний герой потрапляє у натовп похоронної процесії, де зустрічає покійного батька. Через низку нереальних містифікацій він потрапляє на цвинтар, атмосфера якого відтворена віртуозними імпресіоністичними штрихами: «Широкі вирви у глинястому ґрунті оголюють зелені і жовті пласти. Грабарі, опершись на лопати, спостерігають, як процесія з покійниками проходить повз» [14, с. 14]. Глина свіжих могил віддає зеленим та жовтим кольором, але це вже зовсім інше сприйняття кольору, воно далеко відбігає від тих кольорів паризького ландшафту, що на початку твору.

І знову контраст: з цвинтаря місце дії переноситься на велелюдний яскравий ринок. Автор передає звукові, тактильні, зорові ефекти та навіть запах: «*I* от – запах бере нас у полон, наздоганяє, в'ється, опускається – нудотний і масний ковбасний запах від „*Siège*”, запах тістечок і англійських солодоців, рожевих та жовтих пудингів, розкладених на рундуках, запах червоних напіврозтоплених льодяників з половинками згірлого мигдалю всередині, фіолетових куп невідомого желе і химерних таляреток, вкритих пилом *French-rocks, tea and coffee cakes et maffins*, – все це кружляє, тане, щезає, примножуючи веселе відчуття десь у далечині, у тумані вислизаючого сну» [14, с. 14]. Назви солодоців у тексті збережені англійською, що відіграє як номінативну, так і стилістичну функцію з презентацією поширених у той час смаків, уподобань тощо. У цілому, створюється ефект колажу через поєднання різнорідних елементів в структурі одного твору, посилюється роль підсвідомих асоціацій, підтексту. Важливим є передача запаху, який «полонить», «тягнеться», «в'ється» і «опускається». Крім запахів у сцені використані колористичні епітети, які наскрізно проходять у всіх сценах. Упадає у вічі швидка зміна ракурсів та часта зміна локацій: околиця – реконструйований центр – кладовище – ринок – околиця. Однак через

таку фрагментарність твір не втрачає своєї цілісності, оскільки через увесь текст проходить образ Парижа, що формується на основі суб'єктивного враження, емоційного внутрішнього психологічного контексту, хоча на перший погляд усе виглядає як «потік свідомості».

Важливо, що себе автор бачить виключно в Парижі. Якщо і виникають в уяві інші міста, як-от Лондон, то це тільки згадка, що асоціюється з неприємними переживаннями: *«Це – провінційне містечко з тісними спіральними вуличками, з вивісками давньофранцузькою, тут я бачу себе н'яним і через прикрі непорозуміння поринаю у принизливі пригоди»* [14, с. 23]. Прикметно, що образ Лондона автор передає через непритаманний для англійської столиці урбаністичний ландшафт, що більше скидається на одне з провінційних французьких міст. Ймовірно, так вкотре підкреслюється топографічна опозиція «периферія-центр», у якій все, що знаходиться поза Парижем вважається провінційним, навіть Лондон.

Крім Лондона автор згадує ірраціональну місто-країну Ніде, що асоціюється з тонкою гранню між «своїм» (Париж) і «чужим» (інші міста) простором. Ця межа пролягає через околицю «свого» / «чужого» простору: *«...усі мої ночі проходять у Парижі або Ніде. Звичайно, це Ніде важко вловити, однак я можу децю відновити у пам'яті. Як і будь-яка інша країна, ця країна має свої міста і села. В одному з її міст є щось подібне на арковий прохід, дуже темний, дуже довгий, сирий та вузький, схожий на тунель, у якому тхне уриною, куди страшно заходити через небезпеку нападу злодюжок. Мабуть, це вже схоже на кошмари. Що це є у цих містах? Ресторани, де я псую шлунок, зустрічаю колишніх знайомих, пригадую їхні імена, але прокинувшись, – знову забуваю. Ось, мабуть, і все. Чи то у полі, чи то біля виходу з одного з таких міст країни Ніде я бачу себе біля дороги з високими, чорними, голими деревами, з яких без вітру кожної хвилини додолу на возку землю падають гілки і обдають мене грязюкою»* [14, с. 15].

Часто горизонтальна урбаністична топографія у поезіях у прозі Верлена переходить у сакральну вертикаль, що символізує перехід із одного виміру в інший. Так, у мініатюрі «Повернення» йдеться про невдалий досвід життя у селі, однак повернення до міста є справжнім «пеклом»: *«І от я, безрадінний мешканець міста, який втратив мову та зовсім заплутався у своїх почуттях, який колись зрадив себе заради хліба й до хліба, тепер залишився без жодних ілюзій, обтяжений марними випробуваннями у цьому дисонансі фальшивих емоцій та божевільних задоволень»* [14, с. 17]. Міський побут зображено з погляду людини похилого віку: *«Мої жести і рухи такі ж плоскі й тверді, як тротуар; шкідлива їжа, безсонні ночі, сусіди, яких треба терпіти,*

бентежні та сильні спокуси старого серця, яке іноді повністю розчиняється у цьому всьому!» [14, с. 17]. Життя у місті автор відтворює іронічно, дещо темними фарбами. Образ сходів в останній частині твору («Вночі я лізу сотнею сходинок, присвічую собі сірниками, які обпікають кінчики пальців...») [14, с. 17]) асоціюється з вертикаллю «верх–низ», де «внизу» лунають «вуличні пісні» і панує «нескінченний шум транспорту: фіакрів з опущеними шторами, вантажівок, возів, наповнених старим залізниччям, потроценими меблями та сніттям» [14, с. 17], що заважає ліричному героєві знайти спокій «наверху».

Отже, для європейського модернізму характерне дуалістичне бачення міста: з одного боку, як здобутку цивілізації, з другого – втрати індивідуальності у ньому. Власне, таким постає Париж у збірці поезій у прозі П. Верлена «Спогади вдівця». Образ Парижа складається з реальних урбаністичних пейзажів через «знаки міста»: у текстах згадуються назви площ, будинків, бульварів та інших складових урбаністичної мапи французької столиці. Разом з тим, міський текст Верлена формується на основі суб'єктивного враження, емоційного, внутрішнього психологічного контексту. Оригінальне поєднання «кадрів», з яких складаються ті чи інші фрагменти, дозволяє передати найтонші відтінки настрою. Імпресіоністичними засобами поет відтворює повсякденне життя міста і його жителів, водночас у символічній манері змальовується інший вимір, коли важлива не так реальність, скільки почуття, які переповнюють ліричного героя. Верлен використовує принцип синестезії, коли цілісний образ міста komponується із найрізноманітнішого спектра почуттів і відчуттів людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Barthes R. *Semiology and Urbanism. The Semiotic Challenge* / trans. by Richard Howard. New York : Hill and Wang, 2001. P. 191–201.
2. Бютор М. Роман как исследование / пер. с франц. Н. Бунтман. Москва : Изд-во МГУ, 2000. 208 с.
3. Ford M. F. *The Soul of London*. London : A. Rivers, 1905. 288 p.
4. Казначеева Т. А. Понятийный статус концепта «Genius loci» (на материале истории города Мюнхен): автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кострома, 2009. 20 с.
5. Лихачёв Д. С. Русская словесность : от теории словесности к структуре текста. Москва : Academia, 1997. 320 с.
6. Лихачёв Д. С. Образ города и проблема исторической преемственности развития культуры. Раздумья о России. Санкт-Петербург: Logos, 1996. С. 560–572.
7. Лотман Ю. М. Семiosфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург : Искусство СПб, 2000. 704 с.
8. Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge MA : MIT Press, 1999. 194 p.
9. Марченко А. М. Паризький текст у прозі письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвилі : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02. Київ, 2009. 20 с.
10. Muck H. Liturgie und Raumerfahrung in der Stadtöffentlichkeit. *Die Wiederkehr des Genius loci*. Wiesbaden; Berlin : Bauverlag, 1987. P. 122–141.
11. Norberg-Schulz C. *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*. Stuttgart : Klett-Cotta, 1982. 268 p.
12. Свирида И. И. Ландшафт в культуре как пространство, образ и метафора. *Ландшафт культуры. Славянский мир*: сб. статей / отв. ред. И. И. Свирида. Москва : Прогресс-Традиция, 2007. С. 11–42.

13. Венедиктова Т., Боровинская Т., Кулик Е. Город как дискурс. *Вестник Московского университета. Серия: Филология*. 2004. № 3. С. 98–112.
14. Верлен П. Спогади вдвіця / пер. з франц. О. Бігун. Івано-Франківськ : Івано-Франківський університет права ім. короля Данила Галицького, 2010. 107 с.

REFERENCES

1. Barthes, R. (2001), "Semiology and Urbanism", *The Semiotic Challenge*, trans. from French by R. Howard, Hill and Wang, New York, pp. 191-201. (in English).
2. Butor, M. (2000), *A Roman as a Research*, trans. from French by N. Buntman [*Roman kak issledovaniie*, per. s frants. N. Buntman], Izdatelstvo MGU, Moscow, 208 p. (in Russian).
3. Ford, M.F. (1905), *The Soul of London*, A. Rivers, London, 288 p. (in English).
4. Kaznacheieva, T.A. (2009), *The Notional Status of the Concept of "Genius loci" (as exemplified in the history of Munich)*: Author's thesis [*Poniatyyni status kontseptia "Genius loci": avtoref. dis. ... kand. kulturologii*], Kostroma, 20 p. (in Russian).
5. Likhachev, D.S. (1997), *Russian Literature: from the Theory to the Text's Structure [Russkaia slovesnost: ot teorii slovesnosti k structure teksta]*, Academia, Moscow, 320 p. (in Russian).
6. Likhachev, D.S. (1996), "The Image of the City and the Problems of Historical Tradition in the Culture", *Reflections on Russia* ["Obraz goroda i problema istoricheskoi priemstvennosti razvitiia kul'tury", Razdumia o Rossii], Logos, St. Petersburg, pp. 560-572. (in Russian).
7. Lotman, Yu.A. (2000), *Semiosphere: Culture and Explosion. Aboard in the Intellectual Universes [Semiosfera: Kul'tura i vzyryv. Vnutri mysl'ashchikh mirov]*, Iskusstvo St. Petersburga, St. Petersburg, 704 p. (in Russian).
8. Lynch, K. (1999), *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge MA, 194 p. (in English).
9. Marchenko, A.M. (2009), *Parisian Text in the Prose of "Young Generation" of the First Wave of Russian Emigration*: Author's thesis [*Parizkyi text u prozi pismennykh molodshoho pokolinnia rosiiskoi emihratsii pershoi khvyli*: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk], Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
10. Muck, H. (1987), "Liturgie und Raumerfahrung in der Stadtoeffentlichkeit", *Die Wiederkehr des Genius loci*, Bauverlag, Wiesbaden; Berlin, pp.122-141. (in German).
11. Norberg-Schulz, C. (1982), *Genius loci. Landschaft, Lebensraum, Baukunst*, Klett-Cotta, Stuttgart, 268 p. (in German).
12. Svirida, I.I. (2007), "The Landscape in a Culture as a Space, Image and Metaphor", in *The Landscape of a Culture. Slavic Universe*, ed. by I. I. Svirida, ["Landshaft v culture kak prostranstvo", Landshaft culture. Slavianskii mir], Progres-Traditsya, Moscow, pp. 11-42. (in Russian).
13. Venediktova, T., Borovinskaia, T. & Kulyk, Ye. (2004), "A City as a Discourse" ["Gorod kak diskurs"], *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seria: Filologiya*, Vol. 3, pp. 98-112. (in Russian).
14. Verlaine, P. (2010), *The Memoirs by a Single Man*, trans. from French by O. Bihun, [*Spohady vdivtsia*, per. z frants. O. Bihun], Korol Danylo Ivano-Frankivsk University of Law, Ivano-Frankivsk, 107 p. (in Ukrainian).

LA RÉALITÉ, LE RÊVE ET LE FANTASTIQUE DANS «LA NUIT DE POLASTRI» D'ALBERT AYGUESPARSE

Yarema Kravets'

Maître de conférences,
Chaire de la littérature mondiale,
Université nationale Ivan Franko (UKRAINE),
79000, Lviv, 1, rue Ouniversitytetska
e-mail: yaremakravets@gmail.com

UDC: 133.1-32.09(493)“19”A.Егнарс.08:7.049

RÉSUMÉ

Le but. L'article étudie les particularités lexico-stylistique et syntaxique du troisième recueil de nouvelles d'un des éminents écrivains belges de langue française du XX-e siècle Albert Ayguesparse (1900–1996). Le but de l'article est d'éclaircir les caractéristiques importantes de quelques nouvelles du recueil par lesquelles le lecteur prend connaissance de la polyphonie de la prose de l'écrivain, du réalisme lyrique à travers les épisodes tragiques de la vie arrivant à ce qui est énigmatique et fantastique. **Les méthodes.** La méthodologie de cette recherche consiste à l'utilisation systématique avec l'emploi des méthodes historique, littéraire et comparative. Recourant à ces deux dernières on a défini les particularités de l'écriture de l'auteur, la structure syntaxique du texte, le parler individualisé des personnages, la place du jeu de la lumière et de l'ombre, de la voix et du silence, de la vie et de la mort. **Le résultat.** Dans cette étude on voit l'analyse plus détaillée de la première nouvelle du recueil «Monica sans tête»; de la nouvelle «Les Bottes» pleine de visions affreuses; de la nouvelle «Un point rouge» qui impressionne beaucoup par le fonctionnement du dialogue intérieur; du triptyque psychologique «La chasse d'Eros», «Je me nomme Jérôme» et «Monsieur Oscar»; de la nouvelle à l'intention mystique «Les Survivants». **La nouveauté scientifique.** Cet article présente la première étude dans la critique littéraire ukrainienne des nouvelles de l'éminent écrivain belge découvert par le lecteur ukrainien grâce à la traduction de son roman «Notre ombre nous précède» publié en 1984/1985 dans la revue littéraire «Vitčyzna». **La valeur pratique** de l'article peut servir de la base pour l'étude plus profonde de l'oeuvre d'un des importants représentants de la littérature belge de langue française de nos jours, des caractéristiques lexico-stylistiques de ses nouvelles.

Mots clés: Albert Ayguesparse, la littérature belge de langue française, la méthode historico-littéraire, le complexe narratif, le système d'imagination.

ABSTRACT

Yarema Kravets'. Reality, Dream and Fantasy in the Selection «The Night of Polastr» by Albert Ayguesparse.

Aim. The paper examines lexico-grammatical and syntactic specificity of the third novelistic collection by Albert Ayguesparse (1900–1996) – one of the more prominent Belgian Francophone writers of the 20th c. It aims at outlining the more important characteristics of individual novellas in the selection, where the reader comes to know the polyphony of the writer's short prose, moving from Lyrical Realism through tragic episodes of life to the enigmatic and the fantastic. **Research methodology.** The article employs a systematic approach with the use of literary-historical and comparative methods. On the basis of these two methods, the specificity of the author's writing, syntactic structure of the text, individualized language of the characters, places of the light-and-shadow, voice-and-silence, life-and-death playing have been determined. **Results.** The study provides a wider analysis of the selection's first novella, viz. «Monica sans tête» [«Monica Without the Head»], as well as the novellas «Les Bottes» [«The High Boots»], full of horror stories; «Le Point rouge» [«The Red Spot»], presenting an interest by the functioning of the internal dialogue; the psychological triptych «Les chasses d'Eros» [«The Hunts of Eros»], «Je me nomme Jérôme» [«My Name Is Jérôme»], «Monsieur Oscar» [«Mr. Oscar»], the mystic in its conception novella «Les Survivants» [«Those Who Survived»]. **Research novelty.** The article is the first in Ukrainian Literary Studies research into the famous Belgian writer's novellas, with whose novels the Ukrainian reader got acquainted owing to the translation of his work «Notre ombre nous précède» [«Our Shadow's Ahead»], published in 1984/1985 on the pages of the «Vitčyzna» [«Motherland»] magazine. **Practical value.** The article may become the basis for a deeper reading of the work of one of the leading representatives of contemporary Belgian Francophone literature, lexical-stylistic features of the writer's novellas.

Key words: Albert Auyguesparse, Belgian Francophone literature, historical-literary method, narrative complex, figurative-motive system.

РЕФЕРАТ

Ярема Кравець. *Реальність, сон і фантастика у добірці «Ніч Полястри» Альбера Егпарса.*

У статті розглядаються лексико-стилістичні та синтаксичні особливості третьої новелістичної добірки одного із видатніших бельгійських французькомовних письменників ХХ століття Альбера Егпарса (1900–1996). **Метою** статті є окреслення важливіших характеристик окремих новел, у яких читач пізнає поліфонію короткої прози письменника, прямуючи від ліричного реалізму через трагічні епізоди життя до енігматичного та фантастичного. **Дослідницька методика.** У статті використовується системний підхід із застосуванням історико-літературознавчого та порівняльного методів. На основі цих обидвох методів було визначено особливості авторського письма, синтаксичної будови тексту, індивідуалізованої мови персонажів, місця гри світла і тіні, голосу і мовчання, життя і смерті. **Результати.** У дослідженні подано ширший аналіз першої новели добірки «Моніка без голови»; сповненої страхітливих візій новели «Чоботи»; цікавої за функціонуванням внутрішнього діалогу новели «Червона цятка»; психологічного триптиху «Полвання Ероса», «Я називаюся Жером», «Пан Оскар»; містичної за своїм задумом новели «Ті, хто залишилися живим». **Наукова новизна.** Стаття є першим дослідженням в українському літературознавстві новелістики відомого бельгійського письменника, з романною творчістю якого вітчизняний читач познайомився завдяки перекладові його твору «Попереду наша тінь», видрукованому 1984/1985 рр. на сторінках журналу «Вітчизна». **Практична вартість.** Стаття може стати підручником для глибшого прочитання творчості одного із чільних представників сучасної бельгійської французькомовної літератури, лексико-стилістичних особливостей новелістики цього письменника.

Ключові слова: Альбер Егпарс, бельгійська французькомовна література, історико-літературознавчий метод, наративний комплекс, образно-мотивна система.

Le recueil de nouvelles de l'éminent écrivain belge d'expression française, décédé en 1996 à l'âge de 96 ans, a été publié en 1985. Le livre comprenant treize textes semble être le troisième et le dernier recueil de courts récits de l'écrivain, où le réalisme lyrique de "Monica sans tête" voisine avec le fantastique des «Survivants» [1].

Comment définir la réalité affirmant son pouvoir sur l'existence des personnages de temps en temps abîmés dans un rêve sans fin, «un cauchemar interminable», évoquant les épisodes tragiques des années écoulées? Les personnages connus, les objets habituels se promènent sans cesse dans le rêve du narrateur, hagard et délirant, qui «en a assez d'entendre monologuer une ombre», d'être dans la situation «où le mensonge et la vérité prennent le même visage».

Un matin, Denis, le héros des «Survivants», se réveille pour découvrir «un événement inexplicable» qui vient de surgir dans sa vie et qui va singulièrement le transformer. «Pas un nuage. Et toujours ce silence oppressant. Rien ne bougeait. ... Il n'essayait plus de comprendre ce qui se passait. Tout était en place, net, intact, mais il avait le sentiment étrange de

marcher dans un rêve». Comme Jean-Pierre Razat, surpris un matin de juin par le fantastique événement qui allait l'amener à parcourir les routes de France dans le roman «Solo» de Pierre Gamarra (1964), Denis cherche à échapper à cette tenace hallucination et va à la découverte des survivants.

«Monica sans tête», la première nouvelle du recueil, commence par une longue période syntaxique composée d'éléments homogènes qui forment la suite d'impressions et d'objets passant en kaléidoscope dans l'imagination désordonnée de Boris, héros de la nouvelle, surpris par le meurtre atroce de Monica Rovida. Des objets personnifiés se gonflant de vie, devenant vivants dans l'imagination de Boris, compatissent avec lui pour manifester son angoisse – «de petites fenêtres aveuglées de rectangles de toile»; «des bouches de ténèbres»; «le silence de la méridienne» [2, p. 7]. Et tout à coup, de vifs tons et des voix soudainement interrompus par la surprise, la peur et l'angoisse écrasant la poitrine (les voix des femmes, les cris des enfants, les radotages des vieillards).

Un peu plus loin, c'est une structure tout à fait à l'opposé, une sorte d'arrêt, de repos de l'âme fatiguée par des tourments moraux. La syntaxe change en prenant de l'allure dialoguée rendant plus claire la mécanique de l'interrogatoire par des «oui» répétés sept fois de suite biffée par le seul «non» laissant toutes les questions en suspens. Les questions désorganisées suivent d'un coup remises en ordre par «cette lettre surprenante, un peu folle, que Boris avait reçue, brève comme une dépêche et faite, comme elle, de bandelettes de mots agglutinés et découpés dans un journal...» [2, p. 8].

Albert Ayguesparse recourt librement aux tumeurs de la langue quotidienne mêlées à des expressions journalistiques en adoptant la forme d'un reportage éclairant sur l'enfance et la jeunesse de Monica («un bidonville de Buenos Aires, la détresse des jours sans pain, les maisons de passe de la Boca, l'apprentissage d'écuyère de cirque, la fuite en Uruguay après l'assassinat du chef de la police...» [2, p. 9]. «Toute la vie de Monica racontée en feuilleton...» [2, p. 9], reprend la monotonie du début de la nouvelle avec une phrase d'une trentaine de lignes où les subordonnées sont imbriquées et où la phrase devient un vrai labyrinthe dans lequel on s'égaré peu à peu en perdant son idée-maîtresse. On se voit soudainement suivre un autre chemin où Monica n'est plus; il n'y y a que «deux arbres souffreteux, défeuillés, debout contre le ciel stagnant...» [2, p. 10].

Encore une fois, cette phrase énormément longue est brusquement coupée par quatre courtes phrases homogènes: «Ils parlaient, ils la flattaient basement, ils buvaient, ils fabulaient» [2, p. 10]. Et pour parer à un

mensonge, une phrase pour conclure le récit de la vie de Monica en dévoilant la secrète intention des menteurs.

«Monica savait qu'ils mentaient, qu'ils paradaient, qu'ils n'avaient jamais mis les pieds à la Boca, mais elle se taisait, elle se voyait revivre dans les phantasmes qu'ils inventaient, qu'ils déroulaient au gré de la griserie de leur imagination» [2, p. 10]. La triple répétition des actes de Monica – (elle) savait, se taisait, se voyait – nie et neutralise, semble-t-il, le mensonge de ceux qui mentaient, paraient, inventaient, déroulaient au gré de la griserie de leur imagination.

Et pourtant, elle y croyait en se voyant «revivre dans les phantasmes qu'ils inventaient» [2, p. 10], fascinée par la puissance de l'argent de Saverio, son amant, lui permettant de «prendre une folle revanche sur toutes les années d'humiliations, de rebuffades, de galanterie de sa première vie» [2, p. 11].

Fasciné également par le souvenir de Monica, Boris avançait «au milieu de cette place insolite que se partageaient l'ombre et le soleil», au milieu du silence hostile, immuable, voisinant avec le monde illuminé par le soleil oblique: il cherche «la lourde lumière noire des cheveux» de Monica, «des deux larges gouttes de nuit des yeux et les lèvres de Monica qu'ourlait un sang trop chaud» [2, p. 11].

Le voisinage de l'illumination et de l'obscurité, un duel consistant à douter du vainqueur, et la lumière invraisemblable attirent Boris qui comprend bien que la lettre reçue, affirmant l'existence de Monica, «c'était une odieuse supercherie, un piège, oui, un piège», «toute la vie est un piège où l'on est pris, jeté sans qu'on ait le temps de savoir ce qui se passe» [2, p. 12].

Le jeu de lumière et d'ombre, de voix et de silence, de vie et de mort ne s'interrompt pas. Le duel se poursuit: «Il marchait dans la lumière invraisemblable de cet après-midi d'été italien; (...). Devant lui, un large espace vide mangé de soleil, et au-dessus des toits, l'éblouissement incandescent du ciel (...). «Il sentit sur ses mains la brûlure du soleil et la sueur qui coulait le long de son visage» [2, p. 12]; «Il avançait dans le silence incroyable de la place» (le silence incroyable comme équivalent de l'obscurité. – Y. K.); «Il attendit qu'on fit de la lumière, (...) qu'une main invisible... (un équivalent de trop de ce qui se trouve à l'obscurité. – Y. K.) le menât dans l'obscurité (...) qu'il sût enfin...» [2, p. 13] que Monica était vivante.

«Sèche, terrifiante, une détonation éclata. Le corps de Boris croula sur les dalles» [2, p. 13]. Une détonation (une lumière vive et momentanée provoquant la chute du corps de Boris) et sa mort comme obscurité éternelle. L'obscurité l'emporte. Elle a gagné le duel.

Obsédée par un rêve sans fin, un cauchemar interminable, la narratrice de la nouvelle «Les Bottes», abandonnée dans une maison déserte, attend Carl, son ami, parti avec les derniers SS déments à cause de la défaite. «Carl se promène dans mon rêve, hagard, délirant» [3, p. 16]. «Je disais, Carl, je balbutiais, Carl, mon amour, je suppliais, car je l'aime quoi qu'il puisse faire» [3, p. 17].

Rien ne peut dissiper le rêve se transformant en une lente agonie où est accrochée sa vie: «Ce rêve qui prolonge ma vie, qui devient ma vraie vie» [3, p. 17]. Les événements s'entrechoquent, se superposent, et il devient de plus en plus difficile et problématique d'y voir clair, de distinguer ce qui est réel et ce qui reste chimérique («Est-ce que je rêve toujours?»). En sortant dans le jardin, elle retrouve sans peine le chemin qu'elle «a suivi en rêve la nuit précédente» [3, p. 17].

Le verbe «rêver» prend un autre sens, la fait marcher dans les rues de cette ville où Carl l'a conduite il y avait quelques jours. Et elle voit son Carl «photographié dans tous les journaux en première page», lui, enfonçant «ses bottes de cuir dans le moelleux de la laine» [3, p. 18].

«Ses bottes de cuir»; «les bottes du général»; «une merveille, ces bottes»; «jamais vu d'aussi belles bottes, aussi souples»; «de pareilles bottes»; «superbes, mes bottes», «ses belles bottes».

Le mot bottes répété une dizaine de fois sur une seule page devient une idée fixe pour Carl forcé de se réfugier quelque part, 7, Vieux-Marché-aux Draps cherchant l'asile à l'approche des chars anglais s'avancant vers la ville.

S'entremêlant, les répliques deviennent difficiles à distinguer, exigent un grand effort afin de voir ce qui appartient à Carl et ce qui est prononcé par sa maîtresse. «Rigolard, il se change, mais il y a quelque chose de forcé dans son rire, plie son uniforme noir et le range dans la valise. Les bottes, je les garde. Je me déguise et maintenant je file. Faut être prudent. Carl ne fait jamais ce que j'aimerais, qu'il fasse» [3, p. 21]. Les doutes de sa maîtresse sont ponctués par une phrase décisive: «Ce soir, quoi qu'il arrive, je me mets à la recherche du Vieux-Marché-aux-Draps» [3, p. 23].

A présent, c'est l'auteur lui-même qui pour décrire sa dernière tentative intervient en prenant l'initiative de retrouver Carl à son refuge rue du Vieux-Marché-aux-Draps: «Heureuse de pouvoir échapper au poids du sommeil où elle s'enfonce chaque nuit, elle marche dans la mystérieuse allégresse de se sentir libre» [3, p. 23].

Dès lors, elle suit la même voie que dans ses rêves: «Aucune hésitation, aucune incertitude, elle avance comme elle avançait dans ses rêves» [3, p. 23]. Elle reconnaît les objets vus dans ses rêves: «une maison bombardée, une rue à suivre». Elle débouchera sur un mail de petite ville de province: «C'est là, oui là, exactement comme dans le rêve» [3, p. 23].

«Le rêve l'a conduite jusqu'ici». Et à présent, le rêve l'abandonne, elle devient moins sûre, alarmée et affolée. Le rêve et la réalité cessent de se confondre. Une réalité inconnue l'attire, ne lui laissant aucune autre variante. L'inconnu commence à présent, un inconnu effrayant qui l'affole mais qu'elle doit pénétrer et parcourir jusqu'à ce qu'elle retrouve Carl. «...A partir d'ici, il faut laisser faire les choses, s'accomplir le destin» [3, p. 24].

En utilisant les mots clefs «rêve» et «bottes» Albert Ayguesparse se sert également du discours indirect se transformant en un monologue interne comme c'est le cas p. ex. dans la nouvelle «Le point rouge». Le texte se caractérise par l'emploi de séries d'adjectifs qualificatifs expliquant un substantif («Jamais la sueur ne lui a paru plus amère. Amère et salée, écoeurante, poisseuse» [4, p. 25]. ou bien par une série de verbes précisant les faits du héros: «...il s'essuie le front, lève la tête, se retourne vers Diane» [4, p. 25]; «Du coude, il écarte la masse griffue, avance, s'arrête, reprend sa marche...» [4, p. 25].

Diane et le narrateur de la nouvelle «Le point rouge» se trouvant «dans la colonnade des hêtres» poursuivent un dialogue intérieur, intrigués par la mission qu'ils doivent accomplir, poussés par le Patron: «ce pentagone rouge, irrégulier, étrangement isolé...» [4, p. 26]; «Diane le suit toujours, rejette ses longs cheveux d'un geste mécanique, las, désordonné...» [4, p. 26].

Les phrases s'entremêlent. Les questions et les réponses dans les répliques analogues de Diane forment un dialogue muet. Ils poursuivent leur chemin, se taisant, ne disant rien, prononçant tout ce qu'ils voudraient dire dans leur dialogue muet: «ce chemin droit entre les deux murailles d'épicéas, désert, d'un sable jaunâtre et sale, leur paraît à présent sinistre»; «l'angoisse revenue, sourde, tenace, plus oppressante soudain que le malaise» [4, p. 28]. Et de nouveau une phrase avec une série d'adjectifs qualificatifs: «cette construction vraiment insolite, blanche d'un blanc délavé, livide par endroits, mais propre, comme neuve, construite au bord de cette route de terre...» [4, p. 29].

Et soudainement, quand l'action devient plus dynamique, plus menaçante, la narration consiste en phrases plus courtes, bien énergiques, dépourvues de cascades d'adjectifs et ce ne sont plus que les verbes qui y jouent le rôle prépondérant. Ce n'est qu'après l'explication de Bernard qu'on revient au style précédent – plus lent, méditatif, avec la concrétisation qui semble être parfois superflue et même pas importante:

«Le vieillard les tient en joue, ne bronche pas, impénétrable, grotesque mais effrayant, et, soudain exaspéré...» [4, p. 30]. Ou encore: «...on sait que la mort peut vous frapper dans le dos, long, interminable et terrifiant». Et pour accentuer l'énergie de l'action et sa rapidité: «...Bernard l'entraîne furieusement vers la forêt, la pousse dans les taillis qui bordent la route. Il ne la lâche pas, lui fait enjamber une souche, lui serre le bras» [4, p. 31].

On y sent la respiration du texte d'Albert Ayguesparse. Parfois la structure des phrases est en opposition avec les actions et les situations: «Il écarte les branches des ronciers qui lui cinglent le visage. Il se tourne vers Diane qu'il aide à s'arracher aux épines. A bout de souffle, elle trébuche, il la relève, la soutient par l'épaule» [4, p. 31].

Puis, c'est un souffle plus profond comme un repos après une longue course: «Tu te reposeras plus loin. Ils reprennent leur marche au milieu des fourrés et des broussailles» [4, p. 32]. Encore une montée d'énergie: «Bernard s'arrête, il lève la tête, écoute, devine plutôt qu'il n'entend le bourdonnement intermittent d'un moteur...» [4, p. 32].

La phrase devient plus paisible, se tranquillise et on ne sent plus sa nervosité saccadente. A présent, les deux personnages se mettent à dialoguer. Il est permis de parler, on peut se reposer en se laissant tomber dans l'herbe, en regardant «avec une incroyable intensité le ciel au-dessus d'eux. Il écoute longuement et n'entend plus que le frôlement du vent dans les feuillages» [4, p. 32].

Deux mots nouveaux apparaissent: «une incroyable intensité» et «écouter longuement», deux mots étrangers au texte précédent.

* * *

«Plus personne ne connaissait Colette Somerange à M. quand je suis revenue habiter la vieille maison de la rue du Grand-Jour après la mort de maman» [5, p. 32].

Le début classique de la nouvelle «Les chasses d'Eros» forme avec les deux suivantes («Je me nomme Jérôme» et «Monsieur Oscar») un triptyque psychologique. C'est le récit d'une femme abandonnée, décidée à revenir, «entraînée dans un vertige fascinant comme un abîme de ténèbres» [5, p. 33] à la maison de sa jeunesse où elle mourra «abandonnée de tous, désespérée mais refusant de faire le moindre geste qui pût me sauver» [5, p. 33]. Le monologue languissant d'une jeune femme quittée par un cinéaste, ancien jardinier d'un docteur trouant le chemin dans la vie de bohème. Les souvenirs se précipitent en dessinant cette «histoire gênante comme il en existe dans chaque famille» [5, p. 34]. Toute la nouvelle est une sorte de confession d'une âme douloureuse se souvenant de «cinq années de bonheur» payées trop cher, où on ne distingue plus où sont les paroles de la mère qui réprimande sa fille en lui soufflant l'idée de la trahison possible de son amant ou les paroles de Colette Somerange dont l'existence s'est effacée dans la mémoire des visions puisque sa mère n'en parle plus.

«Vaincue, trahie, fauchée, j'ai plié bagages et je suis venue me terrer dans la maison de M. pour me punir de ce qu'ils appellent ma bêtise et ensevelir

sous les souvenirs l'amour de Gérald qui demeure en moi comme une plaie affreusement saignante» [5, p. 36].

Le style polyphonique entre en jeu, proche de celui des oeuvres de Zola dans les scènes naturalistes nous montrant un taudis plein de «bousilleurs de pellicule qui voulaient montrer à Gérald (...) deux ou trois séquences tournées»; «Un taudis embaumant la tambouille. Des garçons et des filles enlacés bougèrent. (...) Cela faisait un remuement de corps dans l'obscurité qu'éclairait la flamme brusque d'un briquet quand un fumeur allumait sa cigarette (...). Des volutes de fumée se tordaient dans le faisceau lumineux de la visionneuse. (...) La laideur du décor, le remugle de sueur, de lessive mal rincée, qui traînait dans l'air, n'arrivaient pas à détruire le cérémonial troublant qui régnait sur cette réunion de faux génies barbus et de filles fessues discutant de l'avenir du cinéma» [5, p. 37].

Elle s'est éprise de Gérald en l'aimant du premier jour où elle l'a vu «la tête haute, l'air exalté, avec l'aisance d'un élu accordé à l'allégresse du monde. (...) Autour de lui, le ciel lumineux, le feuillage frissonnant dans le vent. (...) Déjà émanait de lui cet air impénétrable que maman ne lui pardonnait pas, un détachement des choses dont on ne savait pas s'il était un défi ou plus simplement un refus de s'abaisser» [5, p. 38]. «...Tout s'est joué sur un coup monté par le hasard, la stupéfiante rencontre près de la haie, la célébration précipitée des fiançailles, puis du mariage que maman, désespérée, ne réussit pas à empêcher» [5, p. 39].

L'histoire racontée, duel de la fantaisie et de la réalité, se termine par la victoire de la réalité changeant la vie de Colette.

«...Toute une partie de sa vie m'était volée. Volée par qui? Je me refusais de chercher à savoir, par lâcheté ou orgueil...» [5, p. 41]; «Il (Gerald. – Y. K.) se réfugiait dans le silence, dans un mutisme que j'avais pris pour de la méditation, une sorte de pudeur devant la mise au monde de son vrai film, et qui n'était peut-être, je devais me l'avouer cruellement par la suite, que la dissimulation» [5, p. 42].

Tentant de désapprouver Gérald dans sa décision de tourner un film porno, elle se résout à revenir dans l'ancienne maison de sa mère: «Je pris brusquement conscience qu'il me mentait une fois de plus, qu'il n'avait jamais cessé de me mentir, que toute une partie de l'existence de Gérald m'était restée cachée, que le Gérald que j'aimais était un autre Gérald, le Gérald d'avant, d'avant *les Chasses d'Eros*, le Gérald du jardin du docteur Maillard. Je comprenais soudain que je m'étais leurrée sous la profondeur de cet amour» [5, p. 46–47].

La nouvelle «Je me nomme Jérôme» débute également par une scène mystérieuse et incertaine. «Par la fenêtre, il regarda la rue sous la pluie, noire, ruisselante, où miroitent des plaques de lueurs blafardes. (...) Assis près du

téléphone, depuis combien de temps?» [5, p. 49]. «Pour calmer sa nervosité, il arrache de sa pipe quatre petites bouffées. (...) Depuis huit jours, à la même heure, il attend que cet inconnu qui prétend se nommer Jérôme comme lui, l'appelle au téléphone. Il attend. Il ne s'explique pas encore comment il s'est laissé prendre. Un piège» [6, p. 49].

Une histoire purement banale. Un coup de téléphone lui faisant savoir l'existence de son fils inconnu nommé également Jérôme. L'angoisse et l'incertitude des premières phrases de la nouvelle ne se dissipent pas si vite. L'angoisse se remplace par l'intérêt de savoir qui est justement ce demandeur: «Depuis huit jours à la même heure...». L'hésitation devient faible, dans ses actions il devient presque impatient; la curiosité naît de découvrir cette énigme.

Les phrases sont courtes, brèves, très énergiques: «Le téléphone avait sonné, il décrocha et dit, comme d'habitude: J'écoute. On ne répondit pas tout de suite» [6, p. 49]. Les phrases suivent, les questions et les réponses des interlocuteurs sont coupées de temps en temps par le commentaire de l'auteur. Le dialogue est inséré dans le texte, on ne le distingue pas visiblement, mais il se sent magnifiquement. «Au premier moment, il avait eu envie de rire, de balayer d'un mot cette misérable mystification. (...) Mais, cette fois encore la curiosité fut la plus forte. La pipe entre les dents, il grogna: Plaît-il? J'entends mal. Mais, de nouveau, l'inconnu se taisait. Plus rien. On se jouait de lui. Jérôme avait déposé sa pipe dans le cendrier et gardé l'écouteur contre l'oreille» [6, p. 50].

Calmé, Jérôme Bressoux réfléchit à sa vie, ne comprenant pas trop bien ce qui est arrivé. Il se tranquillise peu à peu, la phrase devient plus longue, sereine, paisible, on y voit la qualification habituelle des noms vus dans les nouvelles précédentes: «...des amours de passage où n'était pas étranger le goût de l'aventure charnelle, violentes, torrentueuses, parfois sereines et savoureuses» [6, p. 51].

Celui qui téléphone n'est pas un fantôme, ni un plaisantin, mais un personnage vivant, bien réel, dont Bressoux commence à craindre le pouvoir occulte. «Bressoux avait pris le parti de laisser parler ce gêneur. Il finirait par se trahir», mais «il se taisait sans raccrocher, et ce silence transparent, traversé par le souffle de la respiration, semblait ne pas avoir de fin» [6, p. 53]. Bressoux s'efforce de découvrir quelque indice qui lui permettrait de faire surgir de l'amère écume du passé le visage de la jeune femme avec qui il aurait couché: «Voilà huit jours que durait ce dialogue grotesque. Tous les soirs, Bressoux écoutait pérorer cet inconnu. La même litanie toujours. (...). Tant d'obstination exaspérait et attirait Bressoux. A peine avait-il pris le parti d'en finir qu'il changeait d'avis, revenait sur sa décision. Il voulait connaître le fin mot de cette histoire et laissait parler son Jérôme» [6, p. 57].

«Il s'appelait Jérôme, sa mère lui avait donné ce prénom que Bressoux détestait. Et après? C'était cet après que Bressoux voulait connaître. Il en avait assez d'entendre monologuer une ombre. Fini de jouer aux devinettes. Il lui demanderait de venir le voir et le mettrait à la porte après une explication en règle. Il se penche vers la fenêtre, regarde l'interminable pluie tremper la rue ruisselante d'eau, et, anxieux, attend que sonne le téléphone, comme hier, comme tous les soirs depuis huit jours» [6, p. 58].

Encore un personnage énigmatique et insolent à la fois, Monsieur Oscar venant on ne sait d'où (la nouvelle «Monsieur Oscar»): «Trop poli pour être honnête, grognait Papa qui ne portait pas Monsieur Oscar dans son coeur sans qu'il pût dire pourquoi» [7, p. 59]. Ce personnage douteux, un voyageur de commerce, un beau phraseur, ce phénomène, un rasta – toutes ces répliques de Papa et de Maman passent dans le souvenir d'une fillette conteuse de cette histoire.

«Au fait, qui était ce Monsieur Oscar? D'où sortait-il? Pourquoi, vivant seul, avait-il loué cet appartement spacieux, luxueusement meublé? Nul ne le savait au juste?» [7, p. 63]. Et enfin, un jour cet article dans le journal: «Pendant que Monsieur Oscar resterait lié à la désolante noria de l'existence carcérale, la vie continuerait sans lui, la merveilleuse vie, unique, tissée de plaisirs et de disgrâces, où le mensonge et la vérité prennent le même visage» [7, p. 67]. Et son portrait peint avec une extraordinaire exactitude et maîtrise artistique à la Balzac: «Des yeux noirs où jouait une lumière troublante devenant insoutenable quand il vous regardait un long moment. La peau, surtout, frappait, une peau brune, fine, d'un éclat sourd. Pendant qu'il parlait, il enfonceait dans ses cheveux rebelles, bouclés, pour les ramener en arrière, ses longs doigts jaunis de nicotine, des mains d'oisif, étrangement vivantes. Un charme canaille passait sur son visage lorsqu'il souriait ou, s'il se croyait découvert, une brusque flamme d'arrogance, car Monsieur Oscar fabulait, aimait se donner de l'importance. Certainement un peu mythomane. Coincé, il n'arrêtait pas de sourire d'un air suffisant» [7, p. 60].

Solitaire, «seul sur le chemin de terre qui borde l'autoroute», seul et inquiet soudain, avec un paquet «dur et devenu pesant, une sorte de boîte enveloppée d'un papier d'emballage» [8, p. 99], le héros du «Cinquième arrêt» est un faible qui ne dit presque pas non, ayant horreur de refuser. «La vérité est que je suis un faible, un faible que sa faiblesse torture, une chiffé qui dissimule sa veulerie derrière une complaisance facile. A mon corps défendant, j'ai consenti à m'encombrer de cette boîte sans oser montrer combien me répugnait cette démarche. Je le répète, je ne puis pas dire non. A personne» [8, p. 100].

L'homme est troublé par angoisse causée par sa solitude («Un homme seul sur un chemin désert a toujours quelque chose de troublant. Une image qui se déplace dans le paysage. Un être vulnérable» [8, p. 101]).

Le colis pèse de plus en plus lourd et, intrigué, «je commence à m'interroger sur son contenu. Un cadeau? Quel cadeau? (...) Ne serais-je pas la dupe de quelque plaisanterie, l'instrument aveugle d'une vengeance, peut-être» [8, p. 101–102].

Une tournure paradoxale... La jeune femme lui joue la comédie avec son beau sourire indifférent: «J'attends l'arrivée du bus et je me demande, dans un sombre accès de colère, de quelle méprisable intrigue j'ai été l'intermédiaire et la dupe. Une chiffe, je vous dis, une chiffe» [8, p. 104].

Le début de la nouvelle «Les survivants» est également mystérieux, à l'instar des textes de science fiction. «Comme sur un signal, imprévu, le monstrueux charroi qui semblait dévaler de l'au-delà et emplir l'espace s'était arrêté et dehors tout était devenu soudain silencieux dans les profondeurs du ciel et dans la ville, dans la maison...» [9, p. 105].

L'univers muet entoure Denis, le surprenant par ses visions inattendues et inhabituelles: pas un nuage, un silence oppressant, rien ne bouge, aucun bus ne roule. La vieille horloge à gaine s'est arrêtée elle aussi. «Pas un passant ne traversait le béton du Grand-Sablon et les voitures étaient garées sagement comme la veille. Près de la fontaine (...) un taxi immobile dormait» [9, p. 105].

La lumière du soleil traverse un grand vide et heurte les façades debout, intactes. «La sensation de solitude lui devenait insupportable. Une fois de plus, il voulut téléphoner. Rien. Le téléphone ne fonctionnait plus. (...) Du vieux récepteur d'ébonite noire contre son oreille n'émanait pas le moindre grésillement. (...) Pas un bruit. Un silence touffu, massif, menaçant» [9, p. 106]. «Aujourd'hui, pas une âme. Pas de trains non plus, sans doute...» [9, p. 107].

Voulant échapper à l'affreuse sensation d'isolement qui l'inquiétait de plus en plus Denis va à pied jusqu'à la gare centrale: «Pas un piéton, pas une voiture. (...) Denis tressaillit. Il lui sembla que s'ouvrait devant lui un monde pétrifié; (...) la rue étonnamment large était ensoleillée et morte. Personne, toujours personne. Il n'essayait plus de comprendre ce qui se passait. Tout était en place, net, intact, mais il avait le sentiment étrange de marcher dans un rêve. Non, il ne rêvait pas, puisqu'il marchait d'un pas rapide. Il inspira profondément et l'air gonfla ses poumons, il souleva sa valise, elle avait gardé son poids. Et cependant, pas un oiseau ne voletait dans les arbres immobiles du jardinet qui bordait le musée. Les feux de la place Royale ne fonctionnaient plus. Les pigeons qui nichaient à l'abri du fronton triangulaire de l'église Saint-Jacques avaient disparu. (...) Une ville comme frappée par un mal mystérieux, abandonnée, paralysée, mise en quarantaine. Cette absence de vie, l'atmosphère troublante qui régnait partout, affolèrent Denis qui traversa le carrefour en courant, retrouvant toujours dans l'air ce goût acide et douteux, probablement vénéneux» [9, p. 108].

La réalité et le rêve se confondent. Il semble à Denis qu'il rêve en attendant son rendez-vous à Liège, en prenant le train pour Liège, en marchant dans une ville morte, en errant dans cette galerie illuminée où «sont accumulées des richesses qui ne trouveront pas d'acheteurs» [9, p. 109]. Denis ne perd pas l'espoir, il s'attend à la rencontre d'un joueur de guitare et d'un vendeur de pacotille qu'il voit habituellement en descendant une dernière volée d'escaliers. «Mais non, il se trouvait seul maintenant dans la salle des guichets de la gare, éclairée, mais vide» [9, p. 109]. Il aimerait néanmoins trouver un être vivant en répétant cette phrase restée inachevée: «Je rêve sûrement, et pourtant si...». Et un peu plus loin: «Il se sentait démuné, sans défense, égaré au milieu d'une gigantesque mystification. Il rêvait sûrement. Il répéta, et pourtant si...» [9, p. 109].

«Il allait s'éveiller et la gare redeviendrait vivante, fiévreuse, réelle, habitée de gens pressés qui se dirigent vers l'entrée des voies souterraines. Il devait y avoir une fin à ce mirage affreux et dévorant. Mais non, aucune vie autour de lui. Du bout des doigts, il essuya aux tempes la légère sueur de la peur qui ne le lâchait plus. Comment échapper à cette tenace hallucination? Il décida de descendre vers les quais» [9, p. 110].

La ressemblance entre l'histoire de Denis et celle de Jean-Pierre Razat, héros du roman «Solo» de Pierre Gamarra (1964), est bien évidente et impressionnante. Un matin de juin, en 196..., celui-ci se réveille pour découvrir le fantastique événement qui vient de surgir dans sa vie et qui va singulièrement le transformer. Cet événement va l'amener à parcourir les rues de Toulouse et les routes de France jusqu'à Paris, «un bien étrange Paris...», à parcourir aussi les chemins plus ou moins effacés de sa mémoire, c'est-à-dire de son enfance, de ses amours, des ses amitiés, de ses humbles rêves.

«J'ai marché devant moi.

Je me suis arrêté.

Un faible cri soudain, est né à mes pieds.

Je me suis penché.

J'ai pris dans mes mains l'oiseau qui venait de m'appeler. Un oiseau, rien qu'un oiseau. Une boule grise et tremblante qui vivait entre mes mains. Je le sentais frémir, peut-être de peur, peut-être de joie. Je percevais la course minuscule de son sang, le battement de son coeur menu. Je voyais son oeil rond et ses plumes fripées. (...) Et maintenant il reposait au creux de ma main, et mon sang courait tout contre le sien. (...) Un moineau perdu, un moineau couleur de terre et d'écorce. Un oiseau merveilleux, un oiseau vivant.

Il criait à peine et son cri emplissait l'espace.

Alors je me suis mis à marcher vers la lumière, tandis que l'oiseau tremblait dans ma main» [10, p. 220–221].

Un fragment analogue par son intonation «Des survivants» d'Albert Ayguesparse. Homologue de Jean-Pierre Razat, surpris un matin de juin par le fantastique événement, Denis cherche à échapper à cette tenace hallucination et va à la découverte des survivants répétant le même chemin de la recherche des êtres vivants: «Parvenu au milieu de l'escalier, stupéfait, il s'arrêta net. Non, il ne se trompait pas. Un bruissement de voix montait vers lui qui faisait songer à une conversation. Des fragments de dialogues se mêlaient, se relayaient, que l'écho brouillait, rendait indistincts. Oui, la vie était là, à quelques mètres, mais il n'osait plus avancer tant il craignait que le miracle ne cessât. Ravi, il écoutait. A aucun prix il ne fallait interrompre ce merveilleux murmure de voix alternées qui se répondaient, les premières voix qu'il entendait depuis ce matin, tantôt sourdes et comme peureuses, tantôt frémissantes d'espoir. (...) Denis se remit à descendre, déboucha sur le quai. Ils étaient cinq, ceux que Denis appela mentalement les survivants, deux hommes et trois femmes assis au milieu d'un amas de bagages, des couvertures, des sacs, des hardes. (...)

– Sauvé. Vous êtes sauvé. Comme nous, vous êtes sauvé, dit la femme qui lui avait souri. Et il y en a d'autres qui nous trouveront comme vous nous avez trouvés» [9, p. 110–111].

Dans la «Nuit de Polastri» (une des dernières nouvelles du recueil), l'auteur recourt à la narration à deux plans temporels se développant parallèlement, en suivant la tradition artistique où un personnage («Il» ou «Elle») mystérieux et énigmatique attend une rencontre imprévue mais inévitable, qu'on ne pressent pas par l'atmosphère même du récit proposé, par quelque intuition, qui ne peut pas prendre en défaut. La narration se précipite pour atteindre le point final, là où par quelque volonté impérative on ne peut pas éviter le choc de deux plans narratifs, le choc provoquant la fin tragique ou bien la fin très désirée.

Le troisième personnage de la nouvelle, personnage grotesque, une sorte de lien entre deux autres – une naine – fait son apparition au milieu du récit en nous frappant tout d'abord par son air extraordinaire, puis par son infirmité grossière, enfin par ses émotions profondément féminines, humaines.

La polyphonie des nouvelles d'Albert Ayguesparse est bien évidente. Ne refusant pas la tradition classique de la nouvelle comme genre littéraire, à son apogée avec Stendhal, Balzac, Mérimée et d'autres classiques, l'auteur belge nous a proposé ses propres modifications stylistiques. En élargissant le champ de fonctionnement de divers éléments syntaxiques, lexiques et sémantiques, il nous a donné une preuve de plus de la vitalité du genre de la nouvelle dans la littérature belge de nos jours.

LITTÉRATURE

1. Ayguesparse A. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. 144 p.
2. Ayguesparse A. Monica sans tête. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 7–13.
3. Ayguesparse A. Les Bottes. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 15–24.
4. Ayguesparse A. Le Point rouge. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 25–32.
5. Ayguesparse A. Les Chasses d'Eros. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 33–48.
6. Ayguesparse A. Je me nomme Jérôme. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. La Renaissance du livre, Bruxelles, 1985. P. 49–58.
7. Ayguesparse A. Monsieur Oscar. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 59–67.
8. Ayguesparse A. Le Cinquième Arrêt. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 99–104.
9. Ayguesparse A. Les Survivants. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles. Bruxelles : La Renaissance du livre, 1985. P. 105–111.
10. Gamarra P. Solo (roman). Paris : Les éditeurs français réunis, 1964. 224 p.

REFERENCES

1. Ayguesparse, A. (1985), The Night of Polastri. Novels [La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, 144 p. (in French).
2. Ayguesparse, A. (1985), The Fifth Station. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Le Cinquième Arrêt. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 99-104. (in French).
3. Ayguesparse, A. (1985), The High Boots. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Les Bottes. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 15-24. (in French).
4. Ayguesparse, A. (1985), The Hunts of Eros. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Les Chasses d'Eros. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 33-48. (in French).
5. Ayguesparse, A. (1985), Monica Without the Head. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Monica sans tête. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 7-13. (in French).
6. Ayguesparse, A. (1985), Mr Oscar. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Monsieur Oscar. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 59-67. (in French).
7. Ayguesparse, A. (1985), My Name Is Jérôme. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Je me nomme Jérôme. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 49-58. (in French).
8. Ayguesparse, A. (1985), The Red Spot. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Le Point rouge. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 25-32. (in French).
9. Ayguesparse, A. (1985), Those Who Survived. Albert Ayguesparse. The Night of Polastri. Novels [Les Survivants. Albert Ayguesparse. La nuit de Polastri. Nouvelles], Renaissance du Livre, Bruxelles, p. 105-111. (in French).
10. Gamarra, P. Solo. Novel (1964), [Solo (roman)], Les éditeurs français réunis, Paris, 1964, 224 p. (in French).

ІНІЦІАЦІЯ ЯК ПОЕТИКАЛЬНА ОЗНАКА НОВЕЛ С. ЦВЕЙґА (НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ НОВЕЛІСТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКА У ВИШІ)

Олена Тереховська

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

UDC: 82-32:821.112.2“19”

РЕФЕРАТ

У статті йдеться про поетикальну специфіку новел С. Цвейґа, зокрема в аспекті їхньої структури. **Мета** – довести, що ініціація є поетикальною ознакою новел С. Цвейґа, а також узагальнити й адаптувати науково-теоретичний матеріал з цієї проблеми для студентів-філологів під час їхньої підготовки до практичних і семінарських занять. **Дослідницька методика** полягає в екстраполяції поняття ініціації як специфічного соціально-психологічного феномену на художній текст новел С. Цвейґа, а також у визначенні ініціації, що становить зміст і сутність кульмінаційного моменту в новелі, специфічною поетикальною ознакою цього жанру. **Результати дослідження**. Доведено, що кульмінаційний момент, закладений у саму природу новели на рівні її структури, утворюється за рахунок взаємодії двох специфічних особливостей новелістичного жанру – сюжету і підсюжету. З'ясовано, що в сюжеті розгортаються події з життя героя, змальовуються зміни, до яких вони призвели в його почуттях чи свідомості; у підсюжеті – паралельне розкриття сил, не усвідомлених героєм, які, проте, стали причиною саме такого розвитку подій і якісних змін внутрішнього світу героя – ініціації. Встановлено, що в кульмінаційний момент, – коли зустрічаються сюжетна і підсюжетна лінії, – народжується ідея твору. У статті проаналізовано зміст поняття ініціації як специфічного соціально-психологічного феномену та її різновиди. Визначено, що ситуації, у які потрапляють герої новел С. Цвейґа і при цьому переживають миті духовного прозріння, є межовими (пограничними). Саме в такі моменти із персонажами відбуваються «стихийні» ініціації й онтологічні перетворення. Це знаходить вираження в їхньому образі мислення, у поведінці, в їхніх часто фатальних вчинках. Доведено, що ініціація і є кульмінацією новели, а відповідно, і її поетикальною ознакою, закладеною в самій її природі. У науковій розвідці наведено приклади проходження ініціації головними героями новел «Амоко», «24 години з життя жінки», «Лекуча таємниця». **Наукова новизна**. Проблема ініціації як соціально-психологічного феномену включена в саму жанрову природу новел С. Цвейґа становить наукову новизну цієї статті. **Практичне**

значення результатів дослідження полягає в можливості їхнього використання при подальшому вивченні поетикальної специфіки новелістичної спадщини С. Цвейга, а також при підготовці студентів-філологів до практичних і семінарських занять.

Ключові слова: новела, ініціація, кульмінація, сюжет, підсюжет, стихійна ініціація, поетикальна ознака, межова ситуація.

ABSTRACT

Olena Terekhovska. *Initiation as a poetic feature of short stories by S. Zweig (scientific and methodical materials for studying a novelistic heritage of the writer in high school).*

The article deals with the poetical specifics of short stories by S. Zweig, in particular in the aspect of their structure. **The aim** of the article is to prove that the initiation is a poetic feature of short stories by S. Zweig, as well as to generalize and adapt the scientific and theoretical material regarding this problem for students, who study philology during their preparation for practical and seminary classes. **The research method** consists of extrapolation of the meaning of initiation as a specific socio-psychological phenomenon into the short stories of S. Zweig, as well as in the definition of initiation, which forms the content and essence of the climax moment in the short stories, a specific poetic feature of this genre. **The results of the research.** It is proved that the climax moment, embedded in the nature of short story at the level of its structure, is formed due to the interaction of two specific features of the novelistic genre – the plot and the subject. It is revealed that in the plot unfolding events from the life of the character, depicts the changes to which they led in his feelings or consciousness; in the subject – the parallel disclosure of forces, which are not understood by the hero, which, however, have become the reason for such a development of events and qualitative changes in the inner world of the character – the initiation. It is established that at the climax of moment, when the plot and subject lines are crossed, the idea of a work is born. In the article is analyzed the meaning of the concept of initiation as a specific socio-psychological phenomenon and its varieties. It is determined that the situations in which the characters of S. Zweig fall into while experiencing the moment of spiritual enlightenment are boundary. Exactly during such moments the «spontaneous» initiations and ontological transformations take place with the characters of short stories. It finds expression in their way of thinking, in behavior, in their, often fatal, deeds. It is proved that initiation is the culmination of the narrative, and, accordingly, its poetic feature, *lais* in its very nature. In the scientific research are examples of the initiation of main characters in short stories, such as «Amok», «Twenty-four hours in the life of a woman», «Burning secret». **Scientific novelty.** The problem of initiation as a socio-psychological phenomenon is included in the genre of short stories by S. Zweig and constitutes the scientific novelty of the article. **The practical significance** of the results of research is in the possibility of its use in further study of the poetic specificity of short stories by S. Zweig as well as in the preparation of students who study philology for practical and seminary classes.

Key words: short story, initiation, climax, plot, subject, spontaneous initiation, poetic sign, boundary situation..

Новели С. Цвейга привертають пильну увагу дослідників як в ідейно-змістовому аспекті (адже письменник порушує в них болючі вічні питання щодо складності й суперечливості людських стосунків, щодо непрогнозованості поведінки закоханої людини, щодо межі між дозволеним і недозволеним у вчинках людини в ситуації екзистенційного вибору тощо), так і в аспекті поетикальному, на рівні стилю і композиції. Зокрема, композиційна природа новел письменника характеризується

наявністю сюжету і підсюжету, особлива взаємодія яких обумовлює появу кульмінаційного моменту в новелі, коли герої С. Цвейга переживають духовні онтологічні зміни, миттєві й незворотні. Вони стають якісно іншими, тобто переживають «стихійні» ініціації, що дозволяє висловити гіпотезу: проблема ініціації закладена в саму природу новел письменника і є, відповідно, їхньою поетикальною ознакою. Отже, чи можна вважати проблему ініціації поетикальною ознакою новел С. Цвейга? У цьому, власне, і полягає наукова проблема пропонованої статті.

Жанрова своєрідність новел С. Цвейга неодноразово була об'єктом наукових розвідок як вітчизняних – Ю. Косенка, В. Овсяннікова, Л. Цибенко, так і зарубіжних дослідників – Б. Сучкова, Л. Наумовича, К. Федіна. У працях акцентовано на складній структурі його новел, на функціях сюжету і підсюжету, на специфіці кульмінаційного моменту. Утім, те, що кульмінаційні моменти новел письменника є актами важливих духовних перетворень героїв, що герої, переживши ці моменти, опинялись у кардинально іншій ціннісній або ж віковій системі координат, не було проаналізовано. Отже, проблема ініціації як соціально-психологічного феномену включена в саму жанрову природу новел С. Цвейга і становить наукову новизну цієї статті.

Мета статті – довести, що проблема ініціації є поетикальною ознакою новел С. Цвейга, а також узагальнити й адаптувати науково-теоретичний матеріал з цієї проблеми для студентів-філологів під час їхньої підготовки до практичних і семінарських занять.

Актуальність дослідження полягає в застосуванні міждисциплінарного підходу (літературознавство, психологія, вікова фізіологія) у вивченні питань поетикальної специфіки новелістичної спадщини С. Цвейга.

Методологія дослідження базується на використанні матеріалу дослідницького блоку як літературознавчого характеру (щодо жанрової природи новели, щодо місця новели у творчості С. Цвейга), так і сучасних дослідницьких методик у галузі психології (визначення ініціації, її різновиди).

Видатний австрійський новеліст, есеїст, драматург, автор біографічних романів та нарисів, письменник великої ерудиції та внутрішньої культури Стефан Цвейг – одна з найдраматичніших постатей західноєвропейської літератури першої половини ХХ століття. Він був свідком грандіозних політичних катаклізмів сучасності, що повністю змінили хід історії і долю того покоління європейської інтелігенції, до якого він належав. «Мы, те, кому сейчас шестьдесят лет... чего мы не видели, не перестрадали, не пережили? – писав він на схилі віку в мемуарах «Вчорашній світ». – Мы перелистали от корки до корки каталог всех

мыслимых катастроф... Я сам был современником обеих величайших в истории человечества... Все бледные кони Апокалипсиса проскакали через мою жизнь – революции, голод, инфляция, террор, эпидемии, эмиграция... Не было страны, куда можно было бы бежать, не было покоя, который можно было бы купить, всегда и повсюду настигала нас судьба и втягивала в свою ненасытную игру» [9, с. 77].

Це саме той випадок, коли драматизм історичного часу вносить непоборний розлад у внутрішній світ художника, і митець перестає бути здатним приборкати особисту людську драму, яка зріє в його душі і завершується фатально.

Цвейг-художник дуже гостро відчував недосконалість і несправедливість світу, у якому жив. Проте вихідним пунктом його поглядів на історію, на об'єктивні обставини буття була людина, індивід, особистість, чия воля, бажання й прагнення майже не залежали від соціального середовища, людина, індивідуальне обличчя якої визначало обличчя історичного періоду, суспільних течій і рухів. Не макрокосм (світ), а мікрокосм (людина) у світі був предметом його особистого інтересу, не історичний момент, а людина в історичному моменті, не соціально-психологічні обставини, а вибір, вчинок особистості за цих обставин. Це й зумовило певні художні особливості його творів.

Зрозуміло, улюбленим жанром письменника стала новела: «...Цвейг – насамперед майстер малого жанру» [11, с. 7]. Саме цей жанр із його складною і «нервовою» природою дозволив Цвейгові правдиво показати «нервовість часу», передати ним самим пережите відчуття нестійкості життєвих основ, змалювати складність і суперечливість людських характерів. Це обумовлено жанровим «кутом зору» новели на життєвий матеріал. Справедливо зазначає Ю. Косенко, «новела переосмислює суспільне життя і розкриває «механіку» народження нових явищ у ньому» [2, с. 64]. Новим у новелах С. Цвейга якраз є акцент на «одиночному». Письменник переносить усі суспільні катаклізми і трагічні конфлікти на долю однієї людини, і на її прикладі, на змалюванні складностей та суперечностей її внутрішнього світу намагається усвідомити й показати її трагічну залежність від світу зовнішнього. Цвейгові новели – це художній погляд під лупою (з метою збільшити, щоб побачити хаос) на людську психіку, на поведінку людини в пограничній, межовій ситуації, у момент екзистенційного вибору, коли свідоме і підсвідоме перебувають у стані конфліктної неузгодженості. Утім, межові ситуації, у які потрапляють герої новел С. Цвейга, є кульмінаційними моментами, коли персонажі переживають миті духовного прозріння, стають якісно іншими, тобто такими, що пережили певну моральну ініціацію або якісне переродження. Саме такі ситуації в житті людини

цікавили С. Цвейга понад усе, і саме ці миті так званих стихійних ініціацій зображував у своїх новелах письменник. Цим також обумовлений його інтерес до жанру новели.

Кульмінаційний момент закладений у саму природу новели на рівні її структури. Тут необхідно згадати про дві специфічні особливості новелістичного жанру: взаємодію сюжету і підсюжету та принципи будови новелістичного моменту. «У сюжеті розгортаються події з життя героя, змальовуються зміни, до яких вони призвели у його почуттях чи свідомості. У підсюжеті – паралельне розкриття сил, неусвідомлених героєм, які, проте, стали причиною саме такого розвитку подій і якісних змін внутрішнього світу героя. Підсюжет має в новелі усамостійнене значення... Розгортання сюжету «просвітлює» підсюжет дедалі виразніше і, коли доходить кульмінації, підсюжет «проявляється» до кінця – миттєво і виразно» [2, с. 61]. Коли схрещуються сюжетна і підсюжетна лінії новели, розкриваються важливі суперечності дійсності, що зумовили виникнення зображуваної події чи явища. Підсюжет, відкрившись до кінця, по-новому висвітлює вже відоме читачеві.

Отже, вражаючий ефект новелістичного кульмінаційного моменту пояснюється тим, що відкриття життєвих суперечностей через конкретний наслідок їхньої дії веде героя до якісного переродження – ініціації. «В кульмінаційний момент, – коли схрещуються сюжетна і підсюжетна лінії, – народжується ідея твору, яка, трансформуючись через емоції читача, призводить до переоцінки певного явища дійсності» [2, с. 62]. Із зазначеного випливає, що наявність ініціації і є кульмінацією новели, що, відповідно, дає змогу вважати її поетикальною ознакою новели, закладеною в самій її природі.

Ініціація (лат. *initiatio* – здійснення таїнства, посвята) – обряд, що знаменує перехід на новий ступінь розвитку в межах певної соціальної групи. У широкому сенсі – це комплекс дій (в основному обрядових), за допомогою яких удосконалюється і формально закріплюється зміна соціального статусу людини, відбувається включення його в певне замкнуте об'єднання, набуття ним особливих знань, а також функцій і повноважень [3, с. 53]. Отже, ініціація як специфічний соціально-психологічний феномен – один із можливих елементів технології професійного психологічного впливу на особистість: «...ініціації... можуть виступати як психотерапевтична умова, яка дає можливість усвідомити свої можливості, свої межі й визначитися зі своїми прагненнями» [4]. Психологи розрізняють два основних типи ініціації: 1) вікові ініціації, що пов'язані з переходом людини з однієї категорії до іншої; 2) спеціалізовані (кастові) ініціації, що визначають входження людини в те чи

інше об'єднання сакрального характеру [7, с. 125-126]. Зазначене характеризує обрядову ініціацію, тобто системний, поміркований вплив на людську особистість, з метою якісно змінити її: той, хто ініціюється, має пережити символічну смерть, щоб у майбутньому відродитись у новій якості [3, с. 53].

У новелах С. Цвейга герої переживають не обрядову, а так звану стихійну ініціацію. Їх ніхто свідомо не випробовує, не піддає певним впливам, ніхто над ними не експериментує, їх не приймають у таємні союзи, вони не отримують доступу до того чи іншого виду магічних сил і сакральних цінностей. Все, що з ними відбувається, відбувається стихійно, само собою, відбувається дуже швидко (миттєво) і з величезною силою. Вони переживають онтологічну зміну, що знаходить своє вираження в їхньому образі мислення, у їхній поведінці стосовно інших людей, у їх часто фатальних вчинках. Беручи до уваги, що кінцевою метою обряду ініціації є народження нової особистості, нової людини, можна впевнено твердити, що герої новел С. Цвейга пережили ініціацію. Кожен з них відчуває, що всередині нього є щось, що спонукає його йти саме цим шляхом. Це «щось» існує на підсвідомому рівні і не піддається аналізу. Сфера підсвідомого – така загадкова, таємнича, непередбачувана – завжди вабила С. Цвейга. Саме вона є ключем для розуміння істинних мотивів поведінки людини, але ж де той ключ і де ті двері, що тим ключем відмикаються? Це питання чи не найбільше хвилювало письменника. Тут варто згадати про зацікавлення С. Цвейга теорією підсвідомого З. Фрейда, який, як відомо, базував своє вчення про підсвідоме на сфері сексуального. Віддаючи належне теоріям віденського психіатра, С. Цвейг все ж таки дивився на людину не як на комплекс психофізіологічних процесів, а як на особистість, наділену творчими здібностями. Тому фрейдівському психоаналізу він протиставляв психосинтез, прагнучи зображувати людину в цілісній сукупності її проявів і можливостей [9, с. 91].

Отже, сфера підсвідомого як сукупність інстинктів і прихованих бажань та намірів була в центрі уваги письменника. Причому С. Цвейг був упевнений, що найбільше підсвідоме нагадує про себе в тих самих межових, пограничних ситуаціях, коли людина перестає контролювати себе, коли розум на певний час відключається, а інстинкти і приховані бажання починають керувати нею. Фактично всі герої його новел пережили подібні межові ситуації, тимчасово перебуваючи в так званому стані «амоку», коли не розум, а щось інше кудись їх вело, приймало за них доленосні рішення, підштовхувало до фатальних вчинків. Показово, що саме пограничні ситуації стали поштовхом до акту ініціації, на певну мить розкривали дверцята до таємниць людської психіки, висвіт-

лювали приховані емоції й почуття. Новели С. Цвейга – це скрупульозне дослідження і художнє відтворення найдрібніших швидкоплинних переживань особистості, змін її емоційного стану, найтонших порухів психіки. Тут варто згадати про ще одного вчителя С. Цвейга, особистістю і творчою манерою якого він захоплювався і навіть присвятив йому біографічне есе й поему, – Ф. Достоевського. «В открывшейся ему новой сфере искусства он искал родственные духовные ценности и обрел их в творчестве Достоевского, – зазначає дослідник Б. Сучков, – оно потрясло Цвейга и сделало его одним из самых заметных последователей русского романиста на Западе» [9, с. 84]. Поділяючи погляди Достоевського на місце і роль страждання і смирення в духовному житті людини, а також детально дослідивши біографію Ф. Достоевського, С. Цвейг акцентував у ній на той момент, коли, на його думку, Достоевський «народився вдруге», тобто пережив духовну ініціацію, ставши іншим, здобувши нову онтологічну духовну сутність. Це та фатальна мить, коли Ф. Достоевський на Семенівському плацу під гуркіт барабанів, закутаний у білий плащ смертника, пережив тяжке і страшне очікування смертної кари, усвідомлюючи: все, що пов'язує його з людьми, близькими, світом, залишилось позаду, і перед ним відкривається велика невідомість, темний, бездонний провал у небуття [9, с. 85]. Вочевидь, що і в творчій біографії улюбленого письменника С. Цвейг відшукав поворотний момент, який спричинив духовну ініціацію, переродивши і звільнивши митця. Від цього моменту Достоевський (а разом з ним і його літературні герої) потрапляють в інший духовний вимір, у якісно іншу ціннісну систему координат з єдиним головним пріоритетом – Людина з її вірою у Бога.

Фактично усі новели С. Цвейга – це художня фіксація тих самих поворотних моментів в житті його героїв, коли персонажі так само переживають друге народження – ініціацію, коли на зміну одній сутності героя на очах читача приходять інша сутність, причому відбувається все миттєво, тому що керує процесом не розум, а те саме «щось», приховане в надрах позасвідомого, але в певний момент звільнене.

Для прикладу звернімося до декількох новел С. Цвейга. Новела «Амок», у якій йдеться про фатальний випадок, що трапився у медичній практиці одного лікаря. Кульмінацією цієї новели є момент, коли лікар в обмін на свої послуги (перервати небажану вагітність і зберегти таємницю), користуючись ситуацією критичної безвиході для пацієнтки та своїм «службовим» становищем, запропонував їй у вигляді розрахунку замість грошей інтимні стосунки, а вона з гідністю і презирством відмовила: «На мить вона остовпіла. Потім – о, я не можу, не можу сказати вам, який то був жах, – потім обличчя її наче скам'яніло, а далі...

далі вона несподівано зареготала... просто в вічі мені зареготала з невимовною погордою... та погорда розтоптала мене... Той зневажливий регіт був подібний до вибуху – такий раптовий, такий навальний, сповнений такої велетенської нечуваної сили, що я... так, я... ладен був кинутись на землю й цілувати її ноги» [11, с. 211]. Вочевидь, що лікарю стало соромно. Він вмить зрозумів: сталося щось непоправне, він допустив фатальну помилку, яку треба негайно виправити за будь-яку ціну, бо в інакшому випадку його життя втратить сенс: «...Враз вона обернулась і швидко пішла до дверей. Я мимохіть кинувся за нею... просити пробачення, благати її... <...> вона ще раз обернулась і сказала... ні, наказала: – не смійте йти за мною або вистежувати мене... А то пожалкуєте. І тільки двері грюкнули за нею. <...> Грюкнули двері... проте я стояв непорушно на місці... Я був ніби загипнотизований її наказом...» [11, с. 212]. Лікар зізнається, що перебував тоді певний час у стані своєрідного «амоку»: «Амок?... Це щось більше за сп'яніння... Це сказ, подібний до собачого... напад кровожерної, безглуздої монomanії...» [11, с. 214]. Уся його подальша поведінка – це намагання реабілітуватись, попросити пробачення, знайти будь-яку можливість допомоги, врятувати ситуацію. «Не минуло й години від тієї миті, як ця жінка ввійшла до моєї кімнати, а я встиг уже через неї розбити вщент своє життя і мчав, гнаний амоком, у порожнечу... <...> моя воля була остаточно зламана, я тільки хотів допомогти їй, зробити послугу... я пішов би на вбивство, на злочин, аби тільки їй допомогти...» [11, с. 217]. Пережите лікарем – не що інше, як приклад моральної ініціації, коли людина під впливом певних життєвих обставин вмить прозріває, усвідомлюючи свою гріховність, свою нищість, каючись, і все ж таки, акумулюючи весь свій «новий» моральний ресурс, намагається запобігти неминучій трагедії. Уникнути трагедії не вдалося: пацієнтка померла. Утім, на доказ своїх щирих намірів щодо неї, на доказ своєї людської і професійної порядності він ціною власного життя рятує її жіночу честь і гідність перед чоловіком, кидаючись з борту пароплава на закриту труну з її тілом і забираючи у морську безодню усі речові докази гріха. Для нього це був останній спосіб прислужитися їй, виконати її передсмертне прохання: ліквідувати наслідки, щоб зберегти таємницю.

У новелі «24 години з життя жінки» ініціацію переживає доросла сорокадворічна жінка, удовиця, намагаючись врятувати від ігрової залежності зовсім юного молодика, чие життя в небезпеці через шалені борги і неймовірну одержимість грою в казино. Героїня мала спокійне, забезпечене життя у любові і злагоді з чоловіком, не знаючи горя і смутку. Після смерті коханого чоловіка її життя втратило сенс: «Відтоді моє життя втратило сенс. <...> У мене не було ані надій, ані сподівань»

[12, с. 13]. Щоб розвіяти смуток і не завдавати зайвого клопоту дорослим синам, що вже не потребували її особливої опіки, вона вирішила провести найближчі роки у мандрах, опинившись таким чином у Монте-Карло, де у казино і познайомилась з хлопчиною. Вона була вражена вишуканою красою його рук, що значно вирізнялись з-поміж інших: «Це були руки рідкісної вишуканої краси, і разом з тим м'язисті, незвично довгі, незвично вузькі, дуже білі – з блідими кінчиками нігтів і вишуканими перламутровими лунками. Я дивилася на ці руки увесь вечір, вони вражали мене своєю неповторністю...» [12, с. 16]. За нервовим хрустом його пальців, а також безумно-пристрасним виразом обличчя юнака, вона зрозуміла, що він хворий грою, гра його згубить, він вже гине, і йому негайно потрібна допомога. Побачивши його на лавці під зливою, абсолютно спустошеного, відчуженого, мокрого і холодного, вона була шокована: «...я нерішуче тупцювала на місці, вражена й загіпнотизована видовищем повного знищення людини» [12, с. 23], але не змогла покинути його напризволяще. Жінка миттєво зрозуміла: якщо юнакові не допомогти, він щось із собою зробить, і вона, не замислюючись про наслідки, простягає йому руку допомоги: «Я не могла цього витримати; я кинулась до нього крізь холодну зливу й струснула його: «Ходімо!» <...> я й сама не знала, куди його відвести, тільки б геть звідси, від цієї холодної зливи, від цієї безглуздої самогубної пози повного відчаю!» [12, с. 24]. І потім, коли вони опинились у маленькому готелі, і вона віддалась йому, все одно вона була твердо переконана, що рятувала хлопця: «Тієї ночі я боролася з людиною за її життя; повторюю – йшлося про життя і смерть. Надто ясно я відчувала, що ця чужа, вже майже приречена людина жадібно і пристрасно хапається за мене, як потопельник хапається за соломинку» [12, с. 29]. Рятівний материнський інстинкт пробудив у ній спляче жіноче начало, пробудив її до життя, воскресив її: «...він був урятований, і рятувала його я. І я дивилася материнським поглядом (інакше не можу назвати) на сплячого, якого я повернула до життя, немовби знову народивши, із ще більшими муками, аніж власних дітей!» [12, с. 31]. Вочевидь, жінка пережила ініціацію. Із розпещеної, зацикленої на своєму горі і байдужої до навкілля пані вона перетворилась на жертвовну рятувальницю, яка в ім'я спасіння людини, що гине, порушує норми моралі, виказуючи тим самим прагнення до добра, властиве людській природі. І хоча врешті-решт врятувати хлопця не вдалося, жінка зробила те, що змогла, що вважала за необхідне – проявила небайдужість, милосердя і людяність.

У новелі «Пекуча тасмниця» ініціацію переживають одразу два персонажі (причому кожен свою) – хворобливий дванадцятирічний хлопчик на ім'я Едгар, що дорослішає, і його мати – ще доволі молода

красива жінка, яка усвідомлює плинність часу, скороминучість своєї краси і молодості. Обом бракує любові й уваги: хлопчикові – уваги з боку батьків, друзів, а його мама відчуває дефіцит чоловічої ніжності й турботи. Пригода в санаторії (флірт матері з бароном і спроби хлопчика захистити свою матір) повністю перевертає світ обох. Едгар змінюється на очах: із сором'язливого, фізично не дуже розвиненого, нервового хлопчика він перетворюється на чоловіка, рішучого, сміливого, відчайдушного. У ньому з'являються чоловічі хижі власницькі інстинкти, він готовий чинити опір, боротися і захищати. Едгар переживає перш за все вікову ініціацію. У нього формуються справжні дорослі чоловічі звички – бути господарем на своїй території, вміти захистити й відстояти те, що належить йому. Істинних намірів барона стосовно своєї матері він зрозуміти не міг, але хлопчик інстинктивно відчував, що коїться щось неправильне, що його мати в небезпеці: «Я не знаю, що він пообіцяв тобі і чому він такий милий з тобою, але і від тебе він щось хоче. <...> Це поганий чоловік. Він бреше. Ти тільки подивися, як нещиро він усміхається. Ти повинна стерегтися його. Той, хто збреше раз, зробить це і вдруге. Він поганий чоловік, йому не можна довіряти» [11, с. 82-83]. Дорослішаючи, хлопчик почав усвідомлювати складність і суперечливість дорослого світу, неодмінними атрибутами якого є фальш, лицемірство, корисливість. Цей новий для нього світ ховає у собі багато таємниць, похмурих і водночас пекучих таємниць, пов'язаних із болем, інтригами, брехнею. Його вчорашній дитячий світ цих понять не знав, тому так важко йому далася розлука з дитинством: «Це був останній плач його втраченого дитинства, прощальний вибух сліз, він востаннє по-жіночому віддався розкоші плачу. Протягом цієї години самовідданої люті він виплакав із себе все – довіру, любов, побожність, повагу – усе своє дитинство» [11, с. 80]. Отже, ініціація Едгара – це складний болісний перехід хлопчика у світ дорослих, усвідомлення неоднозначності цього світу, усвідомлення відсутності двомірності (добро-зло, правда-брехня) оцінок у ньому. Цей світ відкрив перед ним двері перших глибоких переживань і тривоги.

Завдяки хлопчикові переживає свою ініціацію і його мати. Коли Едгар, образившись на неї, зник, усе змінилось в її свідомості. Відбулася стихійна переоцінка цінностей, головне і важливе знову стало на своє пріоритетне місце. Самолюбні егоїстичні бажання вмить щезли, поступившись любові до сина та сімейним обов'язкам. Дуже важливою з погляду усвідомлення змін у ній є фінальна сцена, коли вона заходить до хлопчика в кімнату і, каючись, пестить та голубить його: «Він відчув на щоці чийсь подих, теплий і приємний, він знав, що це мати схилилася над ним, цілує і гладить його по голові. Він насолоджувався її

поцілунками і її сльозами, поцілував її у відповідь і зрозумів, що це примирення і подяка за його мовчання» [11, с. 110]. Тепер між ними знову мир, злагода, але вони вже інші. Таємниця, яку зберіг Едгар, їх змінила: хлопчик став дорослим, а мати зрозуміла, що нікого і нічого важливішого за сина в її житті не було і бути не може: «Аж через багато років він збагнув, що ці мовчазні сльози були ще й особливою обіцянкою жінки на порозі старіння, обіцянкою, що відтепер вона належатиме тільки йому, тільки своїй дитині, що вона відмовляється від пригод, прощається з надією на палку пристрасть. Він не знав, що і вона була вдячна йому за порятунок від небезпечної пригоди і цими обіймами передала йому солодково-гірку ношу любові, ніби спадок для майбутнього життя. Усе це хлопець тоді ще не розумів, але відчував, як приємно, коли тебе так люблять, і що ця любов якось пов'язує його з тією найбільшою у світі таємницею» [11, с. 110].

Отже, кульмінаційний момент, закладений у саму природу новели на рівні її структури, і є моментом ініціації її героїв, переживши яку, вони усвідомлюють себе якісно іншими. Ініціація є сильним каталізатором для духовного переродження, оскільки спричиняє глибоку особистісну перебудову. Схрещення сюжетної і підсюжетної лінії у новелі розкриває важливі суперечності дійсності, що зумовили виникнення ситуації чи обставин, у які потрапляють герої і згодом переживають стихійні ініціації. Механізм, покладений в основу переживань людини, що проходить ініціацію, можна порівняти зі станом символічної смерті: вмерти, щоб потім відродитись у новій якості. Саме цей стан і переживають герої новел С. Цвейга. Наявність ініціації є кульмінацією новели, і, відповідно, її поетикальною ознакою, закладеною в саму її структуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Федін К. А. Драма Стефана Цвейга. *Писатель. Искусство. Время*. Москва : Сов. писатель, 1980. С. 277–281.
2. Косенко Ю. Про жанрову своєрідність новели. *Радянське літературознавство*. 1973. № 3. С. 61–66.
3. Матенок О. А. Ініціації як форма психологічного впливу на особистість. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Військово-спеціальні науки*. Київ, 2009. Вип. 23. С. 53–54.
4. Мухина В. С. Ініціації підлітків во временних об'єднаннях як умовне особистісного росту. *Развитие личности*. 2000. № 1. С. 79–107.
5. Наумович Л. Природа в новеллах Стефана Цвейга. *Вопросы национальной специфики произведений зарубежной литературы XIX–XX веков : межвуз. сборник науч. трудов / Отв. ред. Шейнкер В. Н. Иваново : Изд-во Иванов. ун-та, 1979. С. 145–157.*
6. Овсянніков В. В. Використання антигези в новелах С. Цвейга. *Іноземна філологія: міжвід. респ. зб.* Львів, 1972. Вип. 29. С. 27–36.
7. Платов А. В. Традиционные посвящения : бессмертие и свобода. *Мифы и магия индоевропейцев*. Москва, 2002. Вып. 10. С. 124–137.
8. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии / отв. ред. Е. В. Шорохова. Москва : Педагогика, 1973. 424 с.

9. Сучков Б. Лики времени. Статьи о писателях и литературном процессе. Москва : Худож. лит., 1976. Т. I. 416 с.
10. Цибенко Л. Дискурс австрійської літератури в сучасній германістиці. *Вікно в світ*. 1998. № 2. С. 7–11.
11. Цвейг С. Лист незнайомі : новели / пер. з нім. ; передм. Д. В. Затонського. Харків : Фоліо, 2010. 411 с.
12. Zweig S. *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen. (Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. Untergang eines Herzens. Verwirrung der Gefühle)*. Leipzig : Insel-Verlag, 1927. URL: <http://originalbook.ru/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau-stefan-zweig-deutsch> (дата звернення: 12.03.2019).

REFERENCES

1. Fedyn, K.A. (1980), “Drama by Stefan Zweig”, *Writer. Art. Time* [“Drama Stefana Tsveiga”, Pisatel. Iskustvo. Vremya], Sov. pisatel, Moscow, pp. 277-281. (in Russian).
2. Kosenko, J. (1973), “About the genre’s peculiarity of the novella” [“Pro zhanrovu svoiieridnist novely”], *Radianske literaturoznanstvo*, No. 3, pp. 61-66. (in Ukrainian).
3. Mateiuk, O.A. (2009), “Initiation as a form of psychological impact on personality” [“Initsiatsii yak forma psykholohichnoho vplyvu na osobystist”], *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universitetu imeni Tarasa Shevchenka. Viskovo-spetsialni nauky*. Issue 23, pp. 53-54. (in Ukrainian).
4. Mychyna, V.S. (2000), “Initiation of adolescents in temporary associations as a condition for personal growth” [“Initsiatsii podrostkov vo vremennykh obiedineniyakh kak uslovie lichnostnoho rosta”], *Razvitie lichnosti*, No. 1, pp. 79-107. (in Russian).
5. Naumovich, L. (1979), “Nature in the novels by Stefan Zweig”, *Questions of national specificity of works of foreign literature of the nineteenth and twentieth centuries* [“Priroda v novellakh Stefana Tsveiga”, Voprosy natsionalnoy spetsyfyki zarubezhnoy literatury XIX-XX vekov], *Ivanovo*, pp. 145-157. (in Russian).
6. Ovsyannikov, V.V. (1972), “The using of antithesis in S. Zweig’s short stories” [“Vykorystannia antytezy v novelakh S. Tsveiga”], *Inozemna filologia. Mizhvid. resp. zbirnyk*, Vyp. 29, pp. 27-36. (in Ukrainian).
7. Platov, A.B. (2002), “Traditional initiations: immortality and freedom” [“Traditsionnye posvyascheniya: bessmertie i svoboda”], *Mify i magiya indoevropeytssev*, Issue 10, pp. 124-137. (in Russian).
8. Rubinshteyn, S.L. (1973), *Problems of general psychology [Problemy obschey psikhologii]*, Pedagogika, Moscow, 424 p. (in Russian).
9. Suchkov, B. (1976), *Faces of time. Articles about the writers and the literary process*. Vol. 1 [Liki vremeni. Stati o pisateleyakh i literaturnom processe. T. 1], Khudozh. Lit., Moscow, 416 p. (in Russian).
10. Tsybenko, L. (1998), “The discourse of Austrian literature in contemporary Germanism” [“Dyskurs avstraliiskoi literatury v suchasni germanistytsi”], *Vikno v svet*, No. 2, pp. 7-11. (in Ukrainian).
11. Zweig, S. (2010), *A letter from unfamiliar: short stories*, trans. from Germany [Lyst neznaiomoi: novely, per. z nim.], Folio, Kharkiv: 411 p. (in Ukrainian).
12. Zweig, S. (1927), *Confusion of emotions. Three short stories. (Twenty-four hours from the life of a woman, sinking of a heart, confusion of feelings)*, [Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen. (Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau. Untergang eines Herzens. Verwirrung der Gefühle)], Insel-Verlag, Leipzig, available at: <http://originalbook.ru/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau-stefan-zweig-deutsch> (in German).

TO THE FIRST ANNIVERSARY OF PROFESSOR L.H.FRIZMAN'S DEATH

ИВАН ФРАНКО В КОНЦЕПЦИИ ЛЕОНИДА ФРИЗМАНА

Луиза Оляндэр

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой,
Кафедра славянской филологии,
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки
(УКРАИНА), 43025, г. Луцк, проспект Воли, 13,
e-mail: olk32@ukr.net

UDC: 83.3(Укр)г

РЕФЕРАТ

Цель. Статья посвящена анализу концептуальных подходов выдающегося украинского ученого Л. Фризмана (1935 – 2018) к творчеству и личности И. Я. Франко в монографии Л. Фризмана «Иван Франко: взгляд на литературу» (2017), которая рассматривается в контексте современного литературоведения, в том числе и франковедения. **Исследовательская методика.** Для анализа использован синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего герменевтический, сравнительно-сопоставительный, типологический, поэтологический, биографический в их взаимосвязи и дополнительности. **Результаты исследования.** В статье последовательно раскрывается проблема *Иван Франко в концепции Л. Фризмана*, акцентирована специфика фризманского дискурса, подчеркнута его смыслообразующая функция, благодаря чему расширились возможности для углубленного осмысления критического наследия И. Франко, который доказательно представлен как писатель и критик мирового масштаба. **Научная новизна.** В ходе исследования охарактеризован вклад Л. Фризмана в научное осмысление специфических черт писательской критики И. Франко через язык писателя, поэтику заглавий статей, эпиграфов к ним, сочетание критики с публицистикой, жанрово-композиционное многообразие, художественные средства, через организацию (поли)диалогической ситуации; конкретизировано понятие «И. Франко – писатель мирового уровня». **Практическое значение.** Полученные результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества не только И. Франко, но и других писателей, выступающих с критическими статьями. Научные наблюдения и выводы могут лечь в основу лекционных вузовских курсов по истории русской, украинской и зарубежной литератур конца XIX – начала XX вв. и теории литературы, использованы в школьном преподавании истории украинской литературы и характера отражения литературного текста в других видах искусства.

Ключевые слова: анализ, (поли)диалог, взгляд, дискурс, дискуссия, жанр, интерпретация, поэтика, ракурс, рецепция, реципиент, Франко, Фризман.

ABSTRACT

Luiza Oliander. *Ivan Franko in Leonid Frizman's Concept.*

Aim. The article is devoted to the analysis of the outstanding Ukrainian scientist L. Frizman's (1935–2018) conceptual approaches to the work and personality of I. Franko in L. Frizman's monograph «Ivan Franko: look at the literature» (2017), which is considered in the context of modern literary criticism, including Franko studies. **Research methodology.** For the analysis, the synthesis of fundamental methods and principles of scientific research was used, which includes hermeneutic, comparative, typological, *poetic, biographical methods in their interrelation and complementarity*. **The results of research.** The article reveals the problem – Ivan Franko in L. Frizman's concept, specificity of Frizman's discourse its meaning-making function are emphasized, allowing more opportunities for in-depth understanding of Ivan Franko critical heritage, who is conclusively presented as a writer and critic of the world scale. **Scientific novelty.** In the research, L. Frizman's contribution to the scientific understanding of the specific features of I. Franko's literary criticism through the writer's language, the poetics of the titles of articles, epigraphs to them, the combination of criticism with journalism, genre-compositional diversity, literary means, through the organization of the (poly) dialogical situation is characterized; the concept «I. Franko is a world-class writer» is concretized. **Practical value.** The results of the research can be used for further study of the works by not only I. Franko, but also other writers who come up with critical articles. Scientific observations and conclusions can form the basis of lecture courses on the history of Russian, Ukrainian and foreign literature of the end of the nineteenth century – early twentieth century, the theory of literature, can be used in school teaching the history of Ukrainian literature and reflection of the literary text in other art forms.

Key words: analysis, (poly)dialogue, view, discourse, discussion, genre, interpretation, poetics, perspective, reception, recipient, Franko, Frizman.

РЕФЕРАТ

Луїза Оляндер. *Іван Франко в концепції Леоніда Фрізмана.*

Мета. Стаття присвячена аналізу концептуальних підходів видатного українського вченого Л. Фрізмана (1935–2018) до творчості та особистості І. Я. Франка в монографії Л. Фрізмана «Іван Франко: взгляд на літературу» (2017), яка розглядається в контексті сучасного літературознавства, в тому числі й франкознавства. **Дослідницька методика.** Для аналізу використаний синтез основоположних методів і принципів наукового дослідження, серед яких перш за все герменевтичний, порівняльно-зіставний, типологічний, поетологічний, біографічний у їх взаємозв'язку і доповнюваності. **Результати дослідження.** В статті послідовно розкривається проблема *Іван Франко в концепції Л. Фрізмана*, акцентована специфіка фрізманівського дискурсу, підкреслена його смислотворча функція, завдяки чому розширились можливості для поглибленого осмислення критичного доробку І. Франка, котрий доказово представлений як письменник і критик світового масштабу. **Наукова новизна.** У ході дослідження схарактеризований внесок Л. Фрізмана в наукове осмислення специфічних рис письменницької критики І. Франка через мову письменника, поетику заголовків статей, епіграфів до них, поєднання критики з публіцистикою, жанрово-композиційне різноманіття, художні засоби, через організацію (полі)діалогічної ситуації; конкретизовано поняття «І. Франко – письменник світового рівня». **Практичне значення.** Отримані результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення творчості не тільки І. Франка, але й інших письменників, які виступають з критичними статтями. Наукові спостереження та висновки можуть лягти в основу лекційних курсів у вищих з історії російської, української та зарубіжної літератур кінця ХІХ – початку ХХ

століття і теорії літератури, використані в шкільному викладанні історії української літератури та характеру віддзеркалення літературного тексту в інших видах мистецтва.

Ключові слова: аналіз, (полі)діалог, погляд, дискурс, дискусія, жанр, інтерпретація, поетика, ракурс, рецепція, реципієнт, Франко, Фрізман.

Лиш праця ржу зотре, що грудь з'їдає,
Чуття живе, неткнуте заховає,
Непросихаючу нору живить.
Лиш в праці мужа виробляєсь сила,
Лиш праця світ таким, як є, створила,
Лиш в праці варто і для праці жить.

Іван Франко

Кожне явище культури має
свій інтерпритаційний потенціал,
який набуває якнайповнішого розкриття,
вступаючи в контакти, у діалог з новими
історико-культурними контекстами.
Історія науки є не лише її пам'яттю,
а й її епістеміологічною лабораторією.

Марк Гольберг

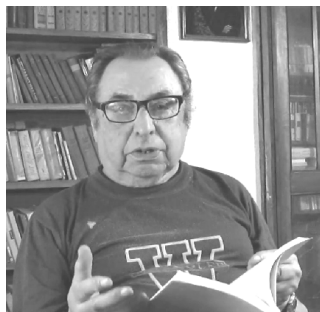
Выступая как литературный критик,
Франко всегда оставался при этом
писателем, беллетристом.

Леонид Фризман

Л. Г. Фризман, открывая свою монографию не обычно принятым вступлением, а «Беседой с читателем», беря эпиграфом слова В. Белинского «Критик и публика – это два лица беседующие», – устанавливает доверительные отношения с читателем и определяет особенную тональность всей книги. Выбранная ученым тональность не только окрашивает фризманский дискурс искренностью, но ставит читателя в положение со-думающего с автором и вступающего с ним в творческий диалог, а поэтому его четко обрисованная концепция, не растворяясь в представлениях *Иного*, взаимодействуя с ними, приобретает своеобразные оттенки. Иными словами, целостная в своей основе концепция Л. Фризмана обладает энергией *жизнетворчества*, ибо в процесс со-думания реципиентов с учёным, в условиях (поли)диалога активизируется и их взаимодействие с духовным миром И. Франко, а вместе с этим развивается и самосознание украинского – и не только – народа на современном этапе.

Очевидно, Л. Фризман ориентируется прежде всего на информированного читателя, которому нет необходимости всё пояснять, поэтому

его текст обладает подтекстовым и мета-текстовым пространством. Но хотя этот читатель и равен ему, он, как правило, обладает иным опытом, а поэтому нарративная система книги местами содержит черты мемуарности, что тоже принадлежит к отличительными свойствами фризманского научного дискурса. «Беседа с читателем», заняв ключевую позицию, создает такую продуктивную коммуникативную атмосферу поиска истины, при которой профессиональный читатель-собеседник, со своей стороны, вдумываясь в сказанное автором книги, многое с ним разделяя, в то же время и возражает, и что-то добавляет от себя, а порой смотрит на проблему в ином ракурсе. И, если такие ракурсы возникают, тогда можно говорить и о степени эффективности коммуникативной стратегии Л. Фризмана.



Ярким примером, свидетельствующим об этом, является небольшая по объему, но глубокая по содержанию рецензия авторитетного украинского франковеда Е. К. Нахлика «Леонід Фрізман: погляд на Івана Франка». Рецензент, положительно оценив фризманский труд («праця... варта гідного пошанування»), заметил: «Впадає в око, що в монографії питання Франкової рецепції модерністських письменників назгала обійдене увагою» [19], что, по сути, является темой для монографического исследования. Не менее интересна в программном отношении и такая мысль Е. К. Нахлика: «Подекуди Леонід Фрізман стає на точку зору Франка там, де вона *потребує всебічного осмислення і пояснення, як ось у випадках із його „неоднозначною, суперечливою і мінливою“*, за визнанням ученого (с. 389), *увагою до творчості й діяльності Куліша або з упередженою оцінкою еволюції Каспровича в бік модернізму*» [19; курсив наш. – Л. О.].

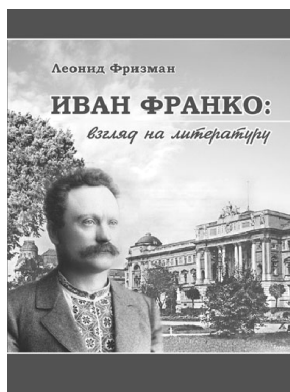
При восприятии слов Е. К. Нахлика со всей очевидностью осознаётся, что они не только, а, возможно, и не столько являются указанием на неохваченное Л. Фризманом, сколько побуждением к дальнейшему изучению и осмыслению поставленных в рецензируемой монографии проблем. И дискурс Л. Фризмана «провоцирует» своего реципиента на размышления и дискуссию, стимулируя его творческую мысль. В связи с этим необходимо, осмысляя проблему «Иван Франко в концепции Л. Фризмана», акцентировать на специфике самого дискурса учёного, на его смыслообразующей функции.

Определяя в «Беседе с читателем» приоритетные направления своей монографии, Л. Фризман подчеркнул, что «предметом самостоятельного

анализа станет поэтика... заглавий...» статей И. Франко. Но сказанное относится и к заглавию труда самого Л. Фризмана. Вот почему начать размышления над его монографией необходимо с прочтения ее заглавия – «Иван Франко: взгляд на литературу», т. е. с *претекста*, который не только говорит о том, что Л. Фризман наряду с современными литературоведами (О. В. Богдановой [1], Е. М. Васильевым [26], Т. И. Гундоровой [15], Б. Ф. Егоровым [5], С. И. Казначеевым [17], И. В. Козликом [18] и др.¹) возрождает жанр *взгляда*, модернизируя его, но и о большом и сложном содержании, закодированном в нём, и через определение ракурсов, характерных для *взглядов И. Франко – Л. Фризмана – реципиента*, нацеливает на (поли)диалог [см. подробно: 22].

Прежде всего обращает на себя внимание синтаксис названия: «Иван Франко: взгляд на литературу». Первая часть представительная, сообщающая о появлении писателя: *Иван Франко!* Имя, которое несомненно говорит уже само за себя, но поставленное в заглавие оно вызывает ожидание, которое оправдывается названиями и содержанием глав («Становление», «На что направлен взгляд») и логикой всей композиции книги. При этом необходимо отметить документированную последовательность в раскрытии образа Франко: в «Становлении» – формирование писателя и подлинного патриота, энциклопедиста, но с акцентом на зарождение в нём темпераментного, не кабинетного критика, а борца: «Когда ему доводилось спорить по живо волновавшим его вопросам, – отмечает Л. Фризман, – в нём пробуждался страстный, неуёмный и непримиримый полемист, от которого противнику не стоило ждать пощады» [10, с. 73].

В каждой главе монографии есть отправные точки, которые не только устраняют видимость фрагментарности изложения материала, но и объясняют смыслообразующую функцию избранной Л. Фризмано композиционной организации книги – деления текста на главы с тем названием, которые они получили, а также на их последовательность. Так, глава «Становление», говоря о направлении и факторах формирования И. Франко, одновременно проясняет, почему франковский анализ творчества Тараса Шевченко выделен отдельно: этим не только



¹Не все авторы вынесли жанроопределяющее слово «взгляд» в заглавие своих монографий, но выразили это в элементах дискурса и в самой его структуре [см. об этом: 22].

подчеркивалась исключительная роль Кобзаря в украинской литературе, но и важность этого эпизода для характеристики внутреннего мира Каменяра. И более того, таким образом Л. Фризман даёт понять, что Шевченко для Франко оставался краеугольным камнем в его художественно-философских и эстетических взглядах, лежал в основе его самостоятельного мировоззрения и миропонимания. В свою очередь, раздел «На что направлен взгляд» указывает на неуклонную целеустремленность Франко-критика. Названия последующих глав определяет многовекторность взглядов писателя, широту и глубину охвата прежде всего европейской литературы. Глава седьмая – «Взгляд на западных классиков» – свидетельствует не о фрагментарности, а о концептуальности и историзме подхода Франко к западноевропейскому литературному процессу (каждое имя – Данте, Шекспир, Гёте, Байрон – это качественно новый этап, оказывающий воздействие и на славянские литературы). Не менее значим по своему смыслу и избранный Л. Фризманом хронологический принцип подачи статей Франко, что дает возможность реципиенту в метатекстовом пространстве, опираясь на свой тезаурус, восстановить особенности исторической ситуации, в которой они создавались. Таким образом, первая составляющая названия монографии получила своё раскрытие уже в её общей композиции.

Вторая часть названия – «...взгляд на литературу» – определяет хронологический многовекторный ракурс исследования, ведущую роль в котором играет *взгляд И. Франко*. Сюда входят его историко-литературные статьи о творчестве украинских писателей, которые были отдалены от него большим отрезком времени, и критические отзывы на его современников. Одновременно *взгляд* самого И. Франко для Л. Фризмана предстаёт объектом осмысления, понимания и раскрытия эволюции идейно-эстетических позиций писателя и мыслителя, эволюции его личности. И здесь особое внимание привлекает к себе корреляция заглавия монографии с названиями третьей и шестой глав: «Взгляд на предшественников» и «Взгляд на современников». Тут надо отметить одну существенную особенность дискурса Л. Фризмана. Несмотря на его многочисленные подчеркивания личностности своего суждения (типа: «Я выскажу мысль» [10, с. 4], «... мы располагаем...», [10, с. 56], «Полагаю..., что Франко» [10, с. 157], «у меня нет намерения» [10, с. 450], «Я не знаю, довелось ли Франко...» [10, с. 498] и т. д.²), учёный

² Попутные замечания. То, что О. Богданова в «Современном взгляде на русскую литературу...» дала к тургеневской главе заглавие словами писателя: «„Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь...“: „Отцы и дети“ И. С. Тургенева» [1, с. 201], примечательно тем, что раскрывает перспективу для диалога и дальнейшего исследования поднятых писателем проблем. Подобное, по моему мнению, имплицитно сокрыто за словосочетанием *крізь призму* в названии книги И. Козлика «Професія крізь призму людя-

умеет «оставить» читателя с глазу на глаз с самим писателем, устраняя своё посредничество. В частности, стоит только читателю, следуя за автором, в фразе: «...минимального внимания к тональности... достаточно, чтобы убедиться, что Франко не только представлял нам Вишенского как мастера иронии, но был таковым и сам» [10, с. 157], – переключиться на франковскую *тональность*, как перед ним предстаёт поражающий своим страстным и энергичным напором сам И. Франко с его характеристикой Ивана Вишенского: «был горячим пропагандистом», «бросает в народ пламенные послания», обращается «к грамотной и неграмотной массе на языке для неё почти совсем понятном, сильном и энергическом» и т. д. [6].

Следующий ракурс – взгляд автора из XXI века и, наконец, третий, *затекстовый*, ракурс – множественного читателя-сотворца⁽ⁿ⁺¹⁾. В результате точно обозначается своеобразная канва напряженного «сюжета» из перекрёстных ракурсов: творчество И. Франко и он сам как личность становятся центром притяжения внимания к себе многих поколений, чьи голоса, звучащие в разные эпохи, образуют диалогический континуум. Акцентированная эпиграфом установка на диалог усиливается передающим фризмановский эвристический темперамент определением исключительной роли И. Франко: «Я выскажу мысль, которая скорее всего вызовет взрыв встречных страстей: считаю Ивана Франко крупнейшим, а по объёму и разносторонности вклада, внесённого им в украинскую литературу, несопоставимым ни с кем из ее деятелей» [10, с. 4; курсив наш. – Л. О.]. Здесь относящееся к Л. Фризману словосочетание «*взрыв встречных страстей*» одновременно пробуждает в памяти и образ самого И. Франко-борца. Мысль о бесстрашии Каменяра становится стержневой, пронизывающей ткань фризманского текста: начавшись с затекстового намёка, она закольцовывается главой «Орёл со сломанными крыльями». Иными словами, за тщательным литературоведческим анализом статей И. Франко и уникальной книги «Данте» предстаёт образ живого гениального человека. И чтобы читатель не утрачивал переживание этого впечатления, Л. Фризман подчёркивает своё намерение и в дальнейшем показывать И. Франко искренним во всём – в мыслях и чувствах. Вот почему исследователь рядопологает и франковскую статью «Слово о критике» (1896), в которой писатель указывает на необходимость «язык чувства перевести на язык разума» [10, с. 8], со статьёй «Памяти Маркияна Шашкевича», где гово-

ности» [18]. Стимулирующе роль в поиске истины играет и заголовок монографии Т. Гундоровой: «Франко не Каменяр» [15], который звучит как возражение привычному (даже шаблонизированному в массовом употреблении) метафорическому определению писателя.

рится: «...открытое сердце не мысль! Оно не взято из литературы, потому что оно дар природы, оно вносит в литературу свой колорит» [10, с. 9]. Этим рядоположением Л. Фризман аргументирует свой подход к раскрытию темы, которую он понимает «шире стандартной формулировки: «Франко – литературный критик» [10, с. 4] и своего ракурса: «Я, – пишет исследователь, – не раз и не два буду обращать внимание моего читателя на то, что Франко-критик вовсе не был склонен воздерживаться от прямого выражения своих чувств, которые ни на какой другой язык не переводятся, а успешно сосуществуют с мыслями, в которых тоже не обнаруживается недостатка» [10, с. 9].

Свой ракурс видения И. Франко Л. Фризман поясняет от момента его формирования, – это и коды зарождения самой исследовательской идеи. Замыслу книги о Франко-критике способствовали прежде всего мысли Б. Ф. Егорова о том, что «литературоведческий труд немислим без анализа формы» [4, с. 7]³. Далее – скрупулёзный учёт сделанного в украинском франковедении, включая наработки А. И. Белецкого, Г. Д. Вербеса, А. В. Чичерина⁴ и др. Названные имена – это и коды, по которым в

³ При упоминании имени А. В. Чичерина ассоциативно (в метатекстовом пространстве фризманской монографии) в памяти возникает не только его работа «Іван Франко і проблеми зарубіжної літератури» (1984), но – что не менее важно – и характеристика этого выдающегося учёного и глубокий анализ его методологического подхода к анализу литературных явлений, представленные в книге И. В. Козлика [см.: 18, с. 30–56].

⁴ Приведу – без сокращений – два письма Л. Г. Фризмана, написанные накануне его кончины. Первое письмо адресовано доктору филологических наук, профессору кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова Сергею Ивановичу Кормилову (который любезно предоставил его для публикации), второе – мне.

1. Письмо адресованное профессору С. И. Кормилову от 18 июня 2018 г.:

«Дорогой Сережа! Спасибо за важную информацию. Моими архивными делами тебе заниматься не придётся. Чудесным образом нашёлся человек, который мне успешно помогает и, как я надеюсь, доведёт дело до конца. Он скопировал и переслал мне опись фонда и я уже отправил два заказа. 24-го он вернётся из отпуска и перешлёт мне дополнительные сведения, опираясь на которые я подготовлю ещё один заказ и проблема (дай-то Бог, чтобы всё сложилось, как хочется!) будет полностью решена. Моя книга будет включать роскошное «Приложение» – страниц 200 не публиковавшихся произведений Коржавина! Просто дорога легла под ноги! Я установил хороший контакт с его дочерью, через неё вышел на него (он, как я понял, совершенно беспомощен, слеп, что ли), его разрешение работать с его бумагами и публиковать их уже отправлено в архив, а у меня есть копия. Надо только, чтобы не произошло никаких технических сбоев и задача будет решена. За рецензию на Франко буду тебе очень благодарен. Всё передумав и восприняв отзывы крупнейших франковедов Украины, я пришёл к убеждению, что эта книга – высшее научное достижение в моей жизни. Будем откровенны и «Такая судьба», и мемуарный сборник, при всем успехе, который они завоевали, это ведь публицистика. А здесь я вправе сказать, что такой книги о ПИСАТЕЛЕ-КРИТИКЕ нет в мировой литературной науке, что ни один писатель-критик не изучался в тех аспектах, которые разработаны мной. Да, она сделана по программе Егорова, но сам-то Егоров эту программу не реализовал. Да, он выпустил сборник статей о мастерстве лит. критики, но ведь почти все эти статьи – о ЖАНРАХ, т. е новизна-то минимальна А у меня сделана попытка показать образность, эмоциональность стиля, поэтику заглавий, композиции, средства полемики – то, чего нет ни у кого, а о Франко написано немало.

подтекстовом и мататекстовом пространствах скрывается обширное и многоаспектное полотно, состоящее из *постижений* отдельных аспек-

Ты не ответил на мой вопрос: куда Луиза должна слать рецензию: мне, тебе или прямо в журнал? Назначая ей середину августа, я и рассчитывал, что в редколлегии она попадёт к началу сентября.

Надеюсь, что тебе удастся организовать эффективное и результативное лечение твоих хворей. Мне на это надеяться не приходится, я могу лишь попытаться замедлить процесс ухудшения, который, увы, имеет место. Я в близком будущем могу бы написать тебе об этом отдельное, подробное письмо, потому что это чрезмерно затянулось. Но суть такова: вылечить паркинсонизм нельзя, как нельзя вылечить диабет. С ограничениями, которые он налагает, все-таки можно жить и главное средство проще пареной репы. Ходить трудно, а надо ходить и ходить как можно больше. Самое важное лекарство – тренировки. Пока не наступила зима и не обледенели тротуары, я все-таки хожу в бассейн пешком и вижу, что 3-тий – 4-тый километр я иду лучше, чем первый. Обнимаю тебя, мой дорогой! У меня постоянно в памяти последняя встреча с Макогоненко. Это было в Пушдоме недели за две до его смерти, он уже всё знал. Когда я спросил: „Как Вы, Георгий Пантелеймонович?“, ответил: „Держусь. А что делать?“

Твой Л.Ф.»

2. Письмо, адресованное профессору Л. К. Оляндер от 24 июня 2018 г.:

«Дорогая Луиза Константиновна! Боюсь, что мои размышления оказались бесплодны и письмо будет невинным – уж простите! Конечно, главное можно спрессовать в одно слово „Спасибо!“, хоть это ничему не поможет, начну с этого. Я очень благодарен Вам и судьбе, за то, что мой „Франко“ попал всё же на Ваш суд. Хотя я имею отзывы о нем самых что ни на есть именитых специалистов, никто из них мне так не близок и таким доверительным моим отношением не пользуется. Вам я скажу то, чего не говорил никому. Сам я считаю эту книгу высшей точкой своего научного творчества. Именно научного, потому что книги, принёсшие мне громкую славу, были в значительной мере публицисткой. Я различаю два уровня науки: наука открытий и наука популяризации. Последнюю до „Франко“ книгу, которая принадлежит науке открытий, я выпустил ровно сорок лет назад, это монография „Декабристы и русская литература“ (1988). Я не могу считать „Франко“ **своим** открытием. Идея о необходимости анализировать критику так, как анализируется художественная литература, в аспекте формы и вообще подхода к ней как к произведению искусства, выдвинул Егоров ещё в 50-х гг. прошлого века. Но в своей книге о мастерстве лит. критики он за это по существу не взялся: она на 90% о жанрах критики. Вот я решил руководствоваться указанием Наполеона: великий полководец не тот, кто разработал гениальный план сражения, а тот, кто взял на себя ответственность привести его в исполнение. И смею думать, что сегодня в науке НЕТ такой книги о любом писателе-критике, как моя, хотя бы по той причине, что и писателя-критика такого нет, который открывал бы такие возможности: использование образных средств, искусство композиции, поэтика названий, анафоры, эпифоры и все подобное. Я считаю, что статьи Франко о Золя создают художественный образ этого писателя и стремились это показать. Сумел ли, не знаю, но из попыток решения таких задач и состоит вся книга. Как Вы на это посмотрите – меня очень интересует и волнует. Скажу, обгоняя Вас как рецензента, что и недостатки книги я вижу сам и никакого снисхождения к ней не выпрашиваю.

Еще раз благодарю за то, что Вы согласились потратить на меня время.

Низко кланяюсь Ваш Л.Ф.»

Эти письма, как и опубликованное в Интернете его интервью [см.: 9], говорят не только о том, что Л. Г. Фризман не переставал думать об И. Франко, продолжая трепетно к нему относиться, но и о том, что опыт реализации в книге о Франко процитированной егоровской мысли открыл Л. Г. Фризману дорогу к следующему масштабному замыслу – книге о Науме Коржавине (эту книгу Леонид Генрихович не успел полностью осуществить, уйдя из жизни через пять дней после смерти своего героя; полностью написана только первая часть коржавинской монографии, увидевшая свет уже посмертно – см.: Фризман О. Г. «Неоконченное значит недосказанное...»). Книга о Науме Коржавине: монография / подгот. текста Е. А. Андрущенко. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2018. 244 с.). При этом в свете приведенных писем монография Л. Г. Фризмана «Иван Франко: взгляд на литературу» предстаёт не только как славный итог плодотворной деятельности украинского учёного-литературоведа, но и как перспектива для дальнейших исследований в этом – стилистическом – направлении, литературно-критических опытов других писателей, и прежде всего, на наш взгляд, Леси Украинки.

тов творчества И. Франко, за которыми мерцает целостный его образ и, при усилении воображения и охвате всего сделанного писателем, целостное представление о культурном деятеле. Но это можно только предчувствовать, ибо синтезировать такое разнообразие, а то и разноречие чрезвычайно трудно.

Как известно, когда живописцы создают портрет человека, они его изображают в анфас или в профиль, в разных положениях тела и т. п. Это может метафорически изображать, что происходит при литературоведческом анализе или интерпретации творчества писателя: с одной стороны, писатель неизменно предстаёт в определенном – избранном исследователем – ракурсе, но с другой – остается и потребность в полноте образа. И Л. Фризман через анализ поэтики, стиля складывает образ И. Франко так, чтобы он предстал как целостная личность в её развитии, прослеживая внутреннюю динамику разворачивания художественно-философской мысли писателя, формирования его художественно-эстетической концепции, понимания предназначения искусства, теоретического обоснования критики, специфики его подходов.

Л. Г. Фризман своим трудом о Франко-критике входит в многоликое и многоаспектное пространство имеющего свою длительную историю современного франковедения, в котором встречаем имена О. Г. Бурдеги, Г. Д. Вербеса, Р. Б. Голода, М. Я. Гольберга, Т. И. Гундоровой, С. А. Ефремова, М. М. Ильницкого, Е. К. Нахлика, Т. В. Пастуха, Т. Ю. Сальги, Е. С. Соловей и многих др. [См.: 3; 4; 12; 13; 16; 20; 23; 24; 25; 27; 29; 30]. Весь накопленный в науке о Франко опыт образует единый, но контроверзный в своём многогласии континуум, который отражает яркую картину истории функционирования франковского творческого наследия во времени и пространстве, включая его актуальное бытие в современной культуре. «Франко, – пишет в 1997 г. Т. В. Пастух, – виявляє високий ступінь генологічної свідомості не лише як художник-романіст, а й як і в українському літературознавстві теоретик та історик форм великої прози. Він визначив поняття „тип роману” і накреслив історичну типологію жанру. Відштовхуючись від історії його розвитку, Франко передбачив дальшу еволюцію роману від соціального аналізу оточення до психологічного аналізу особистості героя, його внутрішнього буття» [23]. Даже самый беглый взгляд на существующие работы убеждает, что И. Франко выступает в них яркой фигурой в мировой культуре.

И Л. Г. Фризман не является тут исключением. Учёный последовательно воплощает мысль о мировом значении И. Я. Франко. Уже в «Беседе с читателем» Франко как ярчайший представитель писательской критики назван принадлежащим «не только Украине, он достояние ми-

ровой культуры», что подтверждают «книги о нем, выходящие на всех языках мира» [10, с. 23]. Это определение получит свое развитие во многих главах фризмановской монографии, особенно интересно оно будет развернуто во второй главе «На что направлен его взгляд», где речь идет, в частности, и об Э. Золя, которого писатель высоко ценил. И важно отметить, что И. Франко представлен не просто созвучным великому французскому романисту, но и как самостоятельно мыслящий художник и критик, обладающий своей философско-эстетической системой взглядов. Причём Л. Фризман, никого не повторяя, вносит свой вклад в освещение этой темы, показывая мировой масштаб Франко на основе анализа стиля его статей (см. анализ отзывов Франко на романы Э. Золя, особенно в случае полемического акцента относительно слова «земля» [см.: 10, с. 116–121]).

Однако размышления над результатами франковедения, монографией Л. Фризмана, рецензией на нее Е. Нахлика приводят к мысли, что разработанные И. Франко-критиком проблемы не только до конца ещё не изучены, но они и не осмыслены в полной мере в своей крайней злободневности. В связи с этим необходимо, на наш взгляд, детальнее остановиться на ярких и мастерски написанных страницах фризманской монографии, где раскрываются отношения И. Франко к творчеству А. Пушкина, в отношении к которому у Франко, по словам Л. Фризмана, с удивительной естественностью сочетаются объективный и временами обостренно «субъективный», лучше сказать, глубоко личностный походы. Здесь упрёк Е. Нахлика, адресованный Л. Фризману относительно П. Кулиша и Я. Каспровича, частично может быть отнесён и к некоторым суждениям исследователя об А. Пушкине. В частности, Е. Нахлик пишет: «Подекуди Леонід Фрізман стає на точку зору Франка там, де вона потребує всебічного осмислення і пояснення, як ось у випадках із його „неоднозначною, суперечливою і мінливою”, за визнанням ученого, увагою до творчості й діяльності Куліша або з упереженою оцінкою еволюції Каспровича в бік модернізму» [19].

В творчестве А. Пушкина, как известно, заложено, как на генном уровне, всё то, что будет развиваться в дальнейшем, но не в смысле простого следования (хотя и это не исключается), а в смысле творческой стимуляции (и не только писателей). Сбрасывание Пушкина с корабля – это тоже в какой-то мере от А. Пушкина, который всё время вызывает на диалог и не даёт спокойно почивать на лаврах. Не случайно, например, дискурс монографии О. Богдановой «Современный взгляд на русскую литературу...», активизируя воображение читателя, позволяет ощутить тот духовный мир, ту Россию, которую, по словам М. Мамардашвили, создал А. Пушкин и последующая за ним плеяда

русской классики. Явственно осознаётся в какой-то особой глубине формула А. Григорьева «Пушкин – наше всё», но не в апологическом смысле, как представил её в своем закономерном протесте против любой аллилуйщины Л. Фризман, а в зарождении и развитии сотворённого А. Пушкиным образа духовной России. Вдумываясь в григорьевскую формулу с украинской точки зрения (ведь и об И. Франко можно сказать: «Франко – наше всё»), её можно наполнить иным смыслом, ибо великий Каменяр осуществил то, что содержится в поэтическом завете Тараса Шевченко: «И чужому навчайтесь і свого не забувайте». И если осознать этот завет, слегка перефразировав В. Соловьёва, то получим выражение не постулата «нравственного закона, а прямую образную силу нравственной действительности».

В связи с этим здесь обратим внимание лишь на некоторые моменты в франковском «Передньому слові до «Перебенді», где писатель во многом упрекает и А. Пушкина и Т. Шевченко [см. подробнее: 21]. Весь стиль некоторых фрагментов этой статьи, несмотря на то, что И. Франко высоко ценил А. Пушкина, называя его в других работах гением и великаном [8, с. 285] великим корефеем [7, с. 70], чрезвычайно экспрессивен в выражениях гнева: «*кричить він до товпи*», «*дикі погляди Пушкіна-об'єктивіста*», «*...подвійна брутальна сила*» и т. п. Отмечая вслед за Л. Фризманом глубокий и последовательный демократизм И. Франко [см.: 10, с. 368–385], необходимо вспомнить, что украинский писатель, разделяя взгляды Н. Добролюбова и Д. Писарева в определенный период своей деятельности, отдавал предпочтение не эстетичным ценностям в произведениях искусства, а их социальной направленности. Этим объясняется его резко отрицательное отношение к доктрине «искусство для искусства», которую он ошибочно увидел у А. Пушкина. Однако это была не столько ошибка И. Франко, сколько тот франковский ракурс, та его обострённая реакция на слова «живи один», которые позволяли ему последовательно и активно отстаивать свои демократические позиции: «Після Белінського по короткій перерві, – читаем у И. Франко, – виступає Добролюбов, котрий, *відкинувши набік всяку естетику*, стає на ґрунті чисто суспільнім, говорить не о творах белетристичних в приложенню до законів естетики, але говорить при спосібності белетристичних творів о явищах дійсного життя і причинах, викликаючих такі явища» [7, с. 67; курсив наш. – Л. О.].

Конечно, И. Франко преувеличивал влияние А. Пушкина на Т. Шевченко, утверждая, что на него упала тень от доктрины «искусство для искусства», которую и русский поэт всё-таки не исповедовал [7]. Однако, на наш взгляд, здесь всё-таки важно было бы отметить (чего в монографии нет) ещё одну существенную черту И. Франко-критика: его умение

понять другого, объяснить себе и другим, где кроются корни рассматриваемого явления: «Не забуваймо, – читаем у Франко, – прецінь же, що як артист-маляр він <Шевченко> тоді був учеником Академії художеств, де того часу панував ще фальшивий класицизм, на розріз противний тому живому реалізмові, за яким він майже несвідомо пішов у своїй поезії, і що там, в Академії мусив він від Брюллова і других набратися естетичних формулок о чистій, божественній штуці» [7]. В этом высказывании И. Франко, ещё задолго до Х.-Г. Гадамера воплощён принцип тех диалогических отношений, которые немецкий философ сформулировал в своем ответе Ж. Деррида: «... не йдеться про спробу використати чиюсь слабкість, щоб доказати свою рацію, а йдеться про намагання будь-яким шляхом підсилити точку зору іншого так, щоб ця точка зору дедалі просвітлювалась» [11, с. 224]. Вот почему франковское «не забуваймо» – это призыв к пониманию, к прояснению позиции Другого. И этот принцип *понимания / прояснения* в разных аспектах утверждается И. Франко, в том числе и тогда, когда он на закате своих дней будет переводить А. Пушкина, *показывая* его, как это очень тонко подметил Л. Фризман. Через осознание Пушкина И. Франко осознал и своё – то своё, которое нередко ставило его в диалогические отношения к русскому поэту. И даже и в противостоянии И. Франко был не только оппонентом, идя путем закона собственного творчества, о чем явственно говорится и у Л. Фризмана. А главное – и Л. Фризман совершенно справедливо подчёркивает это, – как бы глубоко не ценил И. Франко писателя, он никогда безоглядно не восхвалял его. И в следовании этому принципу не было исключений.

Вчитываясь в книгу Л. Фризмана, нельзя не заметить, что каждый фрагмент той или иной её главы наталкивает реципиента на размышления разнонаправленного характера. Взять, к примеру, главу восьмую «Взгляд на польских поэтов» [10, с. 533–580], где рассматриваются «поэт-герой» Северин Гощинский (1801–1876), Ян Каспрович (1860–1926), Мария Конопницкая (1842–1910), Адам Мицкевич (1798–1855) и статья Франко 1883 г. «Наш взгляд на польский вопрос».

Уже беглый взгляд на композицию указанной главы вызывает вопрос: почему эти поэты идут в алфавитном порядке? Ведь, если посмотреть на даты и соотнести их с развитием литературного процесса в Польше, то возглавить список должен был бы А. Мицкевич, а завершить Я. Каспрович. Формально здесь компановка глав определяется временем написания статьи И. Франко. И в этом тоже содержится смысл, ибо каждая дата – тоже часть текста, которая должна быть прочитана. Но в главе о польских писателях всё оказалось сложнее. Здесь важно сказанное о фризмановской монографии Е. Нахликом: «У ній

простежується становлення Франка як літературознавця, з'ясовується, на що спрямований його погляд (на „явища дійсного життя” і „людську душу»)» [19]. Но это только частичный вывод, полный же раскрывается тогда, когда в процессе чтения заглавие статьи о С. Гощинском «Поэт-герой» С. Гощинского соотнесется с описанием той атмосферы, которая сложилась вокруг И. Франко, выступившего со статьей «Поэт зради» («Поэт измены»). И тут лишенный всякой патетики фризмановский дискурс, опирающийся исключительно на факты (увольнение непоколебимого И. Франко с работы, угрозы физической расправы, распространение карикатур на него и мн. др.) приводит к выводу: Великий Каменярь (Каменщик) – поэт-герой. А статья Франко об А. Мицкевиче, говорящая одновременно и о её авторе, органично подводит к заключающему монографию Фризмана тексту под названием «Орёл со сломанными крыльями» [см.: 10, с. 581–585].

В заключение сто́ит, по нашему убеждению, привести слова из написанного М. Грушевским некролога и имеющим название «Світлий пам'яті Івана Франка» (1916): «Наукова спадщина покійного Івана Франка надзвичайно багата і цінна. Його суспільна спадщина – так само; поетична – тим більше. Але ще цінніше, – і, на мою думку, найцінніше, що залишилося від померлого, це його власний образ, – та дивовижна поема творчості та праці, якою було його власне життя.

Цей син сільського коваля з Галицького Підкарпаття, який усе життя, серед різноманітних перешкод, переслідувань, турбот про насущний хліб для родини, у проміжках між арештами, не припиняв кувати ланки нового «золотого ланцюга» українського національного відродження, є явищем надзвичайно високим. І, можливо, його підносячий, підбадьорливий, зміцнюючий вплив ніколи не буде таким цінним, як саме в наш час найбільших лих, що впали на український народ, на українське культурне та національне життя.» [14].

Вдумываясь в итоговую мысль М. Грушевского – «...найцінніше, що залишилося від померлого, це його власний образ», – нетрудно, спроецировать её на концептуальный взгляд Л. Фризмана на Ивана Франко и понять, что он опирался именно на этот постулат. Раскрывая тему «Франко – критик», учёный исходил из целостности уникальной франковской личности. Сосредоточённость Л. Фризмана на стиле критических работ великого писателя не только служит углублённому проникновению в их содержание, что чрезвычайно важно, но и создаёт яркий его образ. Ведь, как говорил Жорж-Луи Леклерк де Бюффон (1707–1788), «стиль... – это сам человек: стиль нельзя изъять, похитить, исказить: если он возвышен, благороден, величествен, автор снищет равное восхищение во все века, ибо долговечна и даже бессмертна одна

лишь истина. Прекрасный же стиль прекрасен лишь благодаря бесконечному числу воплощаемых им истин. Все умственные красоты, ему присущие, все связи, его созидающие, суть истины, столь же полезные для разума человеческого и, быть может, столь же бесценные, что и те истины, какими богат сам предмет» [2].

Лебединая песня выдающегося украинского русиста Леонида Генриховича Фризмана (1936–2018), которой волею судеб оказалась его книга «Иван Франко: взгляд на литературу» (2017), стала событием не только в франковедении. Теперь, когда автора не стало, его труд – наряду с такими трудами мужества и отваги, как, скажем, «Під сигнатурою Софії» (2008) Сергея Крымского и не литературоведческой, но обладающей научной ценностью книгой «Homo feriens» (2011) Ирины Жиленко, служит путеводной звездой беззаветного и мужественного служения научной истине и подлинной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв. : монография. Изд. 2-е, доп. Санкт-Петербург : ИПК Береста, 2017. 560 с.
2. Буффон Ж.-Л. Л. де. Речь при вступлении во Французкую Академию. *Новое литературное обозрение*. [Москва] 1995. № 13. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/BUFFON.HTM> (дата обращения: 14.05.2019).
3. Бурдега О. І. Франко в оцінці С. Єфремова (на матеріалі праці «Співець боротьби і контрастів»). *Українське літературознавство*. Львів, 2008. Вип. 70. С. 211–220.
4. Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Ленинград : Сов. писатель, 1980. 316 с.
5. Егоров Б. Ф. От Хомякова до Лотмана. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 363 с.
6. Енциклопедія життя і творчості Івана Франка. URL: <https://www.i-franko.name/ru/Hist/Lit/1889/loannVyshenskyj.html> (дата звернення: 12.04.2019).
7. Франко І. Передне слово до «Перебенді» [До видання: Шевченко Т. Г. Перебендя... Львів, 1889]. Вплив Пушкіна. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наук. думка, 1980. Т. 27. С. 285–307. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Hist/Lit/1889/PerebenджаPreface/VplyvPushkina.html> (дата звернення: 12.04.2019).
8. Франко І. Твори : у 20-и т. Київ : Держ. видав. худ. літ., 1955. Т. XVIII. 560 с.
9. Л. Фрирман об Иване Франко. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2YLc_yYl-Zw (дата обращения: 12.04.2019).
10. Фрирман Л. Г. Иван Франко : взгляд на литературу. Киев : Издательский дом Дмитрия Бурого, 2017. 606 с.
11. Герменевтика і реконструкція : дискусія Г.-І. Гадамера та Ж. Дерріди. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львів : Літопис, 1996. С. 223–226.
12. Гольберг М. Я. Иван Франко і методологічні засади. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 1999. Вип. 50. С. 23–35.
13. Голод Р. Б. Поетика імпресіонізму в художній творчості І. Франка. *Українське літературознавство*. Львів, 2006. Вип. 68. С. 84–91.
14. Грушевський М. Світлій пам'яті Івана Франка. *Твори у 50-и т*. Львів : Світ, 2005. Т. 3. С. 481–485. URL: <https://www.m-hrushevsky.name/uk/BioStudies/1916/SvitlijPamjatiIvanaFranka.html> (дата звернення: 14.05.2019).
15. Гундорова Т. И. Франко не Каменяр. Київ : Критика, 2006. 346 с.
16. Ільницький М. Все, що мав у житті. Повість Івана Франка «Перехресні стежки» в світлі авторської особистості. *Жовтень*. 1986. № 8. С. 105–116.
17. Казначев С. М. Современные русские поэты. Москва : Институт бизнеса и политики, 2006. 304 с.
18. Козлик І. В. Професія кризь призму людяності. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. 228 с.

19. Нахлік Є. Леонід Фрізман: погляд на Івана Франка. *Zbruc̣*. 2018. 17 травня. URL: <https://zbruc.eu/ho/de/79826> (дата звернення: 12.05.2019).
20. Нахлік Є., Нахлік О. Іван Франко та Євгеній Желєхівський : амплітуда взаємин. *Українська мова*. 2011. № 3. С. 3–18.
21. Оляндєр Л. К. Пушкин в рецепциях И. Франко, И. Дзюбы, Е. Сверстока и С. Бурого. *Мова і культура*. Київ : Вид. дім Дмитра Бурого, 2018. Вип. 21. Т. IV (193). С. 244–253.
22. Оляндєр Л. К. Жанр «взгляд» и его модификация : монографія О. В. Богдановой и Л. Г. Фризмана в контексте монографий Е. М. Васильева, Т. И. Гундоровой, Б. Ф. Егорова, В. Б. Мусий и др. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2018. Вип. 98. С. 342–355.
23. Пастух Т. В. Романи Івана Франка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Львів, 1997. 16 с. URL: <http://cheloveknauka.com/romany-ivana-franko#ixzz5mxByTMyB> (дата звернення: 12.04.2019).
24. Салига Т. Воздвиження храму. Львів : Світ, 2008. 504 с.
25. Соловей Е. Єфремов і Франко (до 130-х роковин Сергія Єфремова). *Слово і Час*. 2006. № 10. С. 3–6.
26. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
27. Вервес Г. Д. Повість Івана Франка «Lelum i Polelum». *Міжслов'янські літературні взаємини*. Київ, 1963. Вип. 3. С. 108–134.
28. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Феміна, 1995. 686 с.
29. Єфремов С. Співєць боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. Київ : Вік, 1913. 208 с.
30. Єфремов С. О. Іван Франко : критико-біографічний нарис. Київ: Слово, 1926. Вид. 2-ге з дод. 254, [1] с.
31. Заверталюк Н. І. «Модарт і Сальєр» О. Пушкіна в перекладі І. Франка. *Тайни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Дніпропетровськ, 2012. Вип. 13. С. 9–16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht_2012_13_4 (дата звернення: 12.04.2019).

REFERENCES

1. Bogdanova, O.V. (2017), *The modern view on Russian literature of the XIX - mid XX centuries*, 2nd ed. [Sovremennyi vzglyad na russkuyu literaturu XIX - serediny XX vv., izd. 2-e, dop.], IPK Beresta, St. Petersburg, 560 p. (in Russian).
2. Buffon, G.-L.L. de. (1995), "Speech at the entrance to the French Academy" ["Rech pri vstuplenii vo Frantsuzskuyu Akademiyu"], *Novoe literaturnoe obozrenie*, No. 13, available at: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/BUFFON.HTM>
3. Burdeha, O. (2008), "I. Franko in the evaluation of S. Yefremov (on the material of work 'A singer of struggle and contrasts')" ["I. Franko v otsitsii S. Yefremova (na materialii pratsi 'Spivets borotby i kontrastiv')"], *Ukrainske literaturoznavstvo*, Issue 70, Lviv, pp. 211-220. (in Ukrainian).
4. Egorov, B.F. (1980), *About mastery of literary criticism. Genres. Composition [O masterstve literaturnoy kritiki. Janry. Kompozitsiya]*, Sov. pisatel, Leningrad, 316 p. (in Russian).
5. Egorov, B.F. (2003), *From Khomyakov to Lotman [Ot Homyakova do Lotmana]*, Yazyki slavyanskoj kultury, Moscow, 363 p. (in Russian).
6. *Encyclopedia of life and work of Ivan Franko* [Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Ivana Franka], available at: <https://www.i-franko.name/ru/HistLit/1889/loannVysshenskyj.html> (in Ukrainian).
7. Franko, I. (1980), "The foreword to 'Perebendia' (To the publication: Shevchenko T.H. Perebendia... Lviv, 1889). Pushkin's influence", *Collected works in 50 vols. Vol. 27* ["Perednie slovo do 'Perebendi' (Do vydannia: Shevchenko T.H. Perebendia... Lviv, 1889). Vplyv Pushkina", *Zibrannia tvoriv u 50 t. T. 27*], *Collected works in 50 vols. Vol. 27*, Nauk. dumka, Kyiv, pp. 285-307, available at: <https://www.i-franko.name/uk/HistLit/1889/PerebendiaPreface/VplyvPushkina.html> (in Ukrainian).
8. Franko, I. (1955), *Works in 20 vols. Vol. 18 [Tvory u 20 m. T. 18]*, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury, Kyiv, 560 p. (in Ukrainian).
9. Frizman, L. (2017), *Interview about Ivan Franko* [Intervyu ob Ivane Franko], available at: https://www.youtube.com/watch?v=2YLC_yYI-Zw (in Russian).
10. Frizman, L.H. (2017), *Ivan Franko: a look at literature [Ivan Franko: vzglyad na literaturu]*. Izdatelskiy dom Dmitriya Burago, Kiev, 606 p. (in Russian).
11. Gadamer, H.-G. and Derrida, J. (1996), "Hermeneutics and Reconstruction: Discussion of H.-G. Gadamer and J. Derrida", *Word. Sign. Discourse. Anthology of World Literature and Critical Thinking of the 20th Century*

- [“Hermenevtyka i rekonstruktsiia: dyskursiia H.-G. Gadamera ta Zh. Derridy, Slovo y znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st.], Litopys, Lviv, pp. 223-226. (in Ukrainian).
12. Holberg, M.Ya. (1999), “Ivan Franko and methodological foundations” [“Ivan Franko i metodolohichni zasady”], *Problemy slovianoznavstva*, Lviv, Issue 50, pp. 23-35. (in Ukrainian).
 13. Holod, R.B. (2006), “Poetics of impressionism in I. Franko’s art” [“Poetyka impresionizmu v khudozhnii tvorchosti I.Franka”], *Ukrainske literaturoznavstvo*, Lviv, Issue 68, pp. 84-91. (in Ukrainian).
 14. Hrushevskiy, M. (2005), “The bright memory of Ivan Franko”, *Works in 50 vols.* Vol. 3 [“Svitlii pamiaty Ivana Franka”, *Tvory u 50-y t. T. 3*], Svit, Lviv, pp. 481-485, available at: <https://www.m-hrushevsky.name/uk/BioStudies/1916/SvitlijPamjatilIvanaFranka.html> (in Ukrainian).
 15. Hundorova, T. (2006), *Franco is not Kameniar* [*Franko ne Kameniar*], Krytyka, Kyiv, 346 p. (in Ukrainian).
 16. Ilnytskyi, M. (1986), “All that was in my life. Story of Ivan Franko ‘Cross-paths’ in the light of the author’s personality” [“Vse, shcho mav u zhytti. Povist Ivana Franka ‘Perekhresni stezhky’ v svitli avtorskoi osobystosti”], *Zhovten*, 1986, No. 8, p. 105-116. (in Ukrainian).
 17. Kaznacheev, S.M. (2006), *Modern Russian poets* [*Sovremennyye russkie poety*], Institut biznesa i politiki, Moscow, 304 p. (in Russian).
 18. Kozlyk, I.V. (2016), Profession through the light of humanity [Profesiia kriz pryizmu liudianosti], Symfonia forte, Ivano-Frankivsk, 228 p. (in Ukrainian).
 19. Nakhlik E. (2018), “Leonid Frizman: A Look at Ivan Franko” [“Leonid Frizman: pohliad na Ivana Franka”], Zbruc’, 15 May, available at: <https://zbruc.eu/node/79826> (in Ukrainian).
 20. Nakhlik, E. and Nakhlik, O. (2011), Ivan Franko and Evhenii Zhelekhivskiy: the amplitude of the relationship [Ivan Franko ta Evhenii Zhelekhivskiy: amplituda vziaymyn], *Ukrainska mova*. No. 3, pp. 3-18. (in Ukrainian).
 21. Oliander, L.K. (2018), “Pushkin in the reception of I. Franko, I. Dziuba, E. Sverstiuk and S. Burago” [Pushkin v retseptsiyakh I. Franko, I. Dziuby, E. Sverstyuka i S. Burago], *Mova i kultura*, Vyd. dim Dmytra Buraha, Kyiv, Issue 21, Vol. IV (193), pp. 244-253. (in Russian).
 22. Oliander, L.K. (2018), “The genre ‘look’ and its modification: monographs by O.V. Bogdanova and L.H. Frizman in the context of the monographs by E.M. Vasilyev, T.I. Hundorova, B.F. Egorova, V.B. Musiy, etc.” [“Zhanr ‘vzglyad’ i ego modifikatsiia: monografii O.V. Bogdanovoy i L.H. Frizmana v kontekste monografii E.M. Vasileva, T.I. Hundorovoy, B.F. Egorova, V.B. Musiy i dr.”], *Pytannia literaturoznavstva*, Chemivtsi, Issue 98, pp. 342-355. (in Russian).
 23. Pastukh, T.V. (1997), *Ivan Franko’s novels: Author’s thesis* [Romany Ivana Franka: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk], Lviv, 16 p., available at: <http://cheloveknauka.com/romany-ivana-franko#ixzz5mxByTMyB> (in Ukrainian).
 24. Salysa, T. (2008), *Exaltation of the temple* [*Vozdvyzhennia khramu*], Svit, Lviv, 504 p. (in Ukrainian).
 25. Solovei, E. (2006), “Efremov and Franko (until the 130th anniversary of Sergey Efremov)” [“Yefremov i Franko (do 130-ko rokivyn Serhiia Yefremova)”], *Slovo i Chas*, No. 10, pp. 3-6. (in Ukrainian).
 26. Vasyliov, E.M. (2017), *Contemporary dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations* [*Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*], Tverdynia, Lutsk, 532 p. (in Ukrainian).
 27. Verves, H.D. (1963), “Ivan Franko’s story ‘Lelum i Polelum’” [“Povist Ivana Franka ‘Lelum i Polelum’”], *Mizhslivianski literaturni vziaymyni*, Issue 3, Kyiv, pp. 108-134. (in Ukrainian).
 28. Yefremov, S. (1995), *History of Ukrainian Literature* [*Istoriia ukrainskoho pysmenstva*], Femina, Kyiv, 686 p. (in Ukrainian).
 29. Yefremov, S. (1913), *Singer of struggle and contrasts. Attempt of literary biography and characteristics of Ivan Franko* [*Spivets borobly i kontrastiv. Sproba literaturnoi biohrafii y kharakterystyky Ivana Franka*], Vik, Kyiv, 208 p. (in Ukrainian).
 30. Yefremov, S.O. (1926), Ivan Franko: critical and biographical essay, 2nd ed. [Ivan Franko: krytyko-biohrafichnyi narys, 2-e vyd. z dod.], Slovo, Kyiv, 254, [1] p. (in Ukrainian).
 31. Zavertaliuk, N.I. (2012), “Pushkin’s ‘Mozart and Salieri’ translated by I. Franko” [“Motsart i Salieri” O. Pushkina v perekladi I. Franka], *Tainy khudozhnoho tekstu (do problemy poetyky tekstu)*, Issue 13, pp. 9-16, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tkht_2012_13_4 (in Ukrainian).

**«ПОДЗВОНІ МЕНІ...»
(СПОГАДИ ПРО Л. Г. ФРІЗМАНА)**

Світлана Криворучко

Доктор філологічних наук, професор,
кафедра світової літератури,
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди (УКРАЇНА),
61000, Харків, вул. Валентинівська 2, пов. 4, ауд. 403 В,
e-mail: serka7@ukr.net

UDC: 821.16(092) - 94

РЕФЕРАТ

У спогадах йдеться про майже побутові епізоди життя видатного українського літературознавця Леоніда Генріховича Фрізмана (1935–2018), який створив Харківську наукову школу дослідників російської літератури та літературної критики. Наука була майже провідною, якщо не провідною, іпостассю життя Л. Г. Фрізмана. Під його науковим керівництвом захищено понад 50 кандидатських та 3 докторських дисертацій. Однак найголовнішим у його житті було те, що він був хорошою людиною.

Ключові слова: Л. Г. Фрізман, літературознавець, порядність, доброта, інтелектуальність.

ABSTRACT

Svitlana Kryvoruchko. «Call me...» (Memoirs about L. H. Frizman).

In memoirs, attention is drawn to almost everyday episodes of the life of an outstanding literary critic Leonid Henrikhovich Frizman (1935–2018), who created Kharkiv scientific school of the researchers of Russian literature and literary criticism. Science was the leading hypostasis of L. H. Frizman's life. More than 50 candidate and 3 doctoral dissertations were defended under his scientific supervision. However, the most important thing in his life was that he was a good person.

Key words: L. H. Frizman, literary critic, decency, kindness, intellectuality.

Я знаю, що ти зможеш мене зрозуміти так, як ніхто інший, тому що ти знайома з цими людьми, однак я знаю і те, що ти нікому про це не розповідатимеш...», – говорив Леонід Генріхович, уможуваючись у крісло між шафою та столиком, на якому стояв міський телефон червоного кольору моделі 70-х рр. ХХ ст., у вітальні своєї харківської квартири на вул. Пушкінська, 63. Леонід Генріхович не був моїм науковим керівником, не був моїм опонентом. Про дружбу він розмірковував так: «Друг – це не той, хто кожного вечора приходиться до Вас пити чай, а той, до кого Ви можете звернутися у той час, коли Вам потрібна допомога, і він зробить все, на що здатен». Так само священик у церкві наставляє: «Якщо тебе про щось просять, зроби все, що можеш». А Леонід Генріхович вважав себе атеїстом, однак стосовно до тих, кого вважав друзями, чинив по-християнськи, навіть, мабуть, не здогадуючись про це.

Леонід Генріхович був хорошою людиною. Є таке поняття, як порядність. Порядність властива обраним людям. Наявність певного фаху, належність до певного соціального прошарку, наукові здобутки, вчені ступені та звання жодною мірою не є гарантією порядності людини. Можна бути професором чи навіть академіком, і при цьому – зовсім непорядною людиною. Наші університети переповнені непорядними людьми. Я вважаю, що Леонід Генріхович був порядною людиною. Для нього ця риса – порядність – була дуже важлива. І при спілкуванні вона була визначальною. Колись одна із докторес написала йому різкого листа, в якому була фраза: «Якщо Ви думали, що я мила людина, то Ви помилилися». Я можу щось наплутати, і замість слова «мила» там було написано «симпатична», або «хороша». Найбільше його вразили саме ці слова. Оскільки я рекомендувала йому цю людину, як, власне, і була ініціатором цього спілкування, Леонід Генріхович, звичайно, розповів мені про цей лист, прокоментувавши зазначену вище фразу: «Якби про мене хтось подумав, що я мила людина, що може бути краще, ніж це?! Дуже дивно... Светочка, я мушу тебе попередити, що стосовно тебе з її боку теж може таке трапитись, зовсім без будь-яких логічних підстав». Так з часом воно, мабуть, і сталося.

Леонід Генріхович був напрочуд обдарованою людиною, дуже дисциплінованою в організації власного творчого процесу. Він намагався писати кожного дня, для нього це була норма. Також дуже важливим для нього було плавання, яке дозволяло йому підтримувати необхідну для наполегливої праці фізичну форму. Кожного дня, зранку, він плавав у басейні на вул. Клочковській. У басейн він ходив пішки, з Пушкінської по Гаршина, через сад Т. Г. Шевченка, спускався живописними сходами Каскаду... Ми часто, не змовляючись, зустрічалися в саду Т. Г. Шевченка – він повільно, зі смаком і насолодою, йшов красивими алеями, а я бігла або в університет В. Н. Каразіна, або, навпаки, вже поверталася з університету. Такі випадкові зустрічі з Леонідом Генріховичем для мене були завжди «сонячними». Ми віталися, цілувалися у щічки, говорили одне одному щось приємне, і розходились. Це був якийсь енергетичний обмін. Серед нашого оточення, на жаль, дуже небагато людей, які щиро та по-справжньому доброзичливо нас сприймають.

Інтелектуальна вишуканість Леоніда Генріховича утворювала навколо нього атмосферу обраної, мудрої, міцної духом людини, яка бачить саму суть речей, те, що є аксіомою, однак для інших залишається невідомим та незрозумілим. При цьому він, на мою думку, ніколи не ставився зверхньо до оточуючих. Зі своїми аспірантами він вибудовував ділові і водночас по-людяному теплі стосунки. Він якось розповідав мені: «... Раніше я з аспірантами був на „ті“, а потім, зі зміною мого

віку, вони чомусь соромились такого спілкування, а з часом взагалі зникли молоді люди, які говорили мені „ти”». Хоч я і не була аспіранткою Леоніда Генріховича, я теж отримала від нього пропозицію спілкування на «ти». Незважаючи на те, що я молода, а старіти ніколи не збираюся, з легкістю погодилась.

У колі рідних його звали Льосик. Я його називала – Льонечка, а він мене – Светочка. Я дуже добре розумію Льонечку. Майже всі навколо звертаються до мене Світлана Костянтинівна. Навіть ті люди, з якими ми колись вчилися разом і були на «ти». І коли я питаю: «Ми хіба не на „ти”»? – вони відповідають, що слід дотримуватись субординації. Виходить, що лаборантка і завідувачка не можуть бути на «ти»...

Леонід Генріхович дзвонив мені на домашній (міський) телефон та залишав на автовідповідач послання: «Светочка, подзвони мені, коли тобі буде зручно, у мене є для тебе новини...». Це було тоді, коли на автовідповідачі повідомлення було записано моїм голосом. Потім ми його замінили на голос мого чоловіка. І останні роки три-чотири Льонечка не лише залишав свій голос на моєму автовідповідачі, а й дублював свої повідомлення електронною поштою. Спілкувалися ми російською мовою: «1.03.2018. Светочка, если будет желание, можешь увидеть меня у себя дома <https://youtu.be/f0agCkoeonI>;»; «21.4.2018. Светочка, если ты в Харькове, позвони когда-нибудь. Целую. Леня»; «26. 5. 2018. Дорогая Светочка, хотел бы сказать тебе два слова. Л.Ф.»; «3.06. 2018. Дорогая Светочка, если бы ты мне позвонила, я бы спросил... Твой Л.Ф.»; «15.6.2018. Позвони мне, пожалуйста». І я телефонувала... Ми розмовляли. Це траплялось зазвичай близько дев'ятої вечора, менше, ніж годину, ми не говорили ніколи, іноді довше...

Я приходила до нього додому. Вперше це було ще наприкінці 90-х рр. ХХ ст. Він був засновником і головним редактором фахового журналу «Наукові записки» і я прийшла забрати номер журналу, де була надрукована моя стаття. Останні роки він вже не керував журналом, і я приходила просто так – поспілкуватись. Мама мене навчила, що з порожніми руками приходити до когось додому не ввічливо. Він любив каву і копчене м'ясо, тому я брала з собою каву або м'ясо, або і каву, і м'ясо. Мій чоловік жартував: «Моя дружина йде до мужика, і бере з собою м'ясо... І що вона там робить?»

Дистанційно, через мене, мій чоловік і Леонід Генріхович були знайомі, передавали одне одному вітання. Мій чоловік навіть говорив, що колись потім я буду згадувати про висловлювання Леоніда Генріховича і спілкування з ним та пишатися, що в моєму житті була така Людина.

Каву він варив у жезлі. Іноді Леонід Генріхович звертався з питаннями: «Де можна купити мідну жезлу?... певні жіночі парфуми (для

першої дружини)?... мельхіорові ложечки». Я – гурман, чорна кава для мене – обов'язкова перлина мого життя (одна чашечка на день – необхідність для виживання). Тому вперше я понесла Леоніду Генріховичу каву в зернах. Однак Лёонечка прокоментував, що він – ледар, і обрав би мелену каву, хоча, звичайно ж, цю змелить. Після цього я купувала для нього вже тільки мелену каву.

Він розповідав про свої книжки, які писав у той час, іноді ставив специфічні питання про якесь слово чи висловлювання, або термін. Наприклад, коли він писав про Наума Коржавіна, його зацікавило слово «бомонд» у російському контексті: «2018-03-17 22:39: Дорогой Лёонечка, отправляю информацию по смысловым вариантам слова бомонд. С любовью Света. Le beau monde (від *франц.* Beau, belle – гарний, добрий, monde – світ, суспільство). 1. Люди відомі, життя яких проходить у всіх на виду, висока спільнота; 2. Вишукана спільнота, творча еліта, законодавці моди, смаків...; 3. Аристократія; 4. Елегантна і ввічлива спільнота; 5. Людина з цього середовища – це людина ввічлива, завжди елегантна, завжди в гарному настрої, цікавий співрозмовник, із оригінальними, витонченими але не завжди глибокими судженнями. Якщо це гравець – це людина, яка ніколи не гнівається, коли програє, жартує і продовжує грати, скільки б шансів в неї не було; 6. Це фраза, що позначає високу спільноту. Цей прекрасний світ являє собою громадське коло, що відрізняється яскраво вираженим смаком до розкішних, розважальних та соціальних вечорів; 7. Це ввічливість, завжди доречна і, разом з тим, шляхетна, елегантність форм, вишуканість смаків, вишуканий такт, шарм манер та мова міста. Це вишукане, урбанізоване коло. Це приємна, але не завжди гарна компанія. Це середовище, що все вкладає в форму, а не в глибину. Якби воно діяло навпаки, тоді це була б вже гарна компанія».

«2018.03.17. 23:49: Спасибо, мое солнышко! Это намного больше, чем мне нужно, но я из этого выберу то, что мне наиболее подходит. Целую. Твой Л.Ф. 18.3.2018. Светочка, мой автор многократно пишет это слово латинскими буквами, но в ОДНО слово. Если это ошибка, мне бы надо обратить на неё внимание?»

Ми говорили про його здоров'я, настрої, відчуття. Він якось сказав: «Ти знаєш, мені стільки років, що кожний день для мене – це вже диво і подарунок. Я дивлюсь на сонце і розумію, що завтра може цього не бути».

Свої найулюбленіші власні афоризми він навіть надрукував у присвяченому його 75-літтю від дня народження та 50-літтю наукової діяльності виданні «Наука и жизнь» (Харків, 2010): «То, що мене не стосується, мене не цікавить. Головний рід військ – це розвідка. Із цієї справою слід переспати. Життя – здійснення плану. Найпотрібніші кни-

ги – довідники. Важливий не термін, а результат. Найкраща справа – це справа зроблена. Сім бід – один подарунок. Дешевше заплатити. Самотність – це свобода».

У Леоніда Генріховича не було мобільного телефону. Він категорично відмовлявся його купувати. Інколи Леонід Генріхович дорікав, що колись близькі йому люди, для яких він дуже багато зробив, перестали дзвонити. Я намагалася пояснити йому, що це для них – дорого, і може йому було б правильно придбати мобільний, тоді у них би було більше шансів на спілкування. Він говорив, що це не причина, що можна дзвонити з університету... Я мовчала... Хоча сьогодні мені відомо, що на кафедрах в педагогічному університеті телефонів більше немає.

Останній лист від Льонечки я отримала 26 червня: «26.6.2018. Светочка, переслала тебе копію Лилиного письма, на которое она получила отказ. Не подскажешь ли, кому можно переадресовать такую просьбу?» Я відразу ж зателефонувала до нього (в університеті Каразіна, де я тоді працювала, звичайні телефони на кафедрі ще були) і ми обговорили цю ситуацію. А наступного дня – 27 червня – мені подзвонила Ліля і повідомила, що Леонід Генріхович помер.

Для мене це було неочікувано. Я була не готова до цього. Я скрикнула, емоційно... Це був мій останній робочий день в університеті Каразіна, в якому я перебувала з 1989 року. У цей день я зустрічалась зі своїми дівчатами-аспірантками. Ми готувалися до захисту Маші Обихвіст. На зустрічі були вже кандидати Маша Белявська і Наташа Шапарєва.

А Леонід Генріхович помер у басейні.

«Позвони мне...»⁵



⁵ На світлині: Професор **Леонід Фрірман** (праворуч на передньому плані), **Олена Андрущенко** (2-й ряд, 1-а зліва), **Костянтин Бондарь** (2-й ряд, 2-й зліва) та **Світлана Криворучко** (ліворуч на передньому плані) серед учасників чергових Читань молодих учених в середині 2000-х років у Харкові. (Фото надане Д. С. Бураго).

Наукове видання

SULTANIVS'KI ČITANNÂ
СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ
SULTANIVSKI CHYTANNIA

(Українською, англійською, французькою та російською мовами)

Збірник статей

Випуск VIII

*Друкується за ухвалою Вченої ради Факультету філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 7 від 25 квітня 2019 року)*

Комп'ютерна верстка,
оригінал-макет

I. В. Козлик

Підписано до друку 19.05.2019. Формат 60x84/16.
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Times New Roman.
Умовн. др. арк. 8,7. Наклад 300.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2
тел. (0342) 77-98-92

Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців
та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11. 2008 р.