

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет іноземних мов
Кафедра світової літератури

VII МІЖНАРОДНІ ЧИЧЕРІНСЬКІ ЧИТАННЯ
“СВІТОВА ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА
У “ВЕЛИКОМУ ЧАСІ”

(21–22 жовтня 2011 р.)

ЗБІРНИК ТЕЗ

ЛЬВІВ – 2011

УДК 821.09(100)(063)
ББК Ш5(0)я431

Відповідальний за випуск:

д-р філол. наук, доц. *Л. В. Мацевко-Бекерська*

Редакційна колегія:

канд. філол. наук, доц. *О. Т. Бандровська*,
канд. філол. наук, доц. *А. М. Гаврилюк*,
канд. філол. наук, доц. *Я. І. Кравець*,
д-р філол. наук, доц. *Л. В. Мацевко-Бекерська*

*Рекомендовано до друку
засіданням кафедри світової літератури.
Протокол № 1 від 30.08.2011 р.*

**VII Міжнародні Чичерінські Читання “Світова Літературна Класика
У “Великому Часі”** : збірник тез. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011.
– 170 с.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2011

ПРИТЧЕВІСТЬ У ТВОРАХ Е. АНДІЄВСЬКОЇ ТА Х. Л. БОРХЕСА

Жанровий рівень організації художніх творів у постмодерну добу стає все більш обговорюваною літературознавчою проблемою. “Розпад метанаративу” (Ж. Ф. Ліотар) спричиняє актуалізацію та трансформацію у новітній літературі архаїчних і класичних моделей малої прози (казки, менніпеї, анекдоту і особливо притчі). На цьому ґрунті проблемним видається питання про чітке окреслення жанру притчі в ситуації постмодернізму, надання йому відповідної дефініції (з огляду на тенденцію до жанрової трансформації та дифузії жанрів), окреслення та характеристика елементів притчевості в інших генетично споріднених / неспоріднених жанрах за умови, що в літературному процесі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. століття зустрічаються як притчі, наближені до класичного жанрового зразка, так і складні, синтетичні твори, в яких елементи притчевості присутні на змістовому рівні (фабула, система персонажів, предметний світ твору): “роман-притча”, “повість-притча”, “казка-притча”, “сучасна притча”, “страшна притча”, – тобто притча виступає “конструктивною основою жанротворення” (О. Товстенко, Т. Маркова). У подібних синтетичних творах жанрові модифікації відбуваються з різною глибиною та обсягом взаємопроникнення. З огляду на це, особливої уваги заслуговує синтез жанрів притчі та літературної казки. Недостатня вивченість питання жанрових модифікацій притчі, брак вичерпних розвідок про співвідношення жанрів притчі та літературної казки зумовлюють *актуальність* поданої статті.

Метою статті є порівняльний аналіз притчевості у казках-притчах Е. Андієвської та притчах-новелах Х. Л. Борхеса; досягнення поставленої мети уможливило виконання таких *завдань*: 1) окреслення жанрової специфіки притчі в постмодерному дискурсі; 2) виокремлення структурних елементів притчевості у творах Х. Л. Борхеса та Е. Андієвської; 3) простеження механізмів взаємопроникнення жанрів притчі та літературної казки, притчі та новели; 4) зіставлення виокремлених структурних елементів у тво-

рах Андієвської та Борхеса (використання тричленної структури, що характерно для притчі та казки, але не характерно для новели; функціонування притчевості на проблемному рівні, зокрема – різне дидактичне навантаження; специфіка побудови хронотопу (круглий час – циклічний час) тощо); 5) отримання висновків щодо жанрових модифікацій літературної казки та притчі в постмодерну добу.

Вибір творів Е. Андієвської та Х. Л. Борхеса як текстового матеріалу розвідки обґрунтований не стільки часовою синхронністю, скільки наявністю паралелей у роботі з жанром притчі названими письменниками.

Дослідження анонсованої проблеми відкриває перспективи глибшого осмислення літературного доробку Е. Андієвської, а також допоможе ближче підійти до усвідомлення специфіки української літературної казки постмодерної доби.

Наталія Астрахан

ГЕРМЕНЕВТИЧНА ТЕОРІЯ Ф. Д. ШЛЯЄРМАХЕРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КОНЦЕПЦІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Можна було б виділити цілу низку аспектів герменевтичної теорії німецького філолога, богослова, перекладача Ф. Д. Шляєрмахера, які вже були підхоплені його послідовниками й розвинуті в контексті різноманітних теоретико-літературних студій, але й сьогодні сприймаються як продуктивні й можуть бути актуалізовані на сучасному етапі розвитку літературознавства. (Зазначимо, що наш перелік не претендує на вичерпну повноту).

1. Співвіднесення граматичної та психологічної інтерпретації як похідне від розрізнення мислення, що є частиною духовного життя людини та її цілокупного життя, й зафіксованого в тексті мовлення, яке є виявленням буття мови. Сам факт такого співвіднесення окреслює художній твір як простір перетину людського буття та буття мови, що стане предметом осмислення в філософській творчості М. Гайдеггера, Г. Г. Гадамера, П. Рікера, до якої зацікавлено апелює сучасне літературознавство.

2. Увага до художньої мови, її особливостей, зумовлених найрізноманітнішими факторами: історичними, суб'єктивно-психологічними, власне лінгвістичними тощо. Вихід за межі прагматичного ставлення до мови, дослідження якої дозволяє досягнути прояснення так званих “темних місць” у текстах, що належать до інших епох. Думка, що художня творчість може бути розглянута з точки зору самореалізації в ній мови, як місце виявлення мови. Такий погляд передував появі особливої уваги філології до проблем поетичної мови, її специфічних характеристик, зумовлених природою художньої творчості, специфікою художнього тексту.

3. Настанова на осягнення духовного досвіду автора, на те, щоб зрозуміти ініціатора мовлення краще, ніж він саме себе розуміє, усвідомити те, чого він сам не усвідомлює, виходячи, як висловився б П. Рікер, за межі “хитрощів безпосередньої свідомості”. Звідси походять різні концепції автора, які можуть бути вписані в ті або інші теоретико-літературні та загальнофілософські системи координат, а також різні стратегії інтерпретації, скеровані на відчитання в художньому тексті смислів, актуальних для тієї або іншої концепції людини та світу.

4. Дослідження психології творчості, виникнення та розвитку художнього задуму, його трансформації, узгодженої з перетворенням авторської медитації, спонтанно-вільного духовного життя автора в композицію художнього тексту. Сьогоднішні спроби літературознавства описати ментальні процеси, що лежать в основі художньої творчості, певною мірою відповідають вектору психологічної інтерпретації, визначеному в працях Шлясрамахера.

5. Погляд на художню форму як історично зумовлену, генетично пов'язану з попереднім розвитком культури, мистецтва, літератури, розуміння залежності митця від результатів цього розвитку, свідомої й неусвідомленої участі суб'єкта творчості в його подальшому розгортанні.

6. Розуміння художнього тексту як надзвичайно складного явища, яке може бути розглянуте з різних точок зору й виступає як відправна точка для будь-якої інтерпретації. Усвідомлення того, що процес інтерпретації є нескінченним.

7. Характеристика діалогічної складової частини феномену художнього тексту, без якої він просто не може бути тим, чим він має бути. Акцентуація уваги на взаєминах автора та читача (того,

хто говорить, та того, хто слухає), наявності обов'язкової розбіжності між ними та можливостях її подолання. Окреслення проблеми об'єктивності розуміння, ствердження необхідності уникнути підміни авторського розуміння читацьким, формування в читача здатності “визволитись” від себе.

8. Філологічне формулювання ідеї герменевтичного кола, відповідно до якої саме уявлення про частину та ціле постійно уточнюються, змінюються в процесі інтерпретації, розмикаючи цей процес у нескінченність. При цьому ціле – це і літературний твір, на тлі якого мають усвідомлюватись всі елементи його форми та змісту, і всі твори певного автора, в контексті єдності яких частиною постає конкретний літературний твір, і вся попередня література, ціле якої може бути використане для розуміння і всієї творчості митця, і його окремого твору.

Ольга Бандровська

ТЕХНОЛОГІЇ ЗАМІСТЬ ГІЛЬОТИНИ: ВЛАДА І ЛЮДИНА В РОМАНІ О. ҐАКСЛІ “ЧУДОВИЙ НОВИЙ СВІТ”

Історія літератури є історією пізнання людини, художнім осмисленням її цілісності і трансцендентності, всіх виявів її сутності в оточуючому середовищі і в світі культури. Специфіка художньої літератури полягає в тому, що її мета збігається з основним змістом тієї галузі філософського знання, яку в ХХ ст. визначили як філософську антропологію.

Одним із аспектів багаторівневої аналітики людини, притаманної і гуманітарним наукам, і художній літературі ХХ ст., є дослідження дwoєдності “людина – влада”. Для багатьох мислителів минулого століття сутнісною характеристикою людини, передумовою всіх її дій, вчинків, поведінки є свобода. “Людина є свобода”, кантівський постулат, повторений Сартром, фундає у минулому столітті різні філософські системи, задає множину векторів теоретичного та художнього осмислення неоднозначної проблематики людини.

З іншого боку, науково-технічні інновації створюють нові обмежувальні можливості для влади. М. Фуко у своїй книзі “Наглядати і карати” (1975) проводить думку про те, що процес взаємозв’язаного розвитку влади і технологій значно інтенсифікується починаючи з XVIII ст., тобто влада і знання безпосередньо доповнюють одне одного і вдосконалюються, проходячи через різні історичні трансформації.

В кращих творах світової літератури XX ст. заявлений комплекс проблем досліджено в різних аспектах і національній своєрідності: людину, її свободу та залежність від інститутів влади розглянуто в найширшому спектрі – від суспільно-політичного до мистецького і метафізичного смислів. З цієї точки зору, видатною подією світової культури XX ст., яка виходить за межі художнього пізнання, стали романи-антиутопії англійських письменників Олдоса Гакслі і Джорджа Орвела.

Характер інтерпретації проблеми “людина – влада” О. Гакслі вирізняється з-поміж інших аналітик системним баченням історії цивілізації, історії влади, історії взаємостосунків людини і техніки. Для розуміння художньої та інтелектуальної культури XX ст. творчість О. Гакслі має велике значення, оскільки в ній відтворено складний, перехідний період західноєвропейської свідомості в добу становлення технократичної цивілізації, знецінення особистості в ім’я нації, держави, майбутнього благополуччя. Відомий як один з найосвіченіших людей свого часу, який мав енциклопедичні знання майже в усіх галузях науки, англійський письменник зробив однією з ключових тем своєї творчості майбутнє людства. “Чудовий новий світ” є твором кульмінаційним, в ньому знайшли вияв вміння О. Гакслі перевести в художню форму інтелектуальну картину сучасності, простежити основні ідеї людства в їхньому історичному аспекті, розкрити їхню двояку природу, його всеохоплююча іронія і, користуючись постмодерністичною термінологією, недовіра до великих наративів. Спостереження за розвитком західної цивілізації з її науково-технічними перемогами і одночасною ідеологізацією держави та абсолютизацією залежності людини стали об’єктом художнього осмислення в романі. О. Гакслі досліджує суспільство, в якому реалізовані ідеї планової економіки, технологічної революції, психоаналіз і віра в те, що розум та наука здатні розв’язати усі про-

блеми. Письменник показує неможливість передбачення соціальних наслідків такого розвитку, занепад духовності і моралі у “розумній” державі.

Михайло Бабарика

“ВЕЛИКИЙ ЧАС” ЧЕКАННЯ У РОМАНІ ЖУЛЬЄНА ГРАКА “БАЛКОН У ЛІСІ”

Ще незадовго до смерті (22-го грудня 2007 року) одного з найвидатніших французьких романістів ХХ-го сторіччя, Жульєна Грака, добре знаний у колах франконістів французький літературний часопис “*Magazine litteraire*” в окремому числі від червня того ж 2007-го року, присвяченому огляду художньої та есеїстичної спадщини саме цієї провідної для поступу та становлення новітнього французького роману постаті, беззастережно проголошує письменника останнім класиком у французькій літературі. У передньому слові від головного редактора Ж.Грака названо старосвітським письменником із давніх часів, що тривали до поразки, якої зазнав старий добрий літературний стиль письма – одним з небагатьох, хто зміг ще за життя скористатись рідкісним привілеєм і бути канонізованим через видання повного зібрання творів у відомій серії так званої Бібліотеки Плеяди видавництва Галлімар, а свою літературну спадщину адресує мовляв лише невеличкій спільноті поціновувачів творчості красного письменства старовинного зразка [Rabourdin; 2007]. Упорядниця згадуваного вище повного зібрання творів Жульєна Грака та водночас провідний фахівець із гракознавчої текстології, Бернхільд Буа, на додаток до того ж наводить іще цілу низку рекурентно вживаних формул, що за її спостереженнями частіше за все стають у нагоді усім охочим віддати шану літературному генієві Грака, підносячи його на п’єдестал “останнього сеньйора французької словесності”, відводячи його мистецтву роль “аристократичного”, “елітарного” [Voie; 1995] тощо.

Одначе, розуміємо, що подібне переписування незліченними та у більшості своїй безіменними операторами літературного проце-

су у самому широкому охопті цього поняття – тими, коли завгодно, “агенсами історії”, як їх іменує Ігор Смірнов у своїй монографії на предмет літературної та культурної діахроніки “*Мегаісторія*” [Смирнов; 2000] – літературної ж постаті та немов самої постанови Жульєна Грака під “*останнього класика*” французької літератури, його форсоване, як ми у тому переконаємось, занесення до цього привілейованого класу, така, сказати б, класифікація Грака та його класування, як то кажуть, “розкладання по полицках” його текстів, або й у бартівському розумінні вкладання його текстів на полицку вже не в якості живого та злободенно життєвого Тексту, а монументального Твору як монументу вже віджилому, бібліотечного пам’ятнику самому собі – є водночас, мабуть, однією з найпевніших тактик по відкладанню творчості письменника: не у пам’яті, а в сторону, обабіч усього вітального й актуального в літературі, та від самої зрештою літератури. Досить поглянути на ухил ідеологічного скерування навіть загальної назви збірки, вкомплектовуючої у собі статті, опубліковані за результатами одного з міжнародних кволоквіумів, повністю присвячених розгляду творчості письменника: “*Жульєн Грак. Час, історія, спогад*” [Marot; 1998]. Однак ізрештою цілком у дусі саме французької національної та державницької традиції таке вкладання на полиці поруч із уже неживим і так має свою власну промовисту й окремо відведену назву (та спеціально призначене місце – сказати б, отже: “топос”) – так званий, у даному випадку зокрема й літературний, Пантеон. Прикметним і вкрай пізнавальним у даному випадку є й те, що така, можливо, кимось і свідомо переслідувана доля – це, здавалося б, саме те, від чого Грак з усіх своїх сил намагався відсторонитись і що вкрай активно від себе відштовхував, відмежовуючись від гучних наіменувань і назв течій, від актуальних і деякий час модних форм літературного життя, як то втаємничені угруповування та збіговиська, що гуртувались довкола Андре Бретона та деяких інших яскравих уосібників французького сюрреалізму, з котрим (і з сюрреалізмом як із літературною школою, і з А. Бретном як його очільником, із яким Грак до того довгий час добре знався особисто) він досить рішучо пориває стосунки ще з першого ж свого роману, перетворюючись зрештою, принаймні в уяві цікавого натовпу прихильників його письменницького таланту, ледь не на схимника, що гребує врученням найпрестижнішої фран-

пузької літературної премії, а також пильною увагою преси й інших медіа та широких кіл читацької громадськості, усамітнюючись у родинній садибі на березі Луари у містечку Сен-Флоран-Ле-Вьей, та з незмінним педантизмом суворо дозуючи свої публічні виступи, зрідка влаштовувані аудієнції та приватні зустрічі з окремими вельми охочими до нього наблизитись втаємниченими особами.

Однак, попри той ретельно зважений і підсумовуючий, каталогізуючий і таксономічний, коли подекуди не антикварно-архівний, спільний тон, що його завзято переймають й оглядові статті у зарубіжних фахових виданнях, і відгуки у публікаціях широкого спрямування, мусимо з прикрістю констатувати, що для вітчизняного літературознавства твчість Жульєна Грака наразі постає не лише такою, що допоки не підлягала сумлінній науковій інвентаризації, а й узагалі, по великому рахунку, досі являє собою біле пасмо на атласі французької літератури ХХ-ого сторіччя, адже на її матеріалі українськими франконістами поки що не було проведено жодного вагомого літературознавчого дослідження.

Інна Барчишина

ТМЕЗИС ЯК ЗАСІБ ЕМФАТИЗАЦІЇ ЕПІТЕТНИХ СТРУКТУР У ПОЕЗІЇ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВДІЗІНСЬКОГО

Актуальною ланкою у вивченні поетики епітета є архітектонічні особливості епітетних структур. Фігуральність та дистрибутивні характеристики епітетних структур стають одними з найвиразніших маркерів їхньої емпатизації. Серед прийомів організації епітетних структур привертає увагу тмезис. Ця фігура експресивного синтаксису має значні виражальні можливості й потенційну здатність до посилення емпатичності поетичного тексту. Розгляд дистрибутивних моделей епітетних структур, організованих за принципом тмезису, дає змогу простежити їхні експресивні можливості та архітектонічні способи індивідуально-авторського семантичного нюансування.

Оскільки аналіз літературних явищ є особливо продуктивним у компаративному аспекті, предметом дослідження доцільно обрати тмезисні епітетні структури в поетичних творах М. Волошина та В. Свідзінського, що зумовлено виразною типологічною подібністю ліричних творів обох поетів у смисловому та ритміко-інтонаційному аспектах.

Юлія Бережанська

АНТАГОНІЗМ ПОКОЛІНЬ У ПРОЗІ ГУСТАВА МАЙРІНКА

Конфлікт генерацій є однією із центральних проблем експресіоністичного мистецтва. Опозиція батьків та дітей, діалектичні стосунки глибинної єдності та непримиренної боротьби набувають загостреного звучання у прозі австрійського письменника Густава Майрінка.

У творчості Майрінка кров предків та нащадків поєднана особливими “енергетичними волокнами”, що виходять із утроби Матері-землі і зливаються в нескінченних сплетіннях. Саме тому фатальні вчинки пращурів викарбовуються на життєвому шляху представників наступних генерацій – ця ідея звучить практично в кожному творі письменника. На думку Майрінка, земне життя – це незмінний ланцюг причин та наслідків, нескінченна низка перероджень, яку персонажі постійно прагнуть перервати. Повстання проти предків та нав’язаних ними правил втілене в мотиві батьковбивства, що пронизує художній світ письменника. Яскравого танатологічного забарвлення набувають архетип Великої Матері та образ римського бога Сатурна, який пожирає своїх дітей.

Зіткнення “старого” та “нового” у творчості Майрінка переосмислюється не лише в побутовому, але й у історико-естетичному аспекті. За висловом А. Шенберга, “не тільки сильне, але і необґрунтоване” презирство експресіонізму до всього застарілого було маніфестацією естетичного анархізму митців. Боротьба конвенціонального та новаторського у прозі Майрінка розгортається в суто експресіоністичному ключі: персонажі прагнуть звільнитися

від “духовних милиць”, успадкованих від прашурів, створити нову, “стерильну” державу та рухатися в напрямі, протилежному до потоку натовпу.

Таким чином, експресіоністичний мотив антагонізму поколінь знаходить яскраве та багатогранне втілення у прозі Густава Майрінка. Дослідження ище висвітленої проблематики у творчості Майрінка дає можливість значно глибше осмислити феномен письменника, а також сприяє розширенню літературознавчої думки про австрійський експресіонізм.

Марія Белявська-Слюсарєва

КЛАСИЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ АМЕЛІ НОТОМБ: АНТИТЕЗНИЙ ПІДХІД (на матеріалі новели “Замах”)

Сучасна світова література вражає розмаїттям інтерпретацій класичних образів. Численні випадки двоїстості образів, що є найбільш властиве сучасному жанру роману, та їхнє протистояння дає змогу розглядати їх у вигляді антитез, це направляє процес визначення характеристик до створення типових образів.

У творах бельгійської письменниці Амелі Нотомб простежується наявність класичних антитезних пар образів: супротивник (зовнішній) – жертва (твір “Заціпеніння і дрож”); дитина – доросла людина (твір “Словник власних імен”); ті, що притягують – ті, що відштовхують, прозорі – непрозорі образи (твори “Заціпеніння і дрож”, “Замах”) та ін.

Якщо розглянути групу образів, що притягують, та тих, що відштовхують, у творі А. Нотомб “Замах” виділяється центральна антитезна група – це персонаж Епіфан та його кохана Етель. Авторка зображує його як утілення самого жаху, як створіння, яке ні в кого не може викликати жодного позитивного відчуття, в той час, як Етель є виявом піднесеного у людини, янголом у людському обличчі.

Другорядним таким протиставленням можна вважати протиставлення Епіфана, який стає специфічною моделлю на подіумі

для підкреслення краси жінок-моделей. Цьому образу опозиціонує група жінок-моделей виключної зовнішності. Але авторка не наділяє їх смислоутворюючою або оповідною роллю.

Група прозорих та непрозорих образів представляє особливий інтерес для аналізу. Вони створюють специфічну контрастну єдність та розкриваються найчастіше у взаємному протиставленні. Характерною рисою прозорого образу є відсутність будь-якої психологічної, внутрішньої глибини, його пласкість, що найбільш проявляється у присутності образу, з так званими бракуючими елементами, образу з незрозумілою до кінця глибиною. Твори авторки відзначаються динамічністю цієї характеристики, наприклад, головний персонаж, що найчастіше є образом непрозорим, може ставати прозорим у залежності від обставин, але дуже рідко впродовж усього твору. У романі “Замах” Епіфан уїдливо засуджує свою кохану, що намагається повернути до себе увагу Гзав’є усіма способами, незважаючи на те, що з самого початку твору образ цієї жінки являв собою цілковиту таємницю як для головного героя, так і для читача. У цьому фрагменті Епіфан спростовує цю загадку на деякий час, розкриваючи усі її наміри. Але як тільки сцена з суперником закінчується, Етель знову з’являється у творі як непрозорий образ, перш за все для Епіфана.

Непрозорі образи найчастіше зображаються в сукупності психологічних або фізичних характеристик та постають перед читачем у сприйнятті між зрозумілим та незрозумілим, як образ, для повного розуміння якого необхідні ті або інші елементи, яких бракує. Ця порожнеча, яку читач постійно намагається заповнити, є одним із головних елементів інтриги творів Амелі Нотомб.

Взаємодія цієї антитезної пари образів може створюватись на тілі протиставлення одних іншим, які також можуть бути представлені в гіперболізованих ступенях своєї пласкості або енігматичності.

Таким чином, метод інтерпретації образів, створених Амелі Нотомб шляхом пошуку антитез, надає широкий спектр можливостей аналізу, сприяє більш глибокому розумінню емоціонального спектру твору, визначення домінантних характеристик та створення типових базових образів.

МОТИВ БЛУДНОГО СИНА У ТВОРАХ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Проза Г. Пагутяк самотня не лише за тематикою, проблемами, специфікою їхнього художньо-образного втілення, а й за структуруванням тексту в цілому, що заявляє про новий тип художньої прози – метароман (надтекстова єдність, низка творів одного автора, об'єднаних ідейно-тематичним дискурсом, наскрізними героями, автоалюзіями, інваріантним мотивом, що репродукується в кожному окремому творі при необхідній різноманітності сюжетних ходів та розв'язок). На наш погляд, це забезпечується низкою індивідуально-авторських рівнів взаємозв'язку творів письменниці в тексті метароману.

Характерною рисою стилю Г. Пагутяк, що зумовлює метароманний зв'язок її творів, є повтор “вічного” мотиву при певній зміні його семантики. Прикладом метароманного зв'язку є своєрідно розгорнутий у оповіданні “Потрапити в сад”, повісті “Гірчичне зерно”, романі “Господар” мотив блудного сина.

У романі “Господар” алюзія на Євангеліє від Луки виникає в описі картини Рембрандта “Повернення блудного сина”. Авторка проектує біблійну притчу про гріхопадіння та батьківське всепрощення на історію життя свого героя Сави. Крім того, в зображенні в одній із частин роману “Господар” Сави запозичена фабула твору “Робінзон Крузо”, що сприймається деякими дослідниками як варіація на тему притчі про блудного сина [1, с. 12]. Асоціативний ланцюжок Сава / Робінзон Крузо / блудний син, на перший погляд, мав би бути вказівкою на гріховність першого перед батьками. Проте відсутність натяків на Савину непокірність матері спростовує таке враження. У зв'язку з цим, доречно згадати думку голландського дослідника картини Рембрандта “Повернення блудного сина” Г. Нувена стосовно однієї з інтерпретацій відомого сюжету про те, що Ісус заради порятунку людства став блудним сином: “Він залишив дім Свого Небесного Батька, вирушив у далеку дорогу, віддав все, що в нього було, і через розп'яття на хресті повернувся до Отця Свого. І здійснив Він це не як Син, що повстав проти Отця Свого, а як слухняний Син, посланий, щоб повернути додому всіх загублених

дітей Господа” [Цит. за: 2]. Саме в такому контексті актуалізовано асоціативний зв’язок Сава / Ісус у романі “Господар”. Прагнення його героя оживити планету Селію та врятувати ласків від вимирання можна трактувати як намагання виправити помилки людства. У зв’язку із висунутою автором ідеєю виникає мотив самопожертви.

Образ блудного сина зближує оповідання “Потрапити в сад” та повість “Гірчичне зерно”. Ідентичність імен головних героїв, а також розповідь Грицька з “Гірчичного зерна” про свої блукання, в тому числі “мандрівки” електричками, дозволяє розглядати історію Грицька з оповідання як передісторію героя повісті. Таким чином, між творами виникає метатекстуальний зв’язок, а точніше – сюжет “Гірчичного зерна” (хоч і з певними змінами) є продовженням історії Грицька з оповідання “Потрапити в сад”. В обох творах провідним є мотив відчуження людини від суспільства. Реалізуючись через образи головних героїв, цей мотив розгортається на інтерпретації біблійної притчі про блудного сина, що набуває нового, відмінного від традиційного змісту. В оповіданні мотиву гріха та розплати за гріхи немає взагалі: Грицько кидає рідний дім через “чорну хворобу”, отриману на війні. У повісті, хоча й згадується про випадкове вбивство героєм людини, проте наголошено, що він поніс за це покарання. Блукання героїв осмислюються не як намагання спокутувати старі гріхи чи здобути нові, а як утеча від реалій жорстокого світу. Той факт, що Грицько, герой повісті, так і не знаходить спокою після повернення до старого батька, а Грицько, герой оповідання, так і не потрапляє до саду, поглиблює думку про приреченість людини на вічне блукання, на вічний пошук притулку.

Отже, мотив блудного сина, повторюючись у низці творів Галини Пагутяк, свідчить про особливий тип цільності прози Г. Пагутяк як надтекстової єдності – метароман.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Атарова К. Н. Секреты простоты // Дефо Д. Робинзон Крузо : [составление, вступительная статья, комментарий К. Н. Атаровой] / Даниель Дефо. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 3–15.
2. Пшенко Н. Возвращение блудного сына. Библия Рембрандта [Электронный ресурс] / Надежда Пшенко // Вода живая. – 2008. – № 2. – Режим доступу до статті: http://www.religare.ru/2_51199.html

“УРОКИ” ГЮСТАВА ФЛОБЕРА В РАННІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕРТРУДИ СТАЙН

Серед небагатьох письменників, яких Гертруда Стайн постійно згадує серед тих, хто вплинув на її формування як митця, почесне місце обіймає Гюстав Флобер. Цей факт дивним чином промайнув повз увагу стайнознавців, які майже не залучають художні відкриття французького романіста до аналізу формування новаторської поетики творчості Стайн. Ім'я Флобера традиційно згадується чи не в кожній роботі, присвяченій Стайн, але на декларативному рівні усе й завершується. Спробуємо заповнити цю лауну і з'ясувати, чому письменниця так наполегливо відсилає своїх читачів та критиків до доробку письменника, чий творчі принципи, на перший погляд, не мають нічого спільного з її власними художніми експериментами, навіть ранніми.

Широко відомим є той факт, що перший успішний літературний твір письменниці – “Три життя” – починався з перекладу англійською “Трьох історій” Флобера, який Стайн розпочала як вправу в “мистецтві слова”. Спочатку ці три оповідання вийшли французькою в журналах, а наприкінці квітня 1877 року у вигляді збірки. Вона складається з трьох оповідань: “Щире серце” (*Un cœur simple*), “Легенда про Святого Юліана милостивого” (*La légende de Saint-Julien l'hospitalier*) та “Іродіада” (*Hérodiade*), що, як свідчать щоденники Флобера, писалися в перервах роботи над останнім, незавершеним сатиричним романом письменника “Бувар і Пекюше” (*Bouvard et Pécuchet*).

Дослідники давно зауважили, що в кожній історії відтворено загальний колорит трьох великих шедеврів Флобера попередніх років – “Щире серце” перегукується з “Пані Боварі” (1856), “Святий Юліан” продовжує агіологічні традиції драми “Спокуса святого Антонія”, а “Іродіада” своєю екзотичністю дуже нагадує “Саламбо” (1862). Кожна з “Трьох історій” через “конденсованість” форми та стилістичну досконалість, представляє собою справжній шедевр зрілого майстра, який все життя присвятив пошукам ідеальної художньої форми й шліфуванню та доведенню до досконалості стилю, який він сприймав як ідеальну форму бачення світу.

Гертруда Стайн, навпаки, відома як письменниця, що ніколи не вичитувала свої твори, тим паче, ніколи не вважала за потрібне місяцями та роками філігранно “шліфувати” та доводити до стилістичної досконалості тексти, ретельно відкидаючи все “зайве” на їхньому стильовому малюнку, як це робив Флобер. Отже, коли ми говоримо про вплив, який на Стайн здійснив Флобер, мова йде зовсім не про його славетний стиль. У цьому контексті виникає питання, що ж саме побачила в “Трьох історіях” письменниця-початківець, що так вразило її та надихнуло на написання першого шедевр та, за її власними твердженнями, заклало підґрунтя новаторської поетики її творчості. На нашу думку, в пізньому творі Флобера Гертруда Стайн знайшла “ідеальну композицію”, в рамках якої можна було “зосередитись на головному”, що хвилювало недавню студентку-медика на початку творчої кар’єри – дослідженні людського характеру, типологізації людських особистостей та розробці механізмів найоб’єктивнішого відтворення характеру та особистості в рамках художнього твору.

Ольга Бойніцька

ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ТА ДІАЛОГ ІЗ ТРАДИЦІЄЮ В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.

Традиція, разом із пам’яттю та історією, є одним із вимірів минулого, що виразно окреслюються в англійській літературі після Другої світової війни й утворюють ґрунт історіографічного роману межі ХХ–ХХІ ст.

Романи Г. Свіфта, Дж. Барнса, П. Акройда, Б. Бейнбрідж, А. Байстт, І. Мак’юена, М. Ніла та ін., написані в перехідний період помежів’я століть, подають міркування про поступ англійської літератури, про літературний канон і в напрохуд своєрідний спосіб “перетравлюють” літературний досвід минулого. У творах цих письменників історія літературна переосмислюється, відтворюється й перетворюється разом із історією загальною як її органічна й значуща складова частина.

Найчастіше сучасні англійські історичні романісти звертаються до доби вікторіанства. Романи Дж. Ріс “Широке Саргасове море” (1966) та “Жінка французького лейтенанта” (1969) Дж. Фаулза започаткували у британській літературі новий напрям, сутність якого полягає в переоцінці та переробці вікторіанських міфів та історій. *Нео-* чи, радше, *псевдо-*вікторіанські романи пропонують різноманітні ідеологічні та естетичні варіанти перетворення літературного попередника. Використовуючи та викривляючи умовності літературної традиції, псевдо-вікторіанські романи одночасно дублюють вікторіанську модель та демонструють виразне бажання відірватися від канону та кинути йому виклик. Отже, ставлення сучасного твору до свого вікторіанського попередника є виразно амбівалентним.

З одного боку, спостерігаємо майже магнетичне притягання вікторіанського періоду для сучасних письменників, які звертаються до відтворення саме цієї доби з очевидною естетичною ностальгією, із прагненням вшанувати неперевершене Мистецтво. Епіграфи, цитати, алюзії, образи з літератури домодерністської є даниною Великій Традиції. Зв’язок із канонічним твором, що його встановлює цитатія в сучасному романі, зазвичай є основою не для комічної реконтекстуалізації, а для серйозних тематичних, естетичних або ідеологічних паралелей. Приміром, епіграфи, взяті з класичних текстів, насамперед, містять у собі заявку на спорідненість, походження, родовід. Передуючи роману, епіграфи відіграють роль своєрідної афіші та анотації, і найчастіше мають певну особливу ауру та престиж. Вшанування класики відбивається навіть у зовнішньому оформленні книжок: на обкладинках – репродукції картин знаних тогочасних художників, епіграфи та виокремлені цитати з вікторіанських текстів, вікторіанські карти, в назвах звучать імена відомих письменників, персонажів або творів, як-от: романи Лінн Трасс “Дар Теннісона”, Емми Теннант “Тесс”, Пітера Акройда “Заповіт Оскара Вайльда”, Д. М. Томаса “Шарлотта: остання подорож Джейн Ейр”. Таке оздоблення слугує надійною гарантією якості творів.

З іншого боку, сучасний твір помітно дистанціюється від своїх кумирів-попередників, відсилаючи нас до еліотівського традиціоналізму, що наголошує не на фіксації або ж покірній імітації моделей минулого, а на тому, як використати минуле в нових цілях для теперішнього. Під цим оглядом, у псевдо-вікторіанському романі

спостерігаємо, наприклад, процес деконструкції традиційного персонажа як соціальної моделі та морального зразка. Іншим способом руйнації вікторіанської моделі є вибір наративних (а отже – й ідеологічних) точок зору в сучасному творі. Особливе значення в англійському історіографічному романі надається відтворенню нечутних раніше голосів. З метою поновити продовжувану ними традицію, сучасні романи інвертують пріоритети свого вікторіанського прототипу: вилучене з'являється, нечутне стає голосним, сховане виходить на передній план, маргінальне перетворюється на центральне.

Характерною відзнакою нового роману є неоднозначність вирішення питання, чим насамперед зумовлене звернення до минулого – захопленням каноном чи прагненням його зруйнувати. Відтак виникає своєрідний парадокс тужливого ревізйонізму.

Ірина Бурбан

**ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДРАМИ
В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ
("Михаэль Крамер". Последняя драма
Гергарта Гауптмана)**

Стаття "Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана" в літературно-критичній спадщині Лесі Українки стоїть дещо особіно: це – єдина монографічна студія одного твору. І той факт, що присвячено цю студію творові драматургії, знаковий. Він знаменує не випадковість вибору. Вибору не стільки саме цього твору й саме цього автора, скільки – твору драматичного роду і при тому досить показового щодо напрямку (стилю).

Леся Українка, зовні погоджуючись із тим, що Гауптман – "ні адепт, ні засновник", що він "причетний" до всіх шкіл, прийняла цю думку далеко не остаточно. Леся Українка твердить: "причетний" до всіх шкіл, але ж у яких пропорціях? У цитованому вище фраз-

менті цікава логіка її аналізу: Гауптман натураліст “щонайменше”, реаліст – як “будь-який справжній художник”, декадансом позначена більшість його героїв (але ж не сам автор!), зате – повторимо цей момент буквально – “освободительный дух новоромантизму веет во всех его сочинениях без исключения”! Взявши до уваги логіку міркування і аналітично намічену пропорцію, можна не дивуватись, що авторка знову, вже після обговорення питання про “самотність” драматурга, повертається до типологічної проблеми. Але тепер уже починає мову з категорії новоромантизму, стверджуючи тим: якщо Г. Гауптман і “самотній” (себто “слишком большая величина”), то передусім серед новоромантиків.

У статті Лесі Українки зроблено надзвичайно важливу з теоретичного погляду спробу накреслити типогенезу сучасного їй новоромантичного напрямку. Перед тим, як встановити зв'язки й місце Г. Гауптмана в цій генетичній лінії, авторка формулює узагальнений погляд на “кожного великого письменника” – погляд, який, безсумнівно, стосується насамперед митців романтичного складу. Отже, на думку теоретика, у творчості письменника з кожним новим твором “повністю новий світ” може поставати “на старому фундаменті”. Таку можливість, тобто “фундамент”, утворює ідея чи певне коло ідей, які часто і втілюються – як це характерно для романтиків – в одному типі.

Типажна призма широко застосовується в статтях Лесі Українки для з'ясування найрізноманітніших проблем. Цього разу крізь призму “типа” вона з'ясовує, з ким і чим генетично споріднений у літературі Г. Гауптман і, водночас, репрезентований його творчістю новоромантизм. Для такого аналогічно-порівняльного завдання обрано тип “одинокого” /або “самотнього”/. Цей вибір Лесі Українки треба визнати надзвичайно влучним. Тип “одинокого” пов'язаний із драмою Г. Гауптмана “Одинокі люди”, в якій драматург надав виняткової художньо-психологічної виразності явищу самотності людини.

Розуміння самотності й типу самотньої людини править для Лесі Українки за диференціальну ознаку для вирізнення новоромантизму в Гауптмана в колі сучасних і попередніх явищ цього роду. Пересвідчуємося, що й історично пояснимо новизна гауптманівського трактування “самотності” подана у проникливо віднайденому і

грунтовно проаналізованому спільному типологічному ряду. Застосований Лесею Українкою історико-порівняльний метод не можна вважати одноосібним винаходом української авторки. Але безумовно її власним здобутком, а відтак і набутком української літературно-естетичної думки є те мистецтво, з яким цей метод застосовано, і той плідний результат, якого цим мистецьким застосуванням досягнуто в теорії драми.

Основні здобутки Лесі Українки для теорії драми в текстуально-аналітичній частині статті “Міхаель Крамер” пов’язані з психологічним аналізом зображених драматургом типів. Авторка розкрила природу родинної тиранії батька не тільки як прояву сильної натури, а й як вираження доктринерської позиції митця певного типу – художника ідеї.

Леся Українка, ніскільки не применшуючи гостроти в зображенні стосунків між близькими людьми, не підносить питання про трагічне. Її трактування драми Г. Гауптмана і в цьому відношенні співзвучне з авторським підходом. Основну проблематику вона розглянула в явищі “самотності” і розкрила її теоретичний сенс через зосередження на типах і їхньому глибокому психологічному підґрунті, наявному в світовому мистецтві.

Софія Варецька

“МОВЧАННЯ І ПИСЬМО” – ДИХОТОМІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР

У статті йдеться про проблему мовчання як одну з провідних тем у творчості відомої сучасної німецької письменниці Г. Мюллер. Переосмислюючи власний життєвий досвід, авторка, долаючи проблему мовчання, вибудовує особливу манеру викладу письма, вона торкається найбільш актуальних питань людства у ХХ столітті, зокрема страждання, репресії й катування за часів комуністичної диктатури Чаушеску.

У 2009 році Нобелівський комітет присудив премію з літератури німецькій письменниці румунського походження Герті Мюллер

(1953 р. н.) із формулюванням: “тій, хто своєю зосередженістю в поезії і щирістю в прозі, малює пейзаж знедолених”. Основними темами есеїстики Г. Мюллер є змалювання страждань, репресій, страху й жахить, які пережили жителі Румунії за часів комуністичної диктатури Чаушеску. Писати для письменниці це відтворювати пережите на папері, однак письмо не звільняє від пережитих страхів й минулого, письмо заміняє розмову. Письменниця виховувалася в традиціях селянської родини, де мовчати вважалося нормою, говорили лише по-суті, про почуття й емоції – мовчали. “Гадаю, що всі, такі, якими ми були, розминалися в мовчанні, вдома і на подвір’ї”, – пише Герта Мюллер. Мовчання було своєрідною передумовою письма авторки. Отож, долаючи досвід мовчання, письменниця торкається найбільш чіпких питань людства у ХХ столітті.

Письменниця народилася й виросла в сім’ї швабського фермера в німецькомовному містечку Ніцкідорф в румунській частині історичної області Банат. Батько Мюллер під час другої світової війни служив у військах “Ваффен-СС”. У 1945 році багатьох румунців німецького походження висилали до таборів, не стала винятком і мати Герти, яка провела 5 років у одному із таборів України. Отож проживши свої юні роки у такій родині, авторка звикла більше мовчати аніж розмовляти. Пам’ять минулого, переживання травми лягли на плечі не лише батьків, а й частково доньки. Пережиті реалії жахливого не вкладалися в простір мовчання, з’явилася потреба викласти це на письмі. Й таким чином, долаючи власне мовчання, Герта Мюллер починає писати. Одна за одною з’являються прозові збірки “Низовини” (“Niederungen”, 1982), “Босоногий грудень” (“Barfuß-Jäger Februar”, 1987), а пізніше деякі романи “Лис уже тоді був мисливцем” (“Der Fuchs war damals schon der Jäger”, 1992), “Серце-звір” (“Herztier”, 1994), “Гойдалка дихання” (“Atemschaukel”, 2009) та багато інших. Авторка у багатьох творах підіймає питання провини, вона пише про болісне, але таке необхідне звільнення через історичну самокритику. Українська дослідниця Таміла Кирилова зазначає, що: “Осмислення минулого в художній формі є терапевтичною психоаналітичною практикою, яка покликана усвідомити витіснену травму в розказуванні історії минулого з позиції теперішнього”. Власне позиція теперішнього дозволяє обрати необхідну дистанцію й належну позицію. Подолавши внутрішній конфлікт, який полягав

у спадковому досвіді мовчання й прагненням донести до людства пережите, Г. Мюлер використовує письмо з метою донести правду. Письменниця зазначає: “Література тут нічого не може змінити. Однак вона може – нехай навіть і заднім числом – відкрити за допомогою мови деяку правду, яка покаже нам, що у нас і довкола нас відбувається, коли всі цінності зміщуються. Література говорить з кожною людиною окремо: вона – його особиста власність, яка залишається у нього в голові. Ніщо інше не розмовляє з нами так проникливо, як книга. І книга за це не чекає від нас нічого – всього лиш, щоб ми думали й відчували”. Пишучи свої твори, Г. Мюлер дистанціюється не лиш від минулих подій, а й певною мірою від самої себе, створюючи таким чином особливий неповторний стиль письма, якому притаманні надзвичайно потужні емоційні й психологічно-настрєві доміанти.

Неля Ваховська

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ПАРАДИГМА В РОМАНІ Р. ЇРГЛЯ “СОБАЧІ НОЧІ”

Однією з основ поетики й естетики Р. Їргля є німецький експресіонізм, на що вказують як множинні цитати з Г. Бенна, так і загальні риси художнього світу роману: розпад особистості, кодований як деформація світу, мотив занепаду цивілізації під тиском байдужої природи, редукція простору до локусу руїни, оповитої аурую смерті тощо. В цей локус негативного вписано уявне колективне тіло німецького фармакоса (спокутного цапа) – алегоричну фігуру Адвоката-Мерця, що парадоксальним чином прийшов ззовні, з великого світу, проте перетворився на “тамтого всередині”, який у колективному уявному акумулює в собі всю негативність цього місця: він заражений фізично (токсична вода позбавляє його голосу), політично (представник одразу двох систем) та морально (трансгресивне кохання до повії К. Нопки, секс із її

дочкою – Лолітою, садистське задоволення від вбивства Жирного). Колективна уява наділяє його ознаками не-людського: пташиною лапкою, роєм мух, негативним безсмертям.

Водночас розпад особистості кодується як надміру поліфонічна оповідь від першої особи однини чи множини від імені п'яти індивідуалізованих оповідачів (Інженер та Адвокат (“той-що-не-може-померти”) в дорослому віці та в дитинстві, а також Сова), двох колективних оповідачів-мовців – Іноземного легіону та аморфної маси селян, а також аукторіального оповідача-“Автора”, що мімікрує під мовлення своїх персонажів. Розказані історії складно переплітаються, витворюючи контрапункт в локусі руйни, що перетворює її (а також свідомість множинного розщепленого протагоніста, в ній розміщеного) на віртуальну інстанцію продукування безкінечних і неістинних оповідних світів. Безпритульна людська свідомість, метонімізована й метафоризована руйною, знаходить своє уміцвлення лише на рівні ідеографічних ресурсів письма, протиставленого оповіді.

Наталія Висоцька

**ДРАМАТУРГІЧНІ ВАРІАЦІЇ НА ПОЕТИЧНІ ТЕМИ:
ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ
ШЕКСПІРІВСЬКОГО СОНЕТАРІЮ
(цикл п'єс “Вогонь кохання”)**

Нині трюїзмом стала думка про те, що завдяки надзвичайній пластичності, сказати б, протейстичності шекспірового генія кожна доба має змогу “виліпити” за власною подобою свого Шекспіра, який відповідав би її етичним та естетичним нормам і цінностям. Раніше цей процес відбувався спонтанно, у ХХ ст. він усвідомлюється через саморефлексію культури. Загально визнаний і той факт, що впродовж останніх двох століть представники різноманітних гуманітарних (а подеколи і природознавчих та технічних) дисциплін залюбки використовують саме шекспірівський спадок (у тому числі, сонетний) як

зручний полігон для апробації нових підходів не лише до вивчення, аналізу та інтерпретації різних аспектів красного письменства, а й до антропологічних проблем узагалі. Щодо художнього дискурсу, творчість В. Шекспіра залишається невичерпним джерелом не лише сюжетних ходів, мотивів, образів і просто цитат, а й потужним генератором ідей, що запліднюють уяву сучасних митців.

Доповідь присвячена експериментальному проекту “Вогонь кохання”, здійсненому наприкінці 1990-х років у театральному житті США. 1998 року трупа “Ектінг Кампані” замовила семи драматургам одноактні п’єси за мотивами семи сонетів В. Шекспіра. Серед авторів були як добре відомі в загальнонаціональному масштабі Тоні Кушнер, Венді Вассерстайн, Марша Норман, Нтозаке Шанге, Джон Гер, так і менш знані Ерік Богосян та Вільям Фінн. Після серії вистав, неоднозначно сприйнятих театральними критиками (режисер Марк Ламос), ці твори були опубліковані в форматі збірки.

На початковому етапі роботи кожному драматургові було призначено конкретний прецедентний текст, але далі ніхто не обмежував творчу свободу щодо напрямку, в якому рухатиметься власна фантазія митця. Унікальність проекту полягає не лише в індивідуальному переосмисленні всіма його учасниками / учасницями філософського, екзистенційного, смислового, образного, стильового спектру славнозвісних поетичних шедеврів, а й у зміні жанрової природи творів, тобто перекодуванні мови поезії на мову театру.

Безперечно, тексти п’єс виявилися нерівними у змістовому та художньому відношенні, віддзеркалюючи смаки, зацікавлення та тривоги своїх творців. Проте загалом в усіх одноактівках отримали несподіваний розвиток невід’ємні мотиви сонетів: складності кохання у різних його іпостасях, з одностатевим коханням включно; перипетії любовного трикутника; стосунки між творцем та моделлю; суспільна / екзистенційна несправедливість тощо. Крім того, автори спиралися не лише на поетичні, а й на театральні здобутки геніального англійця, щоб підвищити сценічність власних текстів. У п’єсах простежуються як інші інтертекстуальні зв’язки, зокрема, з творчістю А. Шніцлера та середньовічною “Золотою легендою”, так і самореферентність, що відсилає до загального масиву творчості того чи того драматурга.

Отже, аналіз цього корпусу творів дозволяє зробити певні вис-

новки щодо причин актуалізації саме цих мотивів шекспірівських сонетів у певний історичний час та в конкретному геокультурному просторі, а також простежити індивідуальні модуси роботи сучасних письменників-драматургів з класичним літературним матеріалом.

Юлія Вільчанська

ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ В ТРОП (на прикладі лірики Б. Поплавського)

Здійснюється спроба осмислення релігійної свідомості як визначального фактора національної самоідентифікації. Особливості літературно-теоретичного дослідження продиктовані комплексом мотивацій, що дозволяють розглянути творчість поета російської еміграції ХХ ст. Б. Поплавського (1903–1935) в аспекті релігійної детермінанти.

Онтологічний сенс поетики Б. Поплавського розкривається в контексті тропової тематичної моделі “смерть”. Є значущим, що творчий феномен поета розкривається саме в трагізмі його власного світосприйняття. Творчість даного автора презентує поетика містичного. Художній рівень письма Б. Поплавського визначається його ризоматичним світоглядом. У віршах Б. Поплавського поняття “духовного” як релігійного замінюється усвідомленням “духовного” як метафізичної приреченості. У тому випадку концепт текстів і концепт життя автора співпадають. Рецептивний ресурс потойбічної символіки в Б. Поплавського прочитується нами як антитеза релігійній свідомості.

Релігійне світосприйняття може бути розглянуте у вигляді матриці, образ якої регулює формування життєвої позиції і відчуття національної самоідентичності. Припустимо, що відсутність релігійно-світоглядного фундаменту “знищила” поета. Чи є в такому випадку “навіювання” тексту в Б. Поплавського результатом духовного зламу? Метою даного дослідження є спроба зрозуміти формулу його сугестії. Щоб прослідкувати, як автологія перетворюється на троп, необхідно осмислити логіку біографії і її вплив на тропову

систему віршів, визначити чим скеровується увага Б. Поплавського до містичного, а також розглянути найбільш презентативні зразки.

Основа концепту полягає в розкритті теми національної самоідентичності в ракурсі релігійної детермінанти як вектора антропологічної проблематики. Рецепція тропової системи в перспективі біографічного досвіду поета може бути представлена як потенційна стратегія прочитання текстів Б. Поплавського.

Олександр Волковинський

ЕПІТЕТ ЯК НОСІЙ ТА ЕЛЕМЕНТ СТИЛЮ

Одразу зазначимо, що за традиційно вживаним терміном “епітет” варто вбачати наявність епітетної структури – ситуативно-оказіонального поєднання означення та означуваного, що завдяки дуальній організації призводить до художнього взаємозбагачення поняття та його прикмети. Граматичні форми, що потенційно позначають якості, ознаки, властивості (прикметник, прийменник, займенник, прикладка тощо), варто розглядати як **епітетні носії**, тобто як потенційні епітети. На думку Г. Сивоконя, ознакою в художньому творі є все, що пояснює, наділяє якістю назване. Це твердження своєрідно перегукується з дещо категоричною оцінкою В. Маяковського: в поезії – все епітет. Та все ж епітетом чи краще **елементом епітетної структури** потенційні носії прикмет можуть стати лише в конкретному художньо-текстовому втіленні.

Саме епітетна структура стає елементом стилю та позначає самотність, оригінальність художнього мислення автора та особливостей його конкретного мовленнєвого втілення. Вже з доби модернізму означення в епітетній структурі намагається навіть заступити чи витіснити саме поняття завдяки налаштованості на його одивнення. У добу модернізму та в подальшому розвитку літератури легкість художнього мовлення зникає саме через втрату епітетною структурою не лише семантичної, але й архітектонічної “скромності” (О. Брик). Ці положення знаходять яскраве підтвердження у творчості К. Бальмонта, О. Блока, М. Волошина, М. Вороного,

Я. Каспровича, В. Кобилянського, В. Маяковського, поетів-молодомузівців, В. Свідзінського, П. Тичини та багатьох інших.

Епітетні структури, що функціонують як елементи стилю, мають досить стійкі ознаки: 1) тяжіння до нерозривної архітектонічної та семантичної єдності означення й означуваного; 2) втрата епітетною структурою, починаючи з доби модернізму, семантичної та архітектонічної скромності; 3) розщеплення через епітетну структуру типового індивідуальним; 4) принципова налаштованість епітетної структури на одивнення, що зумовлює смислові зсуви як означення, так і означуваного.

Звернення до механізму створення епітетної структури дозволяє актуалізувати теоретичну парадигму, акцентувати домінуючі ознаки певного метатексту. Повнота розв'язання наріжних питань текстового вивчення діахронного розвитку літератури в аспекті епітетотворення вимагає багатовекторності (тобто не лише ретроспективного і перспективного уточнення) пошукових процесів: 1) в бік “нульової поетичної структури”; 2) порівняння з особливостями епітетотворення попередніх та наступних літературних епох (наприклад, бароко, романтизм, реалізм тощо); 3) внутрішньосистемні порівняння епітетних структур, що репрезентують різноманітні гілки мегасистемного утворення (наприклад, модернізму: акмеїзму та футуризму); 4) розгляд індивідуально-унікальних епітетних систем, наповнення і впорядкованість яких відбувається за рахунок конкретних епітетних структур, водночас індивідуально-авторські епітетні системи є основними складниками загального епітетного лексикону доби; 5) перспективний погляд у бік можливих наступних етапів літературного процесу; 6) для того, щоб якнайповніше скласти історію поетичного стилю, належить насамперед скласти історію епітетних структур, підкреслимо – текстуальну історію епітетних структур.

Дещо зневажливе ставлення до епітета як до дрібної частини естетично варті цілісності, можливо, зумовлене саме тим, що час фундаментальних досліджень (діахронних, синхронних, типологічних тощо) епітетних структур лише наближається. Задля їхнього успішного проведення потрібні максимально повні електронні варіанти не лише текстів художніх творів, але їхніх варіантів. Вивчення епітетних структур сьогодні не має шансів на успіх без залучення здобутків текстології, історіографії, культурології, філософії, психології тощо.

ОСУЧАСНЕННЯ ЯК ПРИНЦИП ОСМИСЛЕННЯ СИСТЕМИ ОБРАЗІВ ПЕРСОНАЖІВ У “КНИЗІ ЦАРЯ ДАВИДА” Ш. ГАЙМА

З подіями та образами роману “Книга царя Давида” читач знайомиться через сприйняття оповідного героя Ефана бен Хошайї. Історик лише викладає факти, не коментуючи їх, але це викладення побудоване таким чином, що змушує читача самостійно робити висновки, давати оцінку подіям та персонажам і порівнювати їх із сучасністю.

Автор зображує контраст сімейних стосунків та професійних відносин історика Ефана – читач, знайомий з біографією самого митця, може легко провести паралель з життям Гайма та зрозуміти, що доля письменника, який правдиво викладає історичні факти, за три тисячі років суттєво не змінилася [1, с. 124]. Доречно також вказати, що досвідченому історику, на якого покладено весь клопіт обробки матеріалу та всю відповідальність за книгу, відмовлено в праві голосу. Втїливши в життя задум можновладців, він, як “технічний елемент”, видалений з подальшого перебігу подій. Саме так вчинила тодішня влада НДР з Гаймом, заборонивши публікацію його романів у рідній країні.

Цар Давид зображений винахідливим – будівництво храму заповів сину Соломону, щоб самому уникнути сварок з духовенством, цілеспрямованим – готовим за будь-яку ціну досягти своєї мети (Вірсавія). Його відмінні якості – хитрість, жорстокість та підступність, які він прикривав іменем Господа. Цей державний діяч здатний виграти смертельний бій та вийти переможцем у численних палацових інтригах. Принцеса Мелхола дає влучну характеристику Давиду: „Er hat so viele Gesichter. Ich gebe zu, das macht es schwer, ihn zu erggnden“ [1, с. 58]. Письменник проводить очевидну паралель з народними вождями ХХ століття.

Соломон – гідний спадкоємець свого батька – посміхаючись, слухав привселюдну розповідь про те, як Давид наказав убити чоловіка його матері Урію, а сам він – наслідок злочину, страшнішого за подружню невірність [1, с. 147]. Усуваючи претендентів на царський трон, Соломон вже сам наказує вбити брата Адонію [1,

с. 155]. На відміну від свого батька, Соломон не веде виснажливих війн, а йде іншим шляхом – для збільшення держави він збільшує кількість дружин у своєму гаремі, де, за зауваженням Ефана, вже зараз важко дихати: „Die Luft allerdings würde dann kaum noch erträglich sein; schon bei dem jetzigen Bestand legte sich ein sduerliches Gemisch von Körperdünsten und allerlei kostbaren Wohlgerüchen erstickend auf Kehle und Lunge“ [1, с. 52]. Починаючи з першого розділу зрозуміло, що цар Соломон заздирить історика Ефану через прихильність останнього до правди та історичної істини.

Високими моральними якостями – чесністю, людяністю, справедливістю – наділяє Гайм Самуїла, священика, провидця та суддю: „er war ein ehrenhafter Mann, erfüllt von den höchsten Grundsätzen“ [1, с. 14]. Але нижче подано важливе зауваження: „Doch kann just so einer mehr Unheil durch seine Geradheit anrichten als irgendein Sohn Belials durch seine Schurkerei“ [1, с. 52]. Безпосередність та прямота трактуються Ефаном як недоліки, не властиві посередникам між Богом та людьми. Зовнішність Самуїла подається автором через священиків та пророків, що особисто знали його. Цей прийом підсилює достовірність інформації та робить образ чітким, об’ємним.

У своїх творах Ш. Гайм суттєво переосмислює та осучаснює біблійні образи героїв, демонструючи, як деспотизм правителів призводить до незворотної деформації людської свідомості.

Сильвестрас Гайжюнас

КНУТ ГАМСУН И БАЛТИЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Кнут Гамсун – один самых популярных писателей новой классики в балтийских литературах. Большое внимание Гамсуну – как раннему, так и позднему – уделяла и литовская, латышская литературная критика. В Латвии в тридцатые годы XX века вышли 15 томов творчества Гамсуна. Его творчество оказало большое влияние на развитие как литовской, так и латышской литературы. Можно говорить и о влиянии стиля Гамсуна на литовскую и латышскую ли-

тературу. Именно Гамсун был тот, кто помог балтийской прозе освободиться от “гнета реализма” и повернуть ее к импрессионизму.

Если можно говорить о модернистском образе Фауста, то в такой же мере можно говорить и о модернистском образе Пана. Основу такому образу положил именно Гамсун со своим Гланом. Герой греческого мифа Пан оставляет Олимп и бежит в лес, таким образом протестуя против мира богов. Пан – бог лесов, переполненный страстной любовью. Это – хрестоматийная семантика мифа. Гамсуновский Глан бежит из мира, в котором умер Бог, где начался хаос урбанизации, чуждый человеческой природе. *Жизнь Глана в лесу можно воспринимать как вызов отчуждению.* Оставив цивилизованный мир без Бога, Глан его находит в лесу.

Как концепция такого Пана преломляется в латышской и в литовской литературе?

В этом отношении интересен роман литовского писателя Игнаса Шейнюса (1889–1958) “Горбунок” (1911). Горбунок Олесис глубоко переживая драматическое расставание с любимой Гунде, закрывается в ветренной мельнице. Здесь молодому слушателю он рассказывает историю своей любви. Герой Игнаса Шейнюса как бы стоит на перекрестке гамсуновской традиции и литовского пантеизма.

Классик латышской литературы Янис Яунсудрабинш Гамсуна назвал своим крестным отцом. Он переводил творчество норвежского писателя, иллюстрировал его “Пана”. В прозе Яунсудрабиньша, а также Яниса Акуратерса можно найти интересные стилистические и концептуальные параллели с романами Гамсуна.

Оксана Гальчук

АНТИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

Греко-римська література – це певний ”текст”, який апелює до духовно-ініціативного сприйняття його різними поколіннями, є носієм стійких і стабільних, позаситуативно значимих інформацій, ідей, умонастроїв, змістів – осередком духовно-практичного досві-

ду давніх греків і римлян. Це “текст”, зразки якого сприяють “діалогу” різних народів і всього людства.

Виходячи з уподібнення Тексту Р. Барта до Інтертексту Ю. Крістевої, античність як ”текст” одночасно є й інтертекстом, що бере участь у культурному житті людства вже упродовж багатьох століть.

Античний текст “приречений” бути учасником міжкультурних взаємин у силу своєї діалогічної природи. Двоїстістю відзначається і сам тип античної культури, у центрі якої філософія і риторика, яким надана можливість ототожнювати себе з культурою в цілому й оголошувати себе її принципами. Провідною проблематикою в ній є взаємини людини й космосу, людини й держави, Заходу і Сходу тощо. “Діалог” динамізму й традиціоналізму античної літератури зумовили її життєздатність і величезну роль у подальшій світовій історії культури.

Античні твори асоціюються із “класикою”, оскільки втілюють уявлення про гармонійну цілісність; наділені масштабністю; вважаються зразковими і, в результаті, – сприймаються як орієнтир на певних етапах розвитку кожної національної літератури.

Як учасник міжтекстової комунікації, греко-римська література визначається в поняттях, якими артикулюють текст, що є джерелом запозичення: “прототекст”, “претекст”, “пратекст”, “архітекст”, “текст предтеч”, “надтекст”, “архітекст”, “прецедентний” текст або феномен тощо.

Визначення греко-римської літератури як прецедентного тексту зумовлене, по-перше, її опертям на універсальну пресуппозицію, апеляцією до “культурної пам’яті” й образного мислення читача, його звичних уявлень і соціального досвіду. По-друге, самодостатністю й відносною незалежністю від контексту, що її оточує. По-третє, загальноприйнятністю й упізнаваністю, які спростовують необхідність маркувати її прояви лапками чи посиланнями на джерело. По-четверте, античні образи, імена можуть бути вилученими зі своїх ”материнських” текстів без втрати пізнавально-естетичної вартості й використовуватися як окремі міні-тексти. Вибір тих або інших прецедентних фактів, їх включення в нові форми, культурно-художня трансформація в новому текстовому оточенні відповідає інтересам розвитку образу автора, авторській інтенції, що й зумовлює стратегію й тактику створюваного тексту.

Антична прецедентність – це динамічний конструкт, який реалізується в нескінченності варіантів, що пронизує різні дискурси, впливаючи на всю світову культуру. При накладанні когнітивної матриці античного “тексту” на твори, продуковані в художньому дискурсі різних авторів, в античному “тексті” як прецедентному феномені виявляються виразні ознаки кроскультурної універсальності.

Інтертекст античної літератури може бути матеріально відображеним у тексті у вигляді явних (цитат, імен, епіграфів, дат) та неявних інтертекстуальних зв’язків (алюзії, ремінісценції та ін.).

Дослідження античності як інтертексту української поезії розглядається як один із способів визначити закономірності літературного процесу, і насамперед – іманентні, власне літературні, поетичні. Тут відкриваються можливості нового історизму – “зворотного”. Виходячи зі специфіки певного сучасного літературного явища, можна заглибитися в його культурно-історичні джерела, засвоєні (чи втрачені) традиції і зразки, рухаючись “назад” вісью часу, “розкопуючи” все більш глибокі пласти тексту і, таким чином, наблизитися до реалізації принципу “археології гуманітарних наук” (М. Фуко). Принцип “зворотного історизму” допомагає заново здобути історичний вектор історії літератури. Через студії античної літератури як інтертексту реконструюється творчий і в певному сенсі історико-літературний процес української писемності ХХ ст. як інтертекстуальний культурний синтез, що складається із численних (у тому числі й греко-римських) традицій, стильових принципів, поетичних образів, засвоєних літературою – з різним ступенем творчого переломлення – із сучасного йому, а також історичного контексту культури.

Специфіка інтерпретації українськими письменниками античної художньої спадщини є наслідком і результатом сприйняття та розуміння давніх текстів та ідей, у них закладених. Від особливостей їх розуміння залежить самотутність інтерпретацій, через які українські митці рухалися до конотації художніх смислів, вдаючись до осучаснення мотивів, травестування, пародіювання тощо.

ІСТОРИЧНА ДОБА У П'ЕСІ К. МАРЛО “МАЛЬТІЙСЬКИЙ ЄВРЕЙ”

У добу Відродження повністю руйнується ідеологія попередньої доби, Середньовіччя, тому необхідно було створити майже на порожньому місці нові традиції і філософію. Специфіка англійського гуманізму обумовлена часовими межами його існування – Відродження проникає до Англії тільки в кінці XV ст., англійський гуманізм – це гуманізм пізнього Відродження, який несе в собі передумови зародження власної ідеології. У цьому контексті творчість Крістофера Марло являє значний інтерес для дослідження, хронологічно передуючи періоду кризи гуманізму.

П'єсу К. Марло “Мальтійський єврей”, написану 1589 р., можна назвати лакмусовим папірцем історичних подій і загальної ситуації в Англії XV–XVI ст. Англія в ті часи ще не стала великою морською державою. Морем і торгівлею повністю володіла Франція. Ніде ці зміни не були очевиднішими ніж у Лондоні, центрі театрального мистецтва, найбільших економічних, демографічних і інтелектуальних змін у Ренесансній Європі.

Велике переміщення власності, викликане передачею церковних земель до особистого володіння призвело до великого знецінення сільських працівників і сільського господарства. Багато лондонців збанкрутіли і опинились на вулиці.

Відкриття Нового світу і збільшення зовнішньої торгівлі викликало бунти і напади на всіх іноземців, рівень злочинності різко підвищився, з'явилися в'язниці для боржників та волоцюг.

Також слід згадати і про епідемію сифілісу, яка винищила майже половину населення Англії. Пригніченість, безпорадність і злість через власне безсилля – всі ці риси знаходять своє відображення в п'єсі К. Марло “Мальтійський єврей”.

Письменник називає персонажа п'єси Варрава (англ. Varabas). Можна зробити сміливе припущення і порівняти ім'я персонажа із грецьким іменником βαρβαρος, який перекладається як “іноземець” – людина з іншої країни. Після цього порівняння все стає на свої місця: вороже настроєний іноземець, що прагне лише власної вигоди, навіть ціною життя своєї доньки.

У цій п'есі письменник засуджує церкву і наголошує, що релігія – це лише іграшка в руках церкви. Порівнюючи Варраву із Макіавеллі письменник тим самим пояснює основну думку свого твору – перемога будь-якою ціною. І найлегший спосіб перемогти – вбити того, хто заважає.

Отже, в Англії в добу Відродження відбувається багато доленосних подій: самоідентифікація англійців, як нації, книгодрукарство, налагодження зв'язків з країнами сходу, наслідком чого професія крамаря-шахрая стає звичною. К. Марло зображує Варраву саме як крамаря, який не цурається вбивств.

Олександр Глотов

ІЛЮЗІЯ КОНФЛІКТУ (щодо дискусії про національну приналежність А.Чехова)

Існують у новітній історії політичні особи, які, окрім виконання основних своїх обов'язків, як би підписали контракт зі всесвітньою асоціацією гумористів. Нинішній президент України вже вніс вагомий внесок в скарбницю сміху, зробивши серйозну заявку на вступ у всесвітній клуб політиків-гумористів, ствердивши, що Антон Павлович Чехов – це великий український поет.

Підоснова тут абсолютно прозора: кандидат у президенти був постійно націлений на прагнення до політичної коректності і тому все, що коли-небудь відбувалося на території України, за визначенням є українським. Жив Чехов в Ялті, Ялта – в Криму, Крим – в Україні.

Пані Ганна Герман підтвердила, що “Чехов цілком може бути названий українським письменником, оскільки його мати була україною, і сам він писав у своїх листах про те, що в дитинстві говорив тільки на малоросійській мові, а російську вивчив вже пізніше”.

Якщо з приводу етнічного українця Гоголя досі ведуться дискусії, то це має свої об'єктивні причини. Але те, що національну верифікацію Чехова ніхто не став заперечувати, насторожує.

У цій ситуації можливі три варіанти дій з приводу вищевикладеної тези: а) не звертати уваги; б) приєднатися до висловленої точки зору і визнати її правильною; в) категорично і аргументовано заперечити. Перші два варіанти приведуть до того, що в найближчих виданнях шкільних підручників висловлена позиція набуде характеру аксіоми.

Мати Чехова – Євгенія Морозова, її мати – Олександра Кохмакова. І у них не було причин вважати себе українками. Батько письменника, Павло Єгорович, якоюсь мірою мав можливість відносити себе, хоч би частково, до української національності, оскільки його мати, Єфросинія Омелянівна Шимко, дійсно була українкою.

Інформаційне поле таке: одна з бабусь Чехова – українка, Чехов одного разу назвав українцем свого діда, в одній з анкет українцем він назвав себе.

Звернемося до чеховського листування, щоби довідатися, що насправді думав Чехов. Там письменник неодноразово і демонстративно називає себе “хохлом”, “лінивим хохлом”. Причому практично завжди у ситуації, коли від нього щось терміново вимагають, частіше всього – нових творів.

Причому самі представники цієї національності в Чехова завжди представлені в гумористичному ключі. З чого випливає, що письменник дистанціював себе від дійсно українців, яким приписував певні риси, явно несумісні з його менталітетом.

Перебуваючи в “образі хохла”, Чехов часом вживав українські ідіоми, але він точно не володів українською мовою, й легенда про дитячу мову письменника – українську не витримує перевірки.

Чехов з симпатією ставився до України та до її населення, не використовуючи слів “Україна” та “українці”, оскільки у вжитку їх тоді не було.

Висновок є однозначним: Антон Павлович Чехов не ототожнював себе з українцями як нацією. Літературна гра в “лінивого хохла” була психологічною маскою, якою письменник час від часу користувався.

РОЗВИТОК КЛАСИЧНОЇ ТЕМИ СМЕРТІ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ

Образ смерті та відношення до нього людини постійно змінювались в історії. Відношення до смерті – свого роду еталон, показник характеру цивілізації. У сприйнятті смерті виявляються таємниці людської особистості, що є своєрідною проміжною ланкою між культурою та соціальністю, тим, що їх об'єднує. Гуманітарна думка ХХ століття формується під впливом цілої низки “смертей”: “смерть Бога” Ніцше, “смерть Культури” (Шпенглер), “смерть Людини” (Фуко), “смерть Автора” (Барт). Смерть стає “індикатором людської автентичності”. Наближуючись до категорій Тілесності, Гри, Тексту та ін., смерть стає новим інструментом осягнення дійсності. Найважливішим полем аналізу стає література як вид творчості на межі між наукою та мистецтвом. В американській поезії ХХ століття мотив смерті формується під впливом попередніх романтичних та реалістичних традицій (Е. По, В. Вітмен, Е. Дікінсон та ін.). Вагомим був також вплив філософської думки ХХ століття, де тематика життя та смерті часто виходить з ідей Шопенгауера та Ніцше про перевагу смерті над життям. Звідси розвиваються мотиви “любові до смерті” (естетизація смерті та помирання в символізмі), “смерті у житті” (естетика модернізму, пов'язана з ідеєю про приреченість людини в ХХ столітті), “відродження в смерті” (“Безплідна земля” Т. Еліота). Модусом справжнього існування, по М. Хайдеггеру, стає буття-в-смерть, втілюючи амбівалентну спорідненість Буття та Ніщо.

Модель поетичного світу Енн Секстон, Сильвії Плат та Едрієнн Річ, відомих американських поетес другої половини ХХ століття, формувалася в кінці 50-х під впливом ніцшеанських та фрейдівських ідей, екзистенціальної філософії і традицій трансценденталізму. Інваріант мотиву смерті реалізується в їхній творчості в таких варіантах: мотив *протиставлення життя і смерті*, *тріада життя-смерть-відродження*, мотив *провини, власної демонічності*, що реалізується у варіантах *прагнення смерті, спроб самогубства* (з метою знищити зло всередині, або вивільнити душу з в'язниці

плоті). Екзистенціальні ідеї про скінченність людського життя, про призначення людини в ньому, про життя після смерті відтворюють гендерну ідентичність ліричного суб'єкта – творчої жінки, яка прагне знайти своє місце в патріархальному суспільстві, де будь-які спроби вираження жіночої особистості викликають трагічні наслідки (прагнення смерті, спроби покінчити з життям, власне смерть). Але, якщо в поезії Е. Секстон, Е. Річ смерть – кінець Буття, то для С. Плат – це тільки початок, поріг перед новим життям. Лірична героїня її поезії “Жінка Лазар” постає з попелу, воскресає, щоб покарати суспільство чоловіків, яке авторка винуватить у руйнуванні власного життя: “Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air” (“Lady Lazarus”, СР, 244). Відношення до смерті в творчості Е. Секстон, С. Плат та Е. Річ є досить полярним – від мотиву “любові до смерті”, з позитивною оцінкою смерті як визволення від фальшивої сутності (фізичної оболонки) (С. Плат) до створення негативно-деструктивного образу смерті (Е. Річ). Для Плат смерть – це міф, якому вона повністю віддається, ставлячи себе в центр цього міфу, прагнучи “*темноти – темноти і тиші*” (“*blackness – blackness and silence*”) та з радістю вітаючи смерть. Е. Секстон, з іншого боку, с жалем та любов'ю говорить про світ без хвороб (фізичних і душевних), про простий цілісний світ, якого вона прагне попри всі перешкоди: “*Death's a sad Bone; bruised, you'd say, / and yet she waits for me, year after year, / to so delicately undo an old wound, / to empty my breath from its bad prison*” (“Wanting to Die”, СР, 156). Але в сучасному хаотичному світі, де присутня постійна розірваність між індивідуальністю та соціальними ролями, поетеси не завжди вдається впоратися зі своїми страхами, неврозами, депресіями. Е. Річ вважає прагнення смерті у вигляді самогубства слабкістю, на яку штовхає жінок патріархальне суспільство. Смерть в такому суспільстві – “єдина форма насилля, що є доступною жінкам”. Смерть у Е. Річ є великою трагедією, причиною якої дуже часто стає саме суспільство. Якраз його поетеса бачить винним у жахливих війнах, які переповнили ХХ століття (друга світова війна, війна у В'єтнамі, ядерні випробування), у нехтуванні особливостей жіночої психології та фізіології, у позбавленні жінок можливості повністю реалізувати свій потенціал, у обмеженні сфери діяльності жінок домом та родиною. На відміну від Е. Секстон та С. Плат, буттєві мотиви в

ліриці Е. Річ замінюються політичними, а в поезіях присутня гостра критика андроцентризму американського суспільства.

Олександра Григоренко

“Seid gegr̃Яt, ihr zufluchtvolle Schatten”: ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Ф. ГЕЛЬДЕРЛІНА В РОМАНІ “ХІТЬ” Е. ЄЛІНЕК

Роман Е. Єлінек “Хіть” (1989) до нині є найбільшим комерційним успіхом його авторки і водночас одним із найбільших скандалів у її творчій біографії. Проанонсований як “жіноче порно” роман викликав хвилю відгуків та обговорень. Одіозний німецький літературний критик Ф. Хаге навіть реакцію читацького загалу на роман “Жадоба”, виданий на 11 років пізніше, пояснював екстралітературними чинниками: оскільки роман “Жадоба” не мав таких гучних анонсів та передісторії своєї появи, то в нього майже не було шансів стати бестселером.

Роман “Хіть” став радше розчаруванням для читачів і викликом для інтерпретаторів – брутальність зображених у ньому сцен сімейного життя поглиналася складною мовою зображення або ж підносилася на рівень філософської абстракції. Авторка була цілком свідома викривленого сприйняття свого твору. В інтерв’ю А. Белобратову (2002) вона говорила саме про те, що масовий читач і переважна більшість літературних критиків реагують на брутальні сцени, навіть не замислюючись над тим, чому зображені в романі представники вищих верств говорять примітивно і брутально, тоді як прості робітники – цитатами з Гельдерліна. Постежити трансформацію лірики Ф. Гельдерліна у тексті роману “Хіть” і є завданням цього дослідження.

ВОЛТ ВІТМЕН ТА БОГДАН-ІГОР АНТОНІЧ: ТВОРЧІ ПАРАЛЕЛІ

Актуальність дослідження полягає в тому, що воно є спробою компаративного аналізу творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича з урахуванням впливу архетипної пам'яті, спрямованого на віднаходження та обґрунтування семіотичних адекватів архетипної пам'яті в художніх світах митців, які жили в перехідні епохи.

Спроба компаративного дослідження творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича зумовлена наявністю значних збігів у структурі архетипного шару їхніх поезій. Творчість митців становить важливий етап еволюції всієї світової літератури, в якому простежується своєрідне, оригінальне поєднання суспільних, культурологічних, духовних та естетичних чинників. Останні сприяли появі та активізації у традиційній американській і українській літературах нових проблемних тематично-стильових пошуків, яким передувало негативне сприйняття науково-технічного розвитку, що супроводжувалося моральним “розкладом” суспільства і результатом якого були жахливі війни та тоталітарні режими.

Поетична спадщина Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича є потенційним об'єктом дослідження, перш за все з погляду на міфопоетичну природу їхньої творчості. Тому, аналізуючи поезію цих авторів, ми простежили специфічне, своєрідне використання ними символів і образів минулого, архетипної пам'яті людства з метою створення власного міфу з його засобами своєрідного пояснення й коментування всіх проявів буття людства. Використовуючи у творчості сюжети, образи та мотиви різного походження (що уважаються на сьогодні традиційними завдяки впізнаваності в культурно-історичному діапазоні будь-якої з епох), американський та український митці розробили нові, власні варіанти відомих сюжетів та образів, оригінально потрактувавши традиційний матеріал, зорієнтований на духовні вимоги та потреби епохи-реципієнта.

Міфологічне світосприйняття, показове як для Волта Вітмена, так і Богдана-Ігоря Антонича, стало для поетів головним художнім критерієм, що було пов'язане з постійним свідомим звернен-

ням митців до міфологічної спадщини людства, сутністе розуміння якої неможливе без аналізу специфіки архетипу, архетипної пам'яті та класичного міфу. У контексті розвитку світової літератури проблема повернення до міфології та її співвідношення з архетипною пам'яттю й міфом стає актуальним об'єктом літературознавчих досліджень. Завдяки значному прогресу в дослідженні цієї проблеми, різноманітним підходам та визначенням архетипу й міфу, що виникли в ХХ ст., з'явилася можливість ретельного вивчення міфологічних мотивів, тем та сюжетів, репрезентованих у трансформованому вигляді у творчості митців різних століть та різних епох.

Саме в досліджуваних поетів яскраво окреслюється тенденція до художньої трансформації національних джерел і ґрунтового переосмислення американської та української літературної традиції. Тому вивчення феномену архетипу, міфу, архетипної пам'яті, архетипних образів та символів, які набувають виразних форм в етнічних, національних і фольклорних традиціях, а також в художній літературі, допомагає виявити своєрідне та надісторичне у творчості Волта Вітмена та Богдана-Ігоря Антонича, а відтак дозволяє визначити специфічні особливості національної культури поетів, реконструювати її духовну історію.

Отже, інтерпретація фактів і процесів американської й української літератур з погляду архетипної критики дозволило з'ясувати динаміку форм та образів у творчості Волта Вітмена і Богдана-Ігоря Антонича через визначення спільних першооснов, культурних кодів, архетипів, образів, символів, а це, зі свого боку, дозволить розкрити шлях до розуміння безперервної художньої традиції світової літератури, функціонування архетипної пам'яті, конкретизувати її значення та функції.

Юрій Жаданов

АНТИУТОПІЯ: КЛАСИКА І СУЧАСНІСТЬ

Жанр негативної утопии (антиутопии, дистопии) сравнительно молод и насчитывает чуть более ста лет. По сравнению со своей старшей сестрой (позитивной утопией), имеющей двухтысячелетнюю

историю, антиутопия находится в процессе роста и интенсивного развития. И это развитие носит качественный характер: то, на что утопии понадобились столетия, антиутопия с лёгкостью преодолевает за десятилетия. Сейчас это один из самых затребованных и широко распространённых жанров мировой литературы, который постоянно пополняется новыми жанровыми разновидностями и характеризуется неизменным творческим ростом художественных текстов.

Зарождение, развитие до классических форм, мнимая исчерпанность жанра, трансформация новых жанровых разновидностей – вот путь, который прошла антиутопия в XX столетии.

Первая половина века – уже признанная классика жанра, воплотившаяся в бессмертных творениях Замятина, Хаксли, Оруэлла.

После выхода в свет романа “1984” в критике и литературоведении стала преобладать мысль о том, что произведение Дж. Оруэлла настолько полно и всесторонне воплотило все основные черты антиутопии, что дальнейшее развитие жанра в традиционной классической форме (Замятин – Хаксли – Оруэлл) практически невозможно: в дальнейшем антиутопия всё чаще выступает не в виде самостоятельного жанра, а представляет собой вкрапления в другие жанры (детективный, философский, научно-фантастический романы и т.д.).

Вторая половина XX века явилась новым этапом в развитии жанра – вехой посторужелловской традиции, основной характеристикой которой стало отсутствие единого подхода в решении утопических проблем, отсутствие единого канона жанра. Вместо антагонистической пары утопия – антиутопия, в литературу пришло множество вариантов видения будущего человечества (экоутопия, практопия, социальная фантастика, апокалиптика, постапокалиптика, таймпанк, киберпанк, пост-киберпанк, феминистическая дистопия и т.д.).

Настоящая работа посвящена исследованию специфики жанра антиутопии, выявления преемственности и новаторских черт в произведениях негативной утопии второй половины XX века на примере творчества Урсулы Ле Гуин, Маргарет Этвуд, Уильяма Гибсона и др. писателей.

ЕСХАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В РОМАНІ ДУГЛАСА КОУПЛЕНДА “ПОКИ ПОДРУГА В КОМІ”

Проблематика Апокаліпсису не є новою для художньої літератури, оскільки протягом історичного розвитку суспільство так чи інакше перебувало в очікуванні кінця. Не винятком є і остання декада ХХ століття, коли все людство вкотре з острахом спостерігало за приближенням кінця тисячоліття чи, скажімо, кінця такого звичного світу, і початком нової ери, але цього разу це світовідчуття було зумовлено соціальними і моральними катаклізмами епохи.

Канадський письменник Дуглас Коупленд, як зазначає Ендрю Тейт, “без очевидної релігійної орієнтації” переймається питанням кінця світу і напружено прагне віднайти шляхи спасіння [3, с. 113]. У його творчості домінує хвилююча перспектива наближення кінця, а роман “Поки подруга в комі” (1998) стає підсумком параної “холодної” війни, фрагментів фільмів про катастрофи людства та загостреного передчуття екологічної катастрофи. Письменник переписує поняття апокаліпсису у пострелігійному суспільстві, вкладаючи в нього оригінальний і священний зміст: апокаліпсис у романі представляє насилля і деструкцію не як засіб Страшного Суду, а як шлях до очищення, воскресіння і просвіти. Причиною катастрофи стає раптовий фатальний сон, що охоплює все населення і стає причиною смерті. Масове засинання і подальша смерть стають наслідком божественного втручання у світову історію [2, с. 129]. Катастрофа ініціюється постмодерністським віртуальним світом і стає засобом осуду і оновлення, оскільки чума сну / смерті відображає неминучий наслідок духовної зомбіфікації, яку обрала постмодерністська культура. Апокаліпсис охоплює суспільство споживання, щоб показати його внутрішню стагнацію і деградацію, обираючи групу тих, хто залишиться живими і будуть поширювати одкровення на відновленій землі. Тільки божественний апокаліпсис у змозі ініціювати в духовно паралізованого споживчого суспільства бажання шукати правду [2, с. 129]. Карен, однойменна подруга в комі, постає втіленням божественного одкровення і одночасної земної зомбіфікації. Карен, такий собі пророк сучасності, має жахливі видіння майбут-

нього перед тим, як впасти у кому на 17 років. Її видіння постають монтажем образів на кшталт реклами фільмів по телебаченню. Надприродне джерело пророчих видінь занепаду постмодерністського світу представлений образом, що є нашаруванням симулякрів [2]. Всемогутність симулякрів у сучасній культурі, на думку Бодрійяра, вказує на відсутність різниці між реальністю і копією. Агресивне заперечення правди, що стає основою для відокремлення копії від реальності (а реальність, за Дугласом Коуплендом, існує), що, зі свого боку, перетворюється на отруту, що інфікує жертв духовної коми у романі. Коупленд демонструє, як втрата відчуття сенсу стає нищівним результатом його заперечення. Постмодерністське суспільство створює надмірну кількість інформації в формі повідомлень засобів масової інформації (далі ЗМІ) [2, с. 132]. Ці повідомлення створюють нестабільну основу суспільства, в якому соціалізація індивіда відбувається тільки після інтенсивного впливу на нього ЗМІ [1, с. 80]. У пострелігійному суспільстві ЗМІ стають новою “альфою і омегою”, багатогранною мережею штучного відтворення, включаючи здатність породжувати значення і структуру суспільства, а тому й реальність. Надія, що інформація стане основою суспільства й утримає його від розпаду, помилкова, оскільки інформація знищує власний зміст [1, с. 80]. Видіння Карен, у яких настає кінець світу, співзвучні теорії Бодрійяра про наслідки віртуальної продукції “синтетичного” значення. Дуглас Коупленд чітко показує протагоністам роману можливий шлях уникнення системи споживчого капіталізму: божественний акт відкриття чи апокаліпсис стає єдиним засобом, за допомогою якого стає можливим критикувати суспільство, що існує у власних рекламних оголошеннях [2, с. 132]. Тільки вражаючий і крайній акт божественного втручання може зняти завісу навіюваних образів постмодерністського суспільства. Карен, єдина жива істота, яка має дар бачення та інтерпретування істинної правди, мусить пожертвувати власним життям і впасти у кому, що виступає символом коматозного стану культури.

Отже, есхатологічні мотиви у аналізованому романі розкривають стан сучасної епохи та вказують на можливі шляхи подолання відчуття кінця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть / Жан Бодрійяр. – Львів : Кальварія, 2004. – 376 с.
2. MCCampbell M. Consumer in a Coma: Douglas Coupland's Rewriting of the Contemporary Apocalypse / M. MCCampbell // Spiritual identities: literature and the post-secular imagination. – Peter Lang, 2009. – 236 p.
3. Tate A. Contemporary Fiction and Christianity / Andrew Tate. – Continuum International Publishing Group, 2010. – 176 p.

Василь Зварич

ОБРАЗИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ПОЕТІВ-НЕОКЛАСИКІВ (М. ЗЕРОВ, М. ДРАЙ-ХМАРА, М. РИЛЬСЬКИЙ)

Формування світобачення митця залежить від різних факторів, їхня дієвість на етапах творчого зростання є перманентною, постійною. Серед факторів постійнодіючих є коло читання митця, його улюблені твори, герої, персонажі. Поети-книжники – українські неокласики (М. Зеров, М. Драй Хмара, М. Рильський) – повсякчас у своїй поезії “повертають до життя” героїв творів класиків світової літератури.

Галерея літературних образів у поетичному світі М. Зерова найповніше представлена в сонетному циклі “Книжки і автори”: капітан Немо (“Таємничий острів”), Генрі Есмонд (“Історія Генрі Есмонда”), герої роману Чарльза Діккенса “Домбі і син” (“Домбі і син”). Автор, зберігаючи класичний зміст образів, осучаснює його, актуалізує в площині проблем сучасності.

Поетичні алюзії М. Зерова в сонетному диптихові “Легенда однієї садиби” (імпульсованого твором Сельми Лагерлеф з однойменною назвою) відтворюють атмосферу життя в умовах духовного дискомфорту. Образи “суворих буднів”, “фру Турботи подихів облудних” є ознаками більшовицького режиму. Під образом фру Турботи криється жорстока, безжалісна машина тоталітарної влади.

“Легенда” у Зерова – це й легенда, якою вона є в творі Сельми Лагерлеф, але це і його – індивідуально-авторська – легенда. Внут-

рішня багатозначність самого слова-образу “легенда” дозволяє поетові й зберегти зміст роману (поезії Зерова в цьому плані дійсно можна вважати поетичним переспівом), і створити власний “світообраз-легенду”.

Літературні образи в сонетах поетичного циклу Миколи Зерова викристалізують узагальнений образ ліричного героя-концепта, який своїми рисами дещо близький до байронівського тривожно-романтичного героя. З печаттю суму на лиці, самотній зі своїм горем, він шукає притулку для себе у вимріяних далеких світах і приходиться до усвідомлення неможливості реалізувати свої мрії в умовах жакливого реальності.

Образ ліричного героя з циклу “Книжки і автори” переконливо можна вважати автобіографічним, оскільки М. Зеров “поселяє” його у світ героїв своїх улюблених книжок, робить їх своєрідними “співавторами” ліричного героя, “співтворцями” індивідуально-поетичної концепції минулого, сучасного й майбутнього – образу переживання біографічно-історичної протяжності власного життя.

Художня рецепція літературних героїв у поетичному світі М. Зерова є багатоаспектною. Джерелами концепції митця, що освоює світову літературну традицію, є й сюжетна цілісність властиво твору (як у випадках творчого діалогу з В. Теккереем чи з Сельмою Лагерлеф); і доля літературного героя чиосновний духовний мотив його життя (образи капітана Немо й Гулівера); і філософсько-психологічний сенс першоваріанту твору (“Життя на Міссісіпі” Марка Твена); і локалізована в окремому образі духовна вартість (образ Параду).

Дієву роль у творенні цієї алюзійності і метафоричності відіграють у поезії М. Драй-Хмари традиційні образи літературного походження. Поет-неокласик, філософськи осмислюючи тему долі митця, звертається до образів світової літератури, які мають різне походження – Піко Мірандоля, італійський філософ-гуманіст, автор творів про утопію; Атта Троль, казковий персонаж однойменної поеми Г. Гейне.

Поетичне словосполучення “кайдани Атта Троля” стає своєрідним авторським афоризмом, що символізує приреченість митця жити і творити в умовах лише ілюзорної свободи.

Образи шекспірівських героїв Гамлета і Полонія слугують поетові для розкриття таїни творчого акту. Зберігаючи свої класичні риси

– мрійливість (Гамлет) і невірність (Полоній), ці образи-порівняння в асоціативній формі відтворюють процес мистецького дійства:

Символом Небесної Краси і Вічного Кохання в поетичному світі поетів-неокласиків є образ Беатріче. У вірші М. Рильського “Odi et Amo” цей образ конкретизує портрет коханої ліричного героя, її характер.

Своєрідним виявом образу Митця у М. Рильського є міфологізовані постаті світової літератури – Шекспір, Гейне, Бодлер, Ніцше, в творчості яких ідеал Краси знайшов своє метафізичне трактування. У концепції неокласика образ Митця нерозривно пов’язаний з дійством творення, яке оповите таємничістю і вічністю.

Літературний герой завжди осмислюється неокласиками як особистість – із притаманними їй рисами характеру, внутрішніми духовними цінностями і потребами. Заслуговуючи на нове народження в поетичному світі митця, літературний герой стає і об’єктом творчої рефлексії автора; і учасником діалогу з ліричним героєм; і прообразом (другим “я”, чи злиття з “я”) ліричного героя.

Лідія Зелінська

СТИЛЬ НАТУРАЛІЗМУ ХІХ СТ. ПІД КУТОМ ЗОРУ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ ПАРАДИГМИ

Літератори ХІХ ст., ставши свідками науково-технічної революції, заманіфестували науковий характер мистецтва. Однак, гасло Е. Золя: повернення до природи як джерела сили і правди – за своєю суттю є не стільки науковим, як месіанським. Воно приєднується до вічних “проклятих” питань світогляду – пошуку істини; приєднується через сто років після “природної людини” Ж.-Ж. Руссо, як до традиції просвітницького раціоналізму, на яку можна покласти в епоху НТР.

Загалом наука першої половини ХІХ ст. перебувала ще у класичній парадигмі універсалістського способу мислення, якому притаманна побудова одновимірних моделей багатовимірного світу, описання однорідного світу з однорідним простором і часом. Проте на глобальному рівні цивілізації проходила зміна наукових пара-

дигм: з класичної на некласичну. Серед основних засад останньої “наголошується залежність актів пізнання від практично-життєвих контекстів – спостереження, інтерпретації, експериментальних установок, фундаментальної важливості спостерігача, включеного разом зі своїми приладами, мовою і процедурами розуміння в пізнавальну взаємодію /.../ не лише для здійснення експериментів, але і для тлумачення їх результатів” [2, 19].

Однак, міркування Е. Золя про письменника-натураліста, котрий “наче зникає, тримає при собі свої почуття і розповідає тільки про те, що бачив. /.../ Натураліст, як і учений, ніколи не присутній у своєму творінні” [1], – підтверджують його прив’язаність до класичної парадигми, орієнтацію на розуміння феноменів і процесів самих по собі, усунування з процесу пізнання всього, що має відношення до суб’єкта пізнання, його заангажованості, інтенцій, волі та емоцій. Елімінація об’єктів дослідження в некласичній парадигмі розцінюється уже не як науковий підхід, а шаманський.

Е. Золя проголошує об’єктивізм методом і метою: “ми – лише учені, аналітики, анатоми /.../ і твори наші відрізняються точністю, достовірністю наукових праць; подібно до цих праць, вони можуть мати практичне застосування” [1]. Звідси формулює завдання натуралізму: ставити діагнози дійсності, відкривати правду світу. З іншого боку, Е. Золя надає письменникові переваги над науковцем на підставі художньої інтуїції. Чому натураліст виключає інтуїцію з науки?

Ідеї, що послуговуються “стратегією тоталізації” та претендують на універсальність, серед яких золяїстська ідея істини в об’єктивному відображенні природи, у постнекласичній парадигмі підпадають цілковитій деконструкції. Вона відкриває бажання письменника досягнути стильової новизни, але невласним для літератури способом – перенесенням наукової термінології та її охудожнюванням. Деконструкція критикує антитетичне мислення, що виходить з опозиції істинність / хибність, дозволяючи збагнути детермінованість письменника, його намагання спростити і зредувати складну систему до автономного функціонування вибраного елементу.

Складність дослідження “наукового мистецтва” як симбіозу полягає саме в розкритті і розрізненні: 1) маски псевдореалізму і маскультури, 2) маски політичної ідеології, 3) маски психоаналізу та

ін. від проголошуваних постулатів об'єктивності та аналітичності. Історія літератури свідчить, що натуралізм виростає з реалізму, користуючись почергово його назвою і засадами. Підкреслена демократизація мистецтва балансує на межі маскультури. А ідеологічна маска, наприклад, “наукового реалізму” І. Франка була загальноприйнятим кодом радянського літературознавства.

Науковість ототожнювалася з істиною – і це головна ілюзія Е. Золя, який не враховував багатовимірного шляху наукового пізнання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Золя Э. Натурализм в театре. http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zola_Naturalisme.htm
2. Огурцов А. П. Постмодернизм в контексте новых вызовов науки и образования // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия “Философия. Филология” – 2006. – № 1 (4). – С. 3–27.

Євгенія Канчура

НІВЕЛЮВАННЯ БІНАРНИХ ОПОЗИЦІЙ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ФЕНТЕЗІ (на матеріалі романів Террі Претчетта)

1. Руйнування бінарних опозицій є одним із базових принципів постмодернізму. Відштовхуючись від закріпленої в західному мисленні чіткої опозиційної ієрархії, постмодерністи спочатку перевертають елементи сталої дихотомії та надають їм протилежну оцінку, після чого знімають саму ідею протиставлення через релятивізацію стосунків між елементами (А. Істхоуп). Проголошений Ж. Дерріда принцип деконструкції опозицій призводить до формулювання парадигмального принципу взаємопроникнення того, що вважалося протилежним.

2. Чи можливе застосування концептів релятивізму та взаємопроникнення елементів опозицій до сучасного фентезі? Добре відомо, що однією з головних ознак метажанру фентезі є боротьба Добра і Зла, їхнє чітке протиставлення, предметне зображення і навіть географічна

та етнічна локалізації цих начал. Прикладами статичного сприйняття опозиції Добра і Зла, чорного і білого, світла і темряви можуть слугувати світоландшафт Середзем'я Дж. Р. Р. Толкіна (де Зло перебуває на Сході, а Добро на Заході), найменування головного негативного героя епопеї Дж. Ролінг про Гаррі Поттера – Темний Володар, та розділення народу ельфів на темних і світлих (альви та цверги) у трилогії Г. Г. Кей “Гобелени Фьйонавару”. Як програмне гасло фентезі звучать слова персонажа Дж. Р. Р. Толкіна: “Добро та Зло не мінялися місцями, вони однакові для гномів, ельфів та людей” (“Дві Вежі”).

3. Стейкий набір дихотомій властивий фентезі, який відзначається багатьма дослідниками (напр. А. В. Бараковою, О. В. Губайловським та іншими), пов'язаний із походженням метажанру від міфологічних систем. Міфологічному мисленню, яке в реінкарнованій формі віддзеркалюється у творах фентезі, властива картина світу, побудованого на системі бінарних опозицій, які, зокрема, мають географічну локалізацію (Північ – Південь у давньоскандинавській міфології, Захід – Схід у кельтській тощо). Є. М. Мелетинський пов'яже цю властивість з опорою логіки міфу на метафоричність та символи. Проте в цій логіці закладені й підвалини для подолання інертної системи. Кожний предмет у міфах є амбівалентним, здатним перетворюватися на будь-що інше. Ілюзорне подолання антиномій відбувається також через появу міфологічних медіаторів (героїв та об'єктів), яким властиві ознаки обох полюсів.

4. Спираючись на амбівалентність міфічних образів та на принцип деконструкції й релятивізації бінарних опозицій, Террі Претчетт у своїй творчості послідовно руйнує сталі дихотомії. Світобудова Діску не містить локалізації Добра та Зла, адже у світі Претчетта не існує їхньої персоніфікації. Письменник показує, що добро і зло є частинами кожної особистості, і сама вона повинна зробити свідомий вибір між ними. Значну роль для деконструкції опозицій в доробку Претчетта відіграють психологічні теорії, зокрема вчення К. Г. Юнга.

5. Претчетт здійснює деконструкцію опозицій чорного та білого (романи “Відьми за кордоном”, “Carpe Jugulum”, “Пани та пані”), темряви та світла (“Carpe Jugulum”, “Гуп”), верху й низу (“Гуп”), землі та моря (“Вільні хлопці”), життя та смерті (“Жнець”). Кожна з пар опозицій опрацьовується автором в комплексі. Опозиція чорного і білого перегукується з темою світла й темряви в романі “Carpe Jugulum”. Пи-

тання особистого вибору між добром і злом втілюється в низці символів, які створюють чорно-білий колорит роману. Вибір між добром і злом передбачає крок назустріч своєму темному Я.

6. Роман “Гуп” розпочинається з інверсії опозицій верху та низу, світла та темряви. Центральним образом роману є темрява як природне середовище для народу гномів, вплив такого довкілля на їхній світогляд та стосунки з іншими народами Діску. Усвідомлення темряви як явища, позбавленого закріпленого негативного значення, дозволяє головному героєві віднайти своє справжнє Я через шлях до внутрішньої темряви підсвідомості.

7. Претчетт не лише піддає опозиції інверсії, він надає кожному з елементів право на самостійне функціонування. У його світі тиша не є лише відсутністю звуку, а темрява – відсутністю світла. (Згадаймо приклад темного світла як вмістилища комплексу прошарків підсвідомого в романі “Правда”). Звільнення від диктату бінарних опозицій готує читача до усвідомлення потреби самостійного мислення та власного вибору. Користуючись базовими принципами постмодернізму, Претчетт привертає увагу до тонкої межі між толерантністю і плюралізмом, з одного боку, та ерозією моральних принципів, з іншого.

Таміла Кирилова

ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН ТА ЖІНОЧА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ (на матеріалі роману М. Марон “Animal triste” (1996 р.)

На часі набувають актуальності спроби німецьких вчених дослідити образ жінки в історії літератури. Художні тексти класичних періодів дозволяють виявити амбівалентність уявлень про жінку як втілення природи (І. Штефан, Е. Бронфен та ін.)

Очевидна домінація чоловіка над жінкою пояснюється патріархальною ідеологією за принципом продукування культурних уявлень про жінку як образів-проектів чоловічих бажань, фантазмів, страхів. При чому, ці образи наділені потужною поетичною силою, оскільки постають з архетипного дна. Якщо жінка конструюється

як янгол чи відьма, ундіна чи лялька тощо, то чоловік втілює персоніфіковану історію героя.

На матеріалі роману М. Марон “Animal triste” (1996), що є знаковим твором сучасної прози німецьких письменниць періоду реуніфікації, стає очевидним привілейоване положення жінки в культурі (Ю. Крістева, З. Вайгель) У новочасних жіночих студіях феномен жіночого представлений не як жертва патріархального порядку, а як подвійна екзистенція. Жінка є частиною культури, попри різкі протиставлення статей та радикальні утопічні проекти західноєвропейського фемінізму. Вона залучається до культурних практик в алгоритмі включення / виключення.

Подібна подвійність може бути спроектована на літературний канон як усталену традицію. На прикладі запропонованого для аналізу роману М. Марон подвійність жіночого суб’єкта позначається на всіх текстуальних рівнях.

Авторці вдається здійснити складний художній симбіоз, у якому традиційні художні техніки поєднуються з постмодерністською практикою письма.

Промовистим доказом тому слугує образ жінки в зазначеному романі. Головна героїня конструюється через інтертекст з Кляйстівською Пентіселеєю. Проте подвійність культурної позиції надає образу гнучкості, організовуватися через численні відображення В структурі Іншого, самостверджуватися “в обхід” традиційній логіці.

Відтак, головна героїня роману постає одночасно як жертва та злочинниця. Цим сучасні художні тексти дозволяють сконструювати новий образ жінки на основі симбіозу традиційних уявлень та автономії слабкої статі, врегулювавши дихотомію між чоловіком та жінкою.

АНІМАЛІСТИЧНІСТЬ ЯК РИСА МОДЕРНІСТСЬКОЇ ФЕНТЕЗИ Девіда Герберта Лоренса “Лис” (“The Fox”)

Фентезі Девіда Герберта Лоренса “Лис” (“The Fox”) (1923) нині не є добре відома вітчизняному читачеві, в той час, як західна аналітична бібліографія твору налічує понад сорок робіт: полеміку дослідників зосереджено довкола реалізованих у повісті дарвіністських, фрейдистських і теологічних концепцій.

“Лис” – історія про любовний трикутник між дівчатам Марч, Бенфорд і молодим солдатом. Подруги Джил Бенфорд та Елен (Неллі) Марч вирощують курчат на віддаленій англійській фермі. Бенфорд займається домашніми справами та фінансами, а Марч, чоловічу роль якої підкреслено носінням рушниці і прізвищем з “войовничою” етимологією (March від лат. Martius (“березень”), від Mars (“Марс”, бог війни)), виконує важку роботу: рубає дрова, ремонтує огорожу і вистежує лиса, який унадився в курник. Лис, зображений як людина, полонить свідомість Марч, стає її нав’язливою ідеєю. Через три роки, у 1918, на фермі з’являється двадцятирічний солдат Генрі Гренфель. Він приїхав з військового табору, щоб розшукати свого діда. Вночі того ж дня Марч бачить сон, у якому лис обпалює її вуста хвостом. Генрі здається Марч тим лисом, який краде їхніх курчат. Між Генрі й Марч виникає взаємний потяг. Охоплена ревностями, Бенфорд влаштовує скандал. Генрі підслуховує сварку дівчат і тієї ж ночі вбиває лиса з рушниці. *“Later in the day she saw the fox’s skin nailed flat on a board, as if crucified. It gave her an uneasy feeling.”*

Розп’яття – символ страждання, символ, пов’язаний із темою воскресіння, переродження. У цьому епізоді “Лис” Лоренса тематично перегукується з повістю Девіда Гарнетта (David Garnett) “Lady into Fox” (1922). За деякий час Марч бачить другий сон, у якому вона кладе у труну Бенфорд, загорнувши її в лисячу шкуру. Під впливом сновидіння про смерть подруги, пригнічена реальним вбивством лиса, Марч визнає свій потяг до Генрі й погоджується вийти за нього. Стосунки трійці загострюються: Генрі й Бенфорд

стають антагоністами, які борються за Марч. Відпустка Генрі закінчується, він має від'їхати до табору. Незабаром Генрі отримує від коханої листа, у якому вона сповіщає, що між ними все скінчено. Він розуміє, що ініціатором листа є Бенфорд, і поспішає на ферму, щоб назавжди позбутися суперниці. Під'їжджаючи до ферми, Генрі зустрічає біля огорожі Марч і Бенфорд, які радяться про повалення ялини на краю поля, і пропонує допомогу, використовуючи цю можливість для приховання задуманого вбивства. Дерево, падаючи, зачіпає Бенфорд, смерть якої передстає нещасним випадком.

“Розіп’ята” шкура лиса – міфологема, глибина якої відкривається через уривок з іншої фантазії Лоренса, оповідання “Щасливі привиди” (“Glad Ghosts”) (1926): “...in this crucifixion business the crucified does not put himself alone on the cross. The woman is nailed even more inexorably up, and crucified in the body even more cruelly”.

Аналіз функцій дійових осіб на основі класифікації Володимира Проппа дозволяє висунути припущення щодо змістовних паралелей повісті Д. Г. Лоуренса з деякими байками Езопа та британськими народними казками “Mr. Korbes the Fox”, “The Girl Who Got Up the Tree” та іншими.

Вивчаючи характер фантастичного у творі, відзначимо, що сюжетні події твору не виходять за межі законів природи. Марч певний час живе з істотою чоловічої статі, яку вважає за лиса. Дії Генрі Гренфеля свідчать про те, що він – людина. Проте внутрішні переживання дівчини, які подекуди є невіддільними від авторської мови, рясніють описами зовнішності та звичок Генрі, що підкреслюють подібність юнака до лиса. Авторське виконання образу – перемежуване накладання фантастичних та реальних мазків на портрет героя – інтригує, призводить до необхідного сюжетного напруження: читач запитує себе, чи дійсно юнак – лис у людській подобі, чи це лише ілюзії героїні? Анімалістичний опис Генрі Гренфеля та вплетені казкові епізоди породжують *саспенс*: до кінця розповіді юнак зберігає потенціал очікуваного чарівного перетворення.

ЖАННА Д'АРК В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ І ПЕРЕКЛАДАХ

Жанна д'Арк (1412–1431) – національна героїня Франції, одна з найгероїчніших та найдраматичніших її постатей. Доля Жанни д'Арк не залишила байдужими цілі покоління мистців. Свої полотна присвятили їй художники Рубенс, Енґр, Гоген, Періх. Наприкінці ХІХ століття у Франції з'являється велика кількість пам'ятників, присвячених цій національній героїні, зокрема 1891 р. у її рідному місті Домремі. Нове життя чекало на Жанну д'Арк з появою кінематографу – перший присвячений їй фільм вийшов на екрани 1898 року, з того часу кількість екранізацій її життя та подвигу перевищила тридцять. 1989 року на сцені Академічного драматичного театру імені Івана Франка відбулася прем'єра першої української рок-опери “Біла ворона”, присвяченої подвигу Жанни д'Арк.

Перший літературний твір про Діву орлеанську “Пісня в честь Жанни д'Арк” авторства Крістін Пізанської був написаний ще 1429 року. Пізніші твори належать перу Вільяма Шекспіра, Вольтера, Фрідріха Шиллера, Роберта Сауті, Марка Твена, Бернарда Шоу, Поля Клоделя, Моріса Метерлінка, Жана Ануя та інших. У цьому ряді варто згадати і роман сучасного французького письменника Мішеля Турньє “Жіль і Жанна”.

В українській літературознавчій науці увага до образу Жанни д'Арк особливо помітна наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття з появою україномовних перекладів творів про Орлеанську діву європейських письменників. Зокрема, слід згадати три вартісні переклади “Орлеанської діви” Фрідріха Шиллера, які у свій час зробили Є. Горницький [його варіант перекладу романтичної трагедії вперше з'явився на сторінках журналу “Зоря” за 1888 рік; окреме видання твору вийшло друком роком пізніше], І. Стешенко [1906] та Є. Дроб'язко [1939]. У щомісячному журналі “Вістник” за 1937 рік було опубліковано український переклад п'єси Бернарда Шоу “Свята Іоанна” авторства Г. Чикаленко, того ж року у Харкові окремим виданням з'явилася україномовна “Орлеанська дівка” Вольтера в інтерпретації М. Рильського. Обидва переклади не оминула своєю

увагою тогочасна літературознавча критика, а переклад вольтерівського твору супроводжувався ґрунтовними примітками М. Рильсько-го. 1991 року на сторінках журналу “Сучасність” з’явився вільний переклад п’єси Жана Ануя “Жайворонок” авторства Р. Маланчука, зроблений 1959 року.

Українська література знає і самобутні твори про Жанну д’Арк: віршовані твори Лесі Українки “Віче” (вперше надрукований в журналі “Україна Молода” за 1901 рік, № 8-9) та Юрія Клена “Жанна д’Арк” (вір опублікований у “Вістнику” за 1936 рік). Спосеред цих творів чільне місце займає, безперечно, літературна біографія французької національної героїні (“Жанна д’Арк”, вид-во “Всесвіт”, 1997), написана Іваном Кошелівцем.

Трактування особи Жанни д’Арк знайшло своє вагоме місце у літературознавчих дослідженнях Д. Донцова, автора критичних розвідок “Жанна д’Арк. Історія і легенда” та “Криве дзеркало нашої літератури”. Д. Донцов зосереджував свою увагу на докладному розгляді історії Жанни д’Арк, аналізі художніх творів, присвячених її постаті, а також на проблемі інтерпретації типових образів взагалі в українській літературі. Серед сучасних дослідників трактування образу Жанни д’Арк варто згадати літературознавців Н. Копистянську та О. Червінську.

Отже, як бачимо, образ славної доньки французького народу, 600-ліття від дня народження якої минає в січні 2012 року, вже понад століття не зникає з поля зору українського літературознавства та красного письменства, спонукаючи до глибокого дослідження неординарної наукової проблеми трансформування образу Жанни д’Арк в українській літературі різних її часів.

Ярема Кравець

СТИЛЬОВА ПОЛІФОНІЙНІСТЬ НОВЕЛИ ПРОСПЕРА МЕРІМЕ “ВЗЯТТЯ РЕДУТУ”

Новела Проспера Меріме (1802–1870) “Взяття редути” (1829) – єдина батальна новела французького письменника, є також однією

із найкоротших за обсягом. Проте за своєю стилістичною багатогранністю чи не найцікавіша для дослідження майстерності класика французької літератури. У літературознавчих дослідженнях, присвячених новелістиці письменника, ця новела не займає особливого місця; більше зацікавлені викликають етнографічні та психологічні новели Меріме, чи навіть новела “Венера Ільська” із елементами фантастики. Правда, маємо цікаві висловлювання про неї окремих літературознавців, як-от: “перлина в історії батальної прози” (С. Артамонов); “шедевр реалістичного мистецтва” (Ю. Віппер); “один із перших в європейській літературі зразків реалістичного батального живопису” (Л. Гедемін). В. Динник підкреслювала відсутність у цій новелі “будь-яких батальних ефектів”, а автор єдиної української книжки про Меріме критик Ю. Янковський згадував “гельвеціанське уявлення Меріме про людські вчинки”, вирізняючи те, що “Гельвецій вважав основним стимулом кожної людської діяльності”.

Новела “Взяття редуту”, в якій розповідається про один епізод французько-російської війни 1812 р., належить перу літератора, який на відміну від Стендаля, котрий брав участь у наполеонівській військовій кампанії до Росії, жодного дня на фронті не перебував. Як і О. де Бальзак у новелі “Полковник Шабер”, Меріме покладався на літературне відчуття і багатство своєї креативної уяви, а також, очевидно, скористався із усної розповіді про Бородіно свого старшого приятеля.

Тематично новела стоїть окремо від названих нами новелістичних серій. У ній письменник “закладає основи зовсім нового в історії художньої літератури типу батальних описів, що дуже вирізнялися від романтичної манери змалювання війни” [Ю. Віппер]. У цій новелі Меріме фактично відходить від художньої традиції своїх інших творів короткого жанру – показує події в кульмінаційному моменті розвитку конфлікту, не подаючи його передісторію, оминаючи біографічні характеристики героїв. “Принижений” опис битви настільки реальний, переконливий і відважний, що, як зазначає англійський критик В. Пейтер “ніколи перо письменника не наближалося так близько до жерла гармати” [W. Pater. *Studies in European Literature*. – Oxford. – P. 45].

У новелі “Взяття редуту” чітково виявилася стильова поліфонійність письменника – використання традиційного для творів романтиків

обрамлення оповіді, багатство зразків реалістичного батального живопису, використання кольористики, витриманої у двох тонах (“сірому – кольорові порохового диму і червоному – кольорові крові”, за тезою Г. Авессаломової), зокрема навіть своєрідна *експресивність* змалювання першої сцени із закривавленим місяцем як провісником наступної жорстокої битви. І врешті, остання завершальна сцена з її однією, навіть грубувато натуралістичною, лаконічною реплікою знімає будь-який натяк на можливе романтичне сприйняття подій.

Ця новела вважається найбільш перекладуваним українською мовою твором Проспера Меріме. Її перші українські інтерпретації з’явилися майже одночасно в кінці 90-х рр. XIX ст. в західноукраїнських виданнях “Народна часопись” і “Буковина”. Українські перекладачі повернулися до цієї новели у двадцятих роках XX ст., друкуючи свої переклади в альманасі “Золоті ворота” (Берлін, 1924 р.), газеті “Молода Україна” тощо. Останнє довоєнне українське прочитання цього твору бачимо 1940 р. у т. 1 запланованого, але не реалізованого тоді двотомника Проспера Меріме. Не оминали її окремі повоєнні видання новел французького письменника, а також одностомник “Проспер Меріме. Богдан Хмельницький. Роман, історичний нарис, новели” (Харків, “Фоліо”, 2004 р.), використавши переклад С. Буди із видання 1940 р. В українських перекладах назва новели набирала різного прочитання – від “Взяття редуту”, “Взяте редуту”, “Редута взята”, “Добуття редуту”, “Здобутте редуту” до останнього “Здобуття редуту” у зазначеному харківському виданні.

Ірина Кушнір

ВЛАДА ЗЕМЛІ НАД ЛЮДИНОЮ (РОМАН “КІНЕЦЬ БУРЖУА” К. ЛЕМОНЬЄ): ПЕРЕГУК З РОМАНОМ “ЗЕМЛЯ” Е. ЗОЛЯ

Для К. Лемоньє, значного представника літератури Бельгії, характерне розуміння землі як життєвої основи Всесвіту. Конотації Матері-Землі є надзвичайно різними у його романах, вони вбирають символічну опозицію завершення і початку життя, що виявляється у

багатстві специфікацій як образ-символ, архетипний символ, мотив і т.п. Дослідження символіки землі в прозі К. Лемоньє має на меті з'ясувати своєрідність її висвітлення у руслі натуралізму в поєднанні з натуризмом. Звідси об'єктом вивчення стали романи “Кінець буржуа” К. Лемоньє та “Земля” Е. Золя.

Земля у вищезгаданих романах К. Лемоньє та Е. Золя виступає як сутність існування героїв. Спостережені паралелі до образів романів: Барба – Гранд, Реньє – Жан Макар. Обидва автори трактують проблему символічного розуміння землі як вічного начала життя.

Тема невичерпного багатства землі (у трактуванні К. Лемоньє – це надра шахти “Злидні”) звучить паралельно із протиставленням мізерності людини та вічності землі, як і у Е. Золя.

Олена Кобчинська

“ДОН КІХОТ ТАНЖЕРСЬКИЙ”: ДО ПРОБЛЕМИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ЗАХОДУ В ДОРІВКОВІ ТАГАРА БЕН ДЖЕЛЛУНА

Спроби концептуалізації мультикультуралізму як соціокультурного та естетичного явища, що перетворилося на невід'ємну компоненту мистецької рецепції сьогодення, ґрунтовно укорінилися в царині гуманітарних наук, у тому числі й у літературознавстві, яке, на думку українського дослідника І. Козлика, “може зробити особливий внесок у глобальний діалог, що змінює світ” [І. В. Козлик, “Мультикультуралізм и методологические проблемы литературоведения”, с. 55].

З огляду на це, полікультурна компетенція французького митця марокканського походження, автора Гонкурівської премії 1987 року Тагара Бен Джеллуна спонукає дослідників до аналізу прозового доробку автора саме крізь призму мультикультурного дискурсу сьогодення. Зокрема, крос-культурний естетичний досвід письменника та мультикультурний контекст творчих його пошуків ангажують літературознавців до розгляду проблем культурного діалогу у творчості автора, а разом з тим і широкого спектру гострих соціокуль-

турних проблем, порушених останнім, та ширше – послуговуючись терміном російської дослідниці Е. Шафранської – іноетнокультурної поетики в художньому доробкові магрибця-франкофона.

Новела автора “Дон Кіхот у Танжері”, написана 2005 року та опублікована в авторитетному виданні “Le monde diplomatique” цікава для потенційного дослідника насамперед художньою проекцією авторської полікультурної компетенції, а відтак і рефлексією письменницької межової свідомості: зокрема цікавим для аналізу у творі видається топос культурного порубіжжя, одним із векторів реалізації якого постає полісмісловне обігрування фундаментального образу західноєвропейської літератури – Сервантесового Дона Кіхота.

З огляду на заявлену тематику, при інтерпретації даного образу-топосу Бен Джеллунової новели “Дон Кіхот у Танжері” ми враховуватимемо два засадничі, на нашу думку, аспекти: по-перше, специфіку де- та реконструкції “вічного” образу в контексті синтезу культурних практик та літературних традицій, що ним позначена творча естетика автора. Іншим вектором “міжкультурної”, а, власне, етнічно магрибської рецепції класичного європейського сюжету є онтологічний статус культурного порубіжжя у творчій біографії митця.

Разом з тим, враховуючи історію створення новели, імагологічний контекст дослідження полягатиме у спробі оприявити мистецьку рецепцію Середземномор’я як порубіжної території та, у контексті філософії Іншого, загалом Заходу як чужого / ближнього / інакшого ареалу.

Аналіз новели так само сприятиме виявленню стрижнів інокультурної поетики у творчості Тагара Бен Джеллуна, а разом з тим і авторського погляду на сьогочасну проблему культурного діалогу, зокрема між Сходом та Заходом. Так на позначення творчості письменників-референтів із транскультурною свідомістю російська дослідниця Е. Шафранська використовує символічну *метафору перекладачів* (прообразом метафори, як зазначає дослідниця, став головний герой роману Л. Уліцької “Даніель Штайн, перекладач” (2006 р.) Зазначимо, що подібна метафора є актуальною у контексті творчості Тагара Бен Джеллуна, в тому числі й у контексті новели “Дон Кіхот у Танжері” (головний герой – історик Бененджелі – перекладач). Власне, якщо вихідці з Магрибу до певної міри

стверджують свою ідентичність, транскрибуючи власну культуру зі сфери усного слова до сфери слова писемного, то специфіку бенджеллунівського тексту письменники вбачають у своєрідній культурній транскрипції рідного йому Сходу на мову Заходу, де авторові призначена функція своєрідного когнітивного посередника між культурами.

На загал, заявлений у доповіді аналіз наскрізного образу європейської літератури в інтерпретації шанованого мультикультурного автора сьогодення сприяє глибшому осмисленню класичної літератури в міжкультурному, а відтак і в діалогічному контексті.

Тетяна Коваленко

СЕНТИМЕНТАЛЬНА ПОДОРОЖ У ФОРМАЛІЗМ: МАЙК ЙОГАНСЕН І ВІКТОР ШКЛОВСЬКИЙ

Формалізм – одне з центральних культурних явищ ХХ ст., побутування якого в українському контексті досі не вивчене. Дослідження різноманітних варіацій жанру подорожі в українській літературі 1920–1930-х років представлено поодинокими розвідками і не дає цілісного уявлення про предмет студій, вивчення якого поза зверненням до світового літературного контексту неможливе. Отже, актуальність порушеного в розвідці питання зумовлена потребою ліквідації лакуни в картині літературного процесу першої половини ХХ ст.

Мета статті – зіставити специфіку апеляції до “Сентиментальної подорожі” Л. Стерна в українському та російському формалізмі на матеріалі текстів М. Йогансена і В. Шкловського. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: 1) охарактеризувати роль М. Йогансена і В. Шкловського у становленні та функціонуванні систем українського та російського формалізму відповідно; 2) з’ясувати причини зростання популярності “подорожніх” жанрів у літературі 1920–1930-х років, порівняти особливості побутування названих жанрів у системах російського та українського формалізму; 3) зіставити специфіку діалогу із “Сентиментальною

подорожжю” Л. Стерна в літературних і літературознавчих текстах М. Йогансена і В. Шкловського; 4) окреслити характер комунікації між двома формалістами, визначити наслідки такої взаємодії.

Постаті М. Йогансена і В. Шкловського вважаємо ключовими для українського і російського формалізму, адже названі письменники і науковці не тільки виступали концептуалізаторами літературного і літературознавчого поля, але й сприяли розвитку соціального компоненту національних варіантів формалізму. Подібність функціональних ролей М. Йогансена і В. Шкловського в системах формалізму дає підстави для зіставлення їхніх текстів, особливо плідним є порівняння “Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”, “Як будується оповідання” українського формаліста та “Сентиментальної подорожі” й літературознавчих розвідок російського автора.

Парадигма “подорожі” в літературі включає комплекс жанрів (від подорожніх нотаток до роману-подорожі), що мають різне співвідношення художнього та документального компонентів. Посилення уваги до творів такого типу пов’язують із активізацією раціонального начала в певну епоху, що цілком пояснюється позитивістським і специфікаторським духом формалізму, до програми літературного розвитку якого входили твори вказаного жанру. “Сентиментальна подорож” Л. Стерна була об’єктом уваги формалістів як у теоретичному, так і в мистецькому аспектах, ставши одним із конститутивних текстів для російського формалізму, зокрема, завдяки художнім та науковим зусиллям В. Шкловського. В українській же системі текст Л. Стерна сприймався насамперед через відрефлексований досвід російських формалістів, що підтверджується синтезуванням стернівських прийомів із прийомами інших творів-подорожей. Найприкметнішою рисою комунікації М. Йогансена і В. Шкловського є настанова українського формаліста на створення альтернативи текстам російського автора, що проявляється, зокрема, і у специфіці актуалізації твору Л. Стерна. Наслідками подібного діалогу постає тісний зв’язок доробку М. Йогансена і В. Шкловського.

Отже, в українському формалізмі “Сентиментальна подорож” Л. Стерна сприймалась передовсім як текст-ілюстрація теорії прози, створеної російським формалізмом. Водночас прагнення висунути альтернативу досвіду попередників вимагало конструктивного

ставлення до засвоєння їхніх ключових текстів, що спостерігаємо в мистецькому доробку М. Йогансена. Вивчення подібної крос-контекстуальної комунікації є перспективним для усвідомлення специфіки національних варіантів формалізму.

Олена Колінько

ПРОБЛЕМА ОБРАНОСТІ МИТЦЯ В МОДЕРНІЙ НОВЕЛІ

В епоху порубіжжя ХІХ–ХХ ст., коли відбувалося становлення модернізму як стилю мислення і культурного дискурсу, генологічна парадигма, виконуючи роль з'єднувальної ланки між естетикою напряду і формуванням жанрів, набувала великих змін, особливо в малих формах, серед яких новела засвідчує своє активне функціонування.

Митці, послуговуючись жанром новели нового типу (модерної новели), порушували багато важливих проблем, висловлювали своє бачення світу, визначали власні, моральні та філософські пріоритети, пояснювали своє ставлення до мистецтва, поезії та місця поета у світі. Модерна новела не обмежується рамками фабули, а породжує невичерпні асоціативні ряди, що вказує на незвичайну її складність, насиченість, багатозаровість, та відкриває широкі можливості для її інтерпретації.

Заявлена тема буде розглядатися в контексті модерної новели (її символістському варіанті) на художньому матеріалі українських та російських митців з урахуванням актуальності порівняльно-типологічного вивчення літератур.

Символісти були переконані, що митцем стає лише той, кому вдається відсторонитися від світу, від впливу зовнішніх обов'язкових норм. Тому символізм надавав суб'єктивізму і творчій ініціативі письменника універсального значення, а послідовні символісти не задовольнялися роллю просто поета, митця, вони прагнули бути теургами, пророками.

Український символізм обстоював право митця на свободу творчості, на “сонячні левади” (О. Луцький), відтак письменники

намагалися втілити у своїй творчій діяльності месіанство, бо вказували шляхи до істини, ідеалів краси, не відмовляючись при цьому від своїх громадянських обов'язків.

Месіанський пафос притаманний також російським символістам, які за кожним предметом і явищем бачили нескінченний ланцюг “відповідностей” – аналогій, асоціацій; справжній митець, теург, повинен їх розгадати, щоб наблизитися до прихованої від звичайного ока таємної сутності світового життя.

Синтетична новелістика М. Яцківа дає можливість вияву ускладнених асоціацій, символізації, суб'єктивізму та культу краси й почуття. У новелі “Красуня” оприявнюється двоїсте уявлення митця про модерне мистецтво, а саме поєднання краси, естетики з темою реальної дійсності, яка “брутально топче сподівання і мрії персонажів” (М. Ільницький). Новела М. Яцківа сугестує мотивно-тематичні й стильові аналогії з новелою російського письменника С. Городецького “Ярмарок”, в якій автор втілює символістську ідею несумісності зовнішньої краси і духу, що віддунюється бердяєвською концепцією теургічної творчості, покликаної творити новий світ, інше буття, інше життя, красу як суще, справжнє. Митець, вічний і досконалий, порівняний до Бога, не може співіснувати в недосконалому світі.

Проблема обраності митця для Яцківа є наскрізною в таких новелах: “Доля молоденької музи”, “Портрет”, “Архівір”, “Новітня основа”, “Щире слово” та ін.

Н. Гумільов у модерній новелі теж прагнув створити свій авторський міф і про кохання, і про художника-творця, який попри певні схожості, мав і суттєві відмінності від символістських аналогів. Гумільовський міф руйнує символістську доктрину служіння соловйовській Душі Світу і, переосмислюючи значення і роль митця, відмовляє йому в теургічності, пророцтві, не ототожнює художника з Творцем, Всевишнім, більше того, закликає бути цнотливим і відмовитися від претензії осягнути неосяжне (цикл новел “Радощі земного кохання”).

Отже, в перехідну епоху модернізації художньої дійсності новела набула нових якостей і ознак, а реалізуючись за допомогою символістської поетико-стильової домінанти, продемонструвала надзвичайно широкі можливості показати пошуки митцем вищого ідеального сенсу, істини (краси і гармонії), пошуки “відповідностей

між звуками, словами, кольорами” (Т. Гундорова), а водночас і опозиційність до світу, навіть трагічність від усвідомлення приреченості поривань до вищих цінностей.

Наталія Колтакова

ТРАГІЧНА ПОМИЛКА ОРФЕЯ В ПОЕЗІЇ Б.-І.АНТОНИЧА: СИМВОЛІЗМ КРІЗЬ ПРИЗМУ М. БЛАНШО

Доповідь присвячена осмисленню явища символізму крізь призму теоретичних розробок М. Бланшо, зокрема йдеться про звернення ним до образу Орфея як символу мистецтва взагалі. Символізм відомий своїм прагненням до подолання меж художньої творчості. Саме такою межею для Орфея, за спостереженням М. Бланшо, виявляється Евридика – “межа, якої може досягнути мистецтво”.

Сутність мистецтва розкривається антиномічно, парадоксально, цілком у дусі М. Бланшо, коли єдиним шляхом наближення до цієї межі є обернений крок – “відвернутися”. Орфей, як, зрештою, і будь-який митець, приречений на трагічну помилку нетерпіння, перманентного прагнення “вичерпати нескінченність”, яка має відчуватися незримо, а не візуально – тут маємо присутні перегуки й із концепціями подолання мистецьких меж у російському варіанті символізму. А символізм взагалі постає явищем світового масштабу в річищі національних літератур.

Антиномічна ситуація одночасної можливості й неможливості, заборони й уседозволеності розкривається на прикладі поезій Б.-І. Антонича, творчість якого залучається до ширшого контексту – поруч із Ш. Бодлером та Ж. Лафоргом як чільних представників своєрідної вісі символізму – від раннього до пізнього варіантів. Прагнення подолання меж мистецтва в цьому разі осмислюється найчастіше у вертикальному вимірі – завдяки символам, що концептуалізують образи висхідного й низхідного руху (сонце, місяць, ракета, метеор).

Трагічний шлях ліричного суб’єкта аналізованих поезій зображується через використання поняття трагічної помилки, при-

чому простежується складна взаємодія ліричного і драматичного літературних родів, зокрема, наявності трагічного первня в поезії. Класичний міф про Орфея виявляється основним смисловим концептом, що визначає закони художньої творчості. Прагнення до нескінченного постає безумовно необхідною умовою будь-якої креативності, але врешті-решт наштовхується на перепону, що актуалізується у вигляді трагічної помилки. Водночас ця помилка є абсолютно необхідною, що дозволяє мистецтву взагалі та літературі зокрема залишатися у своїх власних межах. Єдиний вихід для митця – “нескінченне перебування у смерті”, але й воно є можливим лише як потенція, прагнення – знову ж таки в душі М. Бланшо.

Наявність трагічної помилки не на початку, а в кінці трагічного руху істотно трансформує його структуру, що змушує до роздумів над переосмисленням ще традиційно аристотелівського розуміння композиції трагічних творів.

Простежуються також явні апеляції до гайдеггерівської проблематики “зняття покривів” і “загортання” в них. Постійне символічне явлення і приховування розкривається в образі Евридики, яка відіграє роль зворотного вектора, що змушує митця лишитися на своїй території. Символічна антиноміка розкриття та приховування постає невід’ємною частиною “трагедії творчості”, а також умовою появи мистецтва взагалі.

Класичний образ Орфея розкривається повніше завдяки зверненню до кількох перегуків – літературних символістських творів із живописом О. Редона (картина “Голова Орфея”) та концепцією Ж. Бодрієра щодо поетики як “виполонення смислової цінності”. Ідеться про спільний для М. Бланшо та Ж. Бодрієра образ “розчленованого Орфея”.

Таким чином, трагічна помилка митця взагалі осмислюється через класичний міф, що обростає новими смисловими нашаруваннями і стає вже підґрунтям не просто літературних творів, прикладів чого можемо знайти чимало, а основою теоретичної концепції. І ця концепція підтверджується на матеріалі поезії, де обов’язковим елементом є не власне образ Орфея, а його трагічна помилка, символ, наділений такою функцією.

“САГА О ФОРСАЙТАХ” ДЖОНА ГОЛСУОРСИ И “КАКОЕ МОШЕННИЧЕСТВО!” ДЖОНАТАНА КОУ: ТРАНСФОРМАЦИЯ КОЛЛЕКТИВНОГО ПОРТРЕТА

Среди множества произведений в английской литературе XX в. есть как минимум два, отличающиеся от остальных своей эпохальностью и широтой социальной панорамы. Одно из них – это бес- смертная “Сага о Форсайтах” Дж. Голсуорси, в которой автор анализирует роль семейного клана в общественных процессах в Британии первой трети прошлого века. Другое – это роман современного английского писателя Джонатана Коу (р. 1961), продолжающего традицию английской сатирической прозы, “Какое мошенничество!” (What a Carve Up!, 1994) в котором на примере семейного клана Уиншо, занимающего ведущие посты в тэтчеровской Англии, писатель показывает как традиционно изобличаемые пороки власть имущих, так и новые формы их проявления на современном этапе развития общества. Делает это Дж. Коу как посредством аллюзий на семейную сагу Дж. Голсуорси на идейно-тематическом и характерологическом уровнях, так и с помощью новых приемов критического изображения негативных тенденций современности. Таким образом, целью данного доклада является сопоставительный анализ произведения Дж. Голсуорси, ставшего ярким примером классической семейной саги, и Дж. Коу, который в своем творчестве опирается на традицию, но в то же время подвергает ее определенной ревизии с учетом обстоятельств сегодняшней жизни.

Прежде всего следует отметить, что заявка на сходство литературных приемов подчеркивается Дж. Коу уже в самом начале романа “Какое мошенничество!” путем приведения генеалогической таблицы семейства Уиншо, подобно той, которая предваряет “Сагу о Форсайтах”. Еще одним важным элементом, дающим возможность говорить о сходстве романов Дж. Коу и Дж. Голсуорси, является сцена семейного ужина, где, на первый взгляд, создается впечатление о единстве и взаимопонимании всех членов клана, в то время как каждый из них озабочен лишь своими проблемами и общается лишь с теми, кто представляется не плохим способом их

решения. Характерно, что в “Каком мошенничестве!” сцена, аналогичная той, что и в “Собственнике”, повторяется трижды. Столь частое упоминание этой сцены можно объяснить стремлением Дж. Коу, с одной стороны, подчеркнуть традиционные пороки английских высших кругов, подвергающиеся сатирическому изображению – корыстолюбие, тщеславие и снобизм – а с другой стороны, заявить, что в настоящее время проявление этих пороков стало не только менее заметным, а наоборот, приобрело более жесткий, циничный и бесчеловечный характер. Если смерть Босини в “Собственнике” стала результатом лишь общественных предрассудков по отношению к свободной любви и собственнических поведенческих повадок Сомса, то в “Каком мошенничестве!” смерть Бранвина, Фионы, Венди и самого Майкла, разрушенная жизнь Фиби, тысячи не включенных в роман, но объективных жертв войны в Ираке – это последствие той самой трансформации традиционно осмеиваемых пороков на современном этапе развития общества, ставшего еще более безразличным, эгоцентричным и корыстолюбивым. В то же время нельзя не отметить разницу в отношениях между членами кланов, описываемых Дж. Голсуорси и Дж. Коу. Если Форсайты были предвзято настроены лишь к тем, кто не являлся людьми их круга (Босини), а вместе они держались как единая семья и по мере необходимости поддерживали друг друга, особенно перед лицом грозящей клану собственников опасности, то отношения между членами семейства Уиншо были далеки от идеальных ввиду безграничной завистливости и тщеславия каждого из них.

Следует отметить еще одну важнейшую черту, в какой-то мере объясняющую принципиальную разницу между Форсайтами и Уиншо в моральном, этическом и нравственном отношении и не столько зависящую от смены эпох, сколько от социального происхождения героев. Собственников, корыстолюбцев и снобов, Форсайтов и Уиншо, их характеры и поступки отличает способ происхождения их первоначального капитала. При всех недостатках героев Дж. Голсуорси нельзя не признать, что фундамент их благополучия, согласно роману “Собственник”, был заложен честным и крайне тяжелым трудом каменщика, одного из предков той линии Форсайтов, о которой идет речь в “Саге”. Именно благодаря честному заработку и приумножали свой капитал герои Голсуорси, деятельность которых

– повторимся еще раз – не привела к трагедии, в которой были бы замешаны деньги. Первоначальный капитал Уиншо имеет совсем иную природу.

Фундаментом капитала Уиншо стала работорговля, осуществлявшаяся Александром Уиншо в XVII веке, и ряд других противоправных действий. Основанный, таким образом, на грязных деньгах могущественный клан Уиншо пользуется средствами и приемами для приумножения своего влияния и капитала, которые коренным образом отличаются от тех, что находились в арсенале главных героев Голсуорси. По сравнению с Уиншо, собственники Форсайты позиционируются вполне благородными людьми. Члены семейства Уиншо, напротив, представляются несравненно более циничными, жестокими и безнравственными.

Исходя из всего вышесказанного, становится понятной и разница в отношении двух авторов к своим героям. Если Дж. Голсуорси, критикуя Форсайтов и иронизируя над их недостатками, все же считает этот клан важным системообразующим элементом английского общества, то Дж. Коу представляет Уиншо как абсолютное общественное зло, которое нельзя искоренить.

Таким образом, сравнивая тональность изображения богатых семей как слепков высших общественных кругов начала и конца XX века, можно объяснить несоизмеримо большую жесткость сатирического описания Дж. Коу, детерминированного резкой деградацией моральных ценностей в обществе рубежа тысячелетий. В целом же роман Дж. Коу можно определить как пародирование семейной саги Дж. Голсуорси.

Світлана Криворучко

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМА ВИБОРУ В РОМАНІ СІМОНІ ДЕ БОУАР “МАНДАРИНИ”

Філософські екзистенціальні ідеї пронизують увесь роман “Мандарини” (1954) французької письменниці Сімони де Бовуар (1908–1980) своєрідними репліками героїв у діалогах, розміркову-

ваннями Анрі, Робера, Ганни та вчинками другорядних героїв, які в комунікативній інтерпретації утворюють на поетологічному рівні певну позатекстову атмосферу.

Визначальною постає складність вибору особистості. Найвтонченіше письменниця аналізує феномен складності вибору в образі Анрі. Провідною рисою Анрі виявляється його здатність вишукано й елегантно йти на компроміс. Анрі письменниця наділяє сильним характером, але його сила розкривається не в тому, що він пригнічує інших, коли вони входять у конфлікт із його світоглядом, а навпаки може ситуативно відмовитися від власних переконань, щоб допомогти тому, хто цього потребує. У виборі Анрі простежується еволюція, яка протягом роману ускладнюється та підсилюється обставинами: наскільки важливий для Анрі “інший”?! на які моральні випробовування він здатен піти заради “іншого”?!

На початку роману С. де Бовуар Анрі поглинають складні стосунки з Поль. Анрі не кохає Поль, не хоче з нею жити, але він намагається кинути її поступово, щоб якомога менше травмувати жінку, яка є його минулим. Жозетта – молода світська красуня, яку С. де Бовуар вводить у роман для того, щоб Анрі зміг позбавитися Поль. Жозетта потрібна С. де Бовуар для того, щоб утворити одну із витончених інтриг роману, яку письменниця вирішує суголосно екзистенціалістській концепції непевності, невизначеності індивіда, що розкривається письменницею у несподіваному виборі Анрі.

Люсі звертається, здається, із неможливим проханням до Анрі. Вона просить, щоб Анрі збрехав слідчому і підтвердив, що шантажист Мерсьє був подвійним агентом, та допомагав французькому Опору. При цьому Анрі має зрадити колишніх товаришів Опору – Івонну і Лізу, які потрапили до фашистського концтабору за свідченнями Мерсьє. Анрі має ствердити, що Івонна і Ліза помилялися, коли намагалися звинуватити Мерсьє у співробітництві з гестапо.

С. де Бовуар утворює складний психологічний внутрішній конфлікт в образі Анрі. Від Робера Анрі відрікається тому, що вважає його зрадником ідеї справедливості. На цьому тлі письменниця таким чином переплітає обставини, що перед Анрі постає вибір: стати зрадником ідеї справедливості і захистити жадану Жозетту від самогубства; чи захистити ідею справедливості, і Мерсьє заслуговано отримає покарання, а Івонна і Ліза насолодяться помстою за власні

страждання, однак Жозетта може при цьому померти. Анрі вибирає життя конкретної Жозетти та тимчасову відмову від власних ідеалів – зраду ідеї справедливості. У цій ситуації простежується авторська іронія: Анрі лише підозрює Робера, який і не думав “зраджувати”, але сам Анрі за власним вибором стає “зрадником”.

Письменниця хоче довести відносність будь-яких філософських уподобань, які обов’язково трансформуються у конкретних реаліях. Саме ця відносність постає провідною рисою екзистенції будь-якого конкретного життя. Гнучкість відносності визначає абсолютизацію загальної непевності, яка формує моральні страждання людини. С. де Бовуар демонструє, що категоричності не може бути взагалі, жодну ситуацію в романі не можна тлумачити через “мінус” чи “плюс”. Моральна зрада Анрі є містком до примирення з Робером.

Лариса Куца

БАГАТОСУБ’ЄКТНІСТЬ ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП ЛІРИЧНОГО ТВОРУ (на матеріалі поезій Івана Франка)

Проблему багатосуб’єктності як чергування суб’єктних сфер в українському літературознавстві заторкував уже І.Франко. Згідно з його поглядами автор може поставати у ліричній поезії в різних іпостасях, виражати свої почуття безпосередньо, через авторський монолог, об’єктивізувати ліричне “я” до невпізнання.

З точки зору історичної поетики лірика “пережила” два етапи багатосуб’єктності. Перший із них – це багатосуб’єктність самої системи, коли у ній наявні поезії з різними сферами авторської свідомості, але кожна окрема поезія є односуб’єктною. Така багатосуб’єктність, відома у поетичній культурі уже у XVIII-першій чверті XIX століття, була тісно пов’язана із особливостями жанрового мислення. Багатосуб’єктність уже тоді поставала структурним принципом, але на рівні системи, у якій кожна сфера свідомості могла співвідноситися і взаємодіяти з будь-якою іншою. Другий етап багатосуб’єктності – це взаємодія форм авторської свідомості у межах однієї поезії. Стиліс-

тичним адекватом багатосуб'єктності, за Б.Корманом, є множинність стилістичних шарів, кожний із яких суб'єктно-характерологічний. Важливо взяти до уваги висновок В.Смілянської, що якщо говорити про поезії з різними суб'єктами поетичного вислову, то йдеться не про твори, у яких один із них підпорядкований іншому, а про взаємодію рівноправних суб'єктів в одному й тому ж творі, чим зумовлена й своєрідність його жанрової форми.

Цікавими у призмі багатосуб'єктності є поезії І.Франка із збірок “Із днів журби” та “Semper tiro”, три з яких ми обираємо для ширшого аналізу (“І знов рефлексії!”, “З усіх солодких, любих слів...”, “Як голова болить!”).

У поезії “І знов рефлексії!” виділяємо такі суб'єктні сфери: власне автора, ліричного розповідача і ліричного героя. Остання становить сильну позицію не тільки цієї поезії, але й названих збірок загалом. Наступні два рядки належать знову ліричному розповідачеві. Остання сфера, як і перша, у поезії “І знов рефлексії!” належить власне авторові. Кожна із суб'єктних сфер постулює свою ціннісну орієнтацію. “Ритися” у своїм нутрі – “штучки” не властиві власне авторові – йому “люба праця”. Все-таки цей аспект світовідчуття не є самоціллю даної сфери свідомості, тому на зміну йому приходять розповідач із глибоко особистісним баченням навколишнього світу. Він радикально змінює емоційний тон першої сфери і постає як самостійна лірична п'єса. Час розповідача – це миттєва лірична ситуація, на яку опирається “ситуація-основа” (Т.Сільман), тобто сильна позиція поезії – монолог ліричного героя. Кожне його слово несе в собі досить згущений зміст, що пов'язаний із ліричними міркуваннями всіх інших носіїв свідомості. Друга, завершальна сфера власне автора – похвала праці на благо суспільства – це розлога трансформація попередньої сфери ліричного розповідача.

Ліричний сюжет поезії “З усіх солодких, любих слів...” формулюють дві сфери. У першій з них ліричний герой вводить читача у глибину своїх любовних переживань, в особливий стан свого “я”. Композиційною опорою або, за висловом О.Блока, “вістря”, на якому розпростерте “покривало” поезії, постає слово “Слухай!”, мовлене колись давно коханою. Воно і викликає потік спогадів ліричного героя, які заповнюють його свідомість. Ліричний розповідач охоплює другий сюжет-фабулу. Тональність викладу тут різко драмати-

зується за рахунок емоційно-оцінних лексем переважно із негативним значенням напруги, втоми, тривоги, страху, сумніву. Ліричний герой цілеспрямовано “передає” слово розповідачеві, що глибоко пройнятий мукою мандрівця, який “змучений” “блудить”-“біжить” “в глибокім, темнім пралісі”. І.Франко таким чином динамізує образ мандрівця, який метається між надією і сумнівом, минулим і майбутнім. Йдеться про особливості ліричного сприйняття часу, “ліричного прояснення пам’яті і випередження, що вільно пливають у часі і володіють даром поєднувати протилежні його боки” (О.Чичерін).

У поезії “Як голова болить!” відтворено духовні пошуки унікального індивідуального “я” – ліричного героя-поета, буття якого постає як глибока метафізична драма. Рафінована суб’єктна організація поезії ускладнюється введенням у текст сфери ліричного розповідача, завдяки якій розкриваються визначальні алегоричні модули духовного простору ліричного героя. Специфіка трансформації апокрифу, яка формує багатосуб’єктність поезії, посилює її трагізм як основний емоційний тон. Лаконічна фраза “Як я заблукався...” постає спільною формулою для ліричного героя та розповідача і пов’язує воедино три часопростори, спонукаючи читача до декодування змісту заблуканості ліричного героя.

Таким чином, авторська свідомість в аналізованих поезіях І. Франка опосередкована єдністю свідомостей ліричного героя, ліричного розповідача і власне автора, що і надає їм характеру багатосуб’єктності. Свідомість кожної із названих суб’єктних сфер входить у ліричні поезії, формуючи відповідне їм стилістичне наповнення, композиційну структуру, жанрову приналежність, основний емоційний тон.

Ольга Куца

ЄВРОПЕЇЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНА МОДЕЛЬ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

Поява М. Драгоманова на літературній арені спричинена власне українськими обставинами: після смерті Т. Шевченка ідеологія на

Наддніпрянщині гостро потребувала лідера, який по-шевченківськи сказав би світові “чисту українську правду” (О. Лоначевський), а знесилена боротьбою з москвофільськими і полонофільськими тенденціями галицька молодь – чогось “нечуваного” (О. Терлецький), що запобігло б очевидній катастрофі українства. М. Драгоманов виявився одним із небагатьох діячів, хто, завдяки широкій європейській освіченості, міг давати “майже педагогічні” (М. Рудницький) поради письменникам.

Намагаючись виявити напрям європейського літературного руху, М. Драгоманов спостеріг у ньому незмінну тенденцію до демократизації. Найбільш прогресивним “ділом” для нього з його посиленою увагою до ідеї свободи у західноєвропейському сенсі стала увага до “провінціальних говорів”, до селянської тематики у європейських літературах, що знайшла художнє вираження у жоржсандівській і бальзаківській тенденціях. Література “для народу” виявилась точкою дотику драгоманівського демократизму і нових тенденцій у європейських літературах (європеїзму або новоевропеїзму). Український літературний демократизм мав стати, на його погляд, тією “ниткою”, якою можна було б пов’язати Україну з європейським прогресом: адже стосовно демократизму українська література у порівнянні з європейськими – “сама серйозна”. Виходило, що треба було розвивати саме цю рису письменства, щоб мати надійний “повід... на світ висунуть носа” (з листа до М. Бучинського).

Одночасна орієнтація М. Драгоманова на кращі зразки європейської літератури та на “магічне коло” протонародності штовхала його до суперечливих і непослідовних вимог. Їх не міг уникнути навіть П. Куліш, який радив не морочити “народові” голови “солодким одуром” і тут же закликав вийти за межі “зачарованого кола”. Позиція М. Драгоманова виявилась найбільш “задириливою” через ототожнювання європейськості і “общеруськості”. Його літературна модель опиралась значною мірою на доктрину новоевропейського реалізму із його негативним ставленням до романтичної естетики. Свідок бурхливого розвитку течій і напрямів у європейських літературах, М. Драгоманов спостерігав в українській “початкову школу”. Після появи кожного невеликого твору він, як писав, “з великим страхом” очікував кепкувань противників на зразок тургенівського Пігасова.

Орієнтація М. Драгоманова на новоевропейську проблематику та

загальнонародську широту у письменстві, критика застарілих концепцій та національної самоізоляції були умотивованими і потрібними. Сутність завдання європеїзму як наскрізної ідеї його літературної моделі полягала в інтелектуалізації рідної літератури через переклади найкращих здобутків світового письменства і поповнення європейської цивілізації українськими національними цінностями. Європеїзм у літературі мав набувати національної форми. Письменникам, які мусили творити на “ширшій” основі, тобто виходити далеко за межі літературної Росії, треба було “заректись не йти з України”.

Пропагуючи політичне надзавдання літератури, М. Драгоманов відштовхувався від європейської та української традицій, бо у Європі, за його спостереженням, взагалі немає письменства “неполітичного”, а в Україні зв’язку з політикою позбавлені хіба що “скіфські могили”. Різкий нахил М. Драгоманова до політики (“розігрує у Женеві роль вищого Герцена”, за М. Костомаровим) розцінювали в українських колах як помітну втрату для науки і літератури. Політизація літератури найбільше турбувала П. Куліша, який навіть передбачав “літературні бої” із М. Драгомановим. О. Кониський застерігав М. Драгоманова від політичних маневрів у письменстві як “небезпечного діла”, що може його “поламати й покалічити”. Саме О. Кониському, авторові повісті “Юрій Горovenko”, належала перша спроба художнього відтворення суспільно-політичного життя в Україні. Прози із подібною політичною гостротою Ом. Огоновський не простежував “в інших літературах європейських”. Дещо по-іншому рецептувала європеїзм Олена Пчілка. Визнання нею мови “простолюду” як найбільшого національного скарбу було недостатнім – треба було творити слова “вищого міркування”, “випильновані форми”. Готовність М. Драгоманова народитися від “матері-англічанки”, щоб мати високорозвинену мову В. Шекспіра, Ч. Дарвіна, У.-Ю. Гладстона “материнською мовою”, була для неї неприйнятною.

М. Драгоманов має незаперечні заслуги утворенні новоєвропейської школи перекладу, у перших спробах розгляду українського письменства в європейському контексті, у науковому становленні перших українців європейської орієнтації. Оригінальність його літературної моделі найповніше виявилася у складному синтезі української традиції і досягнень загальноєвропейської художньої системи.

ФАНТАСТИЧНА ПОВІСТЬ “ДУША РЕЧЕЙ” Н. КОНОТОПЕЦЬ І ТРАГЕДІЯ “ФАУСТ” Й.-В. ГЕТЕ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ДІАЛОГ

Повість “Душа речей” Н. Конотопець містить філософські узагальнення концепції людського існування. Ідеологія повісті вимагає й відповідної форми її вираження: структурно-композиційна будова твору має форму кола, оскільки оформлюється категорією “я” персонажа, свідомість утворює новий індивідуальний цикл існування іншої особистості, фоном якого виступають культурно-історичні цикли людського існування, спостережені персонажем у бутті річчю. Відповідно розгорнуті монологи старої жінки, лікаря-“алхіміка” актуалізують культурологічні, релігійні, філософські, природнонаукові аспекти буття сущого, надаючи персонажу статусу протагоніста. У цій повісті найбільше, мабуть, реалізований “автобіографічний синерген” (К. Дуб) творчості письменниці: фахова цікавість біолога виявляється як на ідеологічному рівні (аналіз атомарного рівня свідомості, гіпотези), так і на рівні текстуальних стратегій (аналітична перспектива нарації).

Сюжетна модель повісті складається з мотивів універсального сюжету: архетип Посередника (хоча в цьому випадку реалізується архетип Трікстера в архетипній основі персонажа, оскільки авторкою повсякчас підкреслюється лукавство персонажа як провідна характерологічна риса (“хитрувато підморгнув, як купець, що розхвалює свій товар”), старенький лікар) – архетипна ситуація укладання договору – жертва (Фауст – старенька жінка) – здобуття безсмертя.

Авторка через “я” оповідачки перманентно “заграє” з фіктивним читачем (категорія якого актуалізується наприкінці повісті), натякаючи на класичний сюжет (“щось подібне мав би плести сучасний диявол”, “чи хотіла б повернути, як Фауст, молодість?”, “мій гість – посланець Мефістофеля”, “покупець моєї душі”).

Ідентичність старої жінки моделюється на рівні її психологічних реакцій: протиставлення себе молодій “зухвалій” лікарці (відповідно бачення її в перспективі бабці: “молода гордовита цілителька”, “в її байдужих очах”, “увяляла її через тридцять, сорок років”),

виокремлення себе з ряду “старих людей” (“старечих розмов не любила”), своєрідний комплекс “старечої немічності” (який підсилюється комплексом меншовартості (“я заздрила його талантові”, “аби все це було принесено в жертву мені”)) на тлі чоловічої моці й привабливості, непідвладної часові (“є такі, яким сипоне у волосся трохи сивини ... й заспокоїться на тому”, (про лікаря); “він і в реальному житті виглядав дуже молодо і привабливо” (про коханця)).

Зовнішній план повісті “Душа речей” як структурну основу містить імпліцитні мотиви – глобальний конфлікт людської сутності з доленосним початком світу. Експлікує його світоглядний парадокс, діалектичний зв’язок матерії і духу (форми і сутності), що відкриває сюжетну перспективу повісті: навесні загострюються хвороби персонажа й одночасно активізується інстинкти, воля до життя. Самосвідомість старої жінки, на нашу думку, є персоніфікованою “волею до життя” (А. Шопенгауер), оскільки воля – це внутрішня сутність всіх сил, які детермінують рух, розвиток, тому ідеологія повісті виявляє власну діалогічну природу, оскільки є певним простором семантичного сходження в ситуативних алузіях: “завжди мала таке відчуття, наче мене насильно хтось примушує виконувати непідходящу роль”.

Така філософська концепція реалізована в логіці сюжетного розвитку. Спекулюючи на одвічному егоїстичному прагненні людини до пізнання (“саме з нею природа поступила несправедливо, разом із здатністю мислити не подарувала ще й безсмертя на додачу”), герой “спокушає” стару жінку до “вічного бачення”, тобто “забороненого” знання, яке за такою логікою позбавляє її земного страждання (заздрощі до таланту коханця, перманентне долання життєвих бар’єрів), відповідно в філософській перспективі – повне знищення волі до життя, зняття принципу індивідуалізації, перехід у небуття. Проте повного злиття свідомості і речі не відбувається, за логікою універсального сюжету персонаж потрапляє в пастку.

Смерть близьких людей (коханець і його дружина) нівелює сенс її існування в речі, оскільки безперспективно залишається її здатність пізнати чужу екзистенцію (“тут, поряд, була близька, зрозуміла і дорога мені людина”, тому енергією бажання (це свідчить про недостатність буття, що й позначають симетричні стани “вічної напівдрімоти” персонажів по обидві сторони дзеркала) персонаж

здійснює вольовий акт – долає дзеркальний бар'єр у зворотньому напрямку руху і проявляється на рівні чужої свідомості (такої ж старої жінки, якій запропонована подібна угода), аналогічно тому, як і в метафізиці всезагальної волі А. Шопенгауера, що об'єктивується як природа (людське тіло) і суб'єктивується як свідомо воля. Порівняймо позиції А. Шопенгауера (“його свіже існування викуплене ціною старості й смерті істоти віджилої ... обидва вони – одна істота”) і Н. Конопоща (“моє життя додалося до її життя, і ми з нею стали єдиним цілим” із метою акцентуації типологічного сходження світоглядних концепцій художнього і філософського дискурсу).

Тетяна Кушнірова

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ В. НАБОВА “МАШЕНЬКА”

Творчість В. Набокова довгий час була невідомою широкому загалу читачів та несправедливо забута. Лише наприкінці минулого століття доробок митця повертається до читача та “вільно” трактується. У полі зору дослідників (Г. Струве, Ю. Михайлова, Я. Погребная, О. Хонг, Д. Морозов, Н. Мірошнікова, Н. Степанова, Йен Тинг чиа, Ю. Рикуніна, О. Іванова та ін.) опинилися філософсько-психологічні уподобання митця, проблеми мови, стилю, однак ґрунтовного аналізу хронотопу у творчості письменника ще не було здійснено у сучасному літературознавстві. Тож ми маємо на меті провести детальне дослідження роману В. Набокова “Машенька”, дослідити його жанрову природу, нарративну структуру, зацентрувати увагу на хронотопі твору.

Твір В. Набокова “Машенька” (1926) є одним із перших романних зразків письменника “російського” періоду, виписаний у реалістичній манері. Художній світ роману пронизаний ліричними картинками минувшини, наповнений ностальгічною тугою за втраченим щастям. “Машенька” – автобіографічне полотно, що відтворює ідилічну історію кохання молодого письменника, оскільки героїня твору має багато спільного із реальною коханою Набокова:

пейзажні замальовки, топографічні центри (садиба, річка, парки) списані з дійсності.

Хронотоп “Машеньки” детально виписаний автором та відтворює безраднісне існування російської еміграції. Характер художнього часопростору визначений уже в перших сценах твору, коли головний герой роману Лев Глібович Ганін опиняється “затиснутим” у замкненому просторі ліфта зі своїм сусідою Алфьоровим. Замкнений, герметичний простір ліфта, невизначеність майбутнього символізує стан російських емігрантів, що опинилися у вимушеній ізоляції та не можуть керувати своїми долями.

Важливою структурною складовою хронотопа теперішнього є топос Берліна, в якому панують закони реального часу, а простір чітко структурований на вулиці, проспекти, площі. У даному часопросторовому зрізі мешкають обивателі, чиє існування теж окреслене примарністю. Соціально-побутовий хронотоп, до складу якого входить топос міста та пансіону, ґрунтовно виписаний автором, і знаменує зупинку часу, який, однак, протікає за всесвітніми законами: за понеділком йде вівторок, за квітнем – травень (хронотоп теперішнього, у цілому, моделює реальний час і реальний простір). Ганін опиняється в замкненому колі і до певного часу не може вийти за межі даного простору, хоча й неодноразово намагається (стосунки із Людмилою продовжуються попри його бажання їх припинити).

Дуальним складником набоковського часопростору є хронотоп минулого, хронотоп ганінських спогадів. Минуле в романі – особлива просторово-часова система, що характеризується відсутністю примарності, вульгарності, невизначеності. Цей простір досить реальний, конкретний, характеризується точністю зображення місця і часу побачень Ганіна та Машеньки. Даний хронотоп набуває ідилічних рис (ідилічний хронотоп вперше виділив М. Бахтін на матеріалі давньогрецької літератури), оскільки переповідає історію кохання молодого героя.

Головною рисою ідилічного хронотопу є його незмінність, статичність. Ганін деміургічно творить в уяві цілісний світ, що ґрунтується на спогадах, однак не може змінити хід подій чи вплинути на них. В ідилічному хронотопі час завмирає, однак розширюються межі художнього простору. Колористична палітра ідилічного хронотопу різнобарвна.

Пов'язує означені два хронотопи головний герой роману – Ганін, крізь світовідчуття якого проглядаються два світи.

Галина Левченко

РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНИХ ОБРАЗІВ ТА СЮЖЕТІВ ЯК ПРОЕКЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО БУНТУ В ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Максимально відчужена особистість у ірраціональному, “культурно заблокованому” світі, трагічно ув'язнена у власному тілі-темниці, звідки рятується через мовлення, через самопожертву в ім'я творчої праці, людина героїчно-піднесена і бунтівна – постать Лесі Українки цікава в контексті європейської філософії ірраціоналізму, сучасницею якої поетеса була.

У листах поетеси є немало зізнань, які підтверджують, що саме негативні враження: болі, втрати, хвороба, – часто ставали каталізаторами її творчості. У листі до Осипа Маковея Леся зізнається: “Що ж, власне, до сумного колориту в моїх поезіях, то я Вам скажу одну річ, цікаву для критика-психолога: часто у поетів настрої поетичний залежить від погоди – одні найбільше пишуть навесні, в чудову погоду, другі можуть писати тільки під час осінніх дощів, у мене ж сей настрої залежить найбільш від того, яка погода в душі, і я пишу найбільше в тії дні, коли на серці негода, тоді чогось швидше робота йде. Запевне, що і в мене на серці далеко не завжди йде дощ, борони боже, але се, як я бачу, можна подумати, читаючи мої вірші¹. Окрім визнання певної негативності, як необхідної умови для творчого натхнення, Леся Українка конститує невдовольняючий її стан речей в “ізолювану систему” – страждання долається й заперечується для того, щоб його можна було зробити об'єктом відстороненого споглядання, визначити як нестерпне і перетворити в мотив революційної дії, бунту проти існуючих обставин. Цей

¹ Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 10. Листи (1876–1897). – К.: Наукова думка, 1978. – С. 154.

мотив, за Сартром, набуває властивого йому значення тільки через постановку мети – тобто через щось іще неіснуюче, трансцендентне – скажімо, певний творчий задум. Лесин “Дух упорства” – нагадує неантиципаторна сила свідомості (про яку пише Сартр¹), котра щоразу постає інтегральною частиною ставлення мети, виводячи особистість за межі детерміністської формули “мотив – дія – мета” у царину екзистенційного вибору.

Вольовий акт завжди раціональний і передбачає активність інтелекту. За текстами листів Лесі Українки стоїть особистість вольова й раціональна. Її ставлення до “неволи” власної продиктоване тверезим аналізом ситуації й здоровим глуздом. Але саме ця особлива раціональність і любов до ясності й чіткості у всьому: в особистих стосунках, у наукових пошуках, в покладанні художньо-естетичних цілей, у громадській діяльності – чинить Лесю Українку з усією її сильною волею і раціоналізмом людиною абсурду, згідно із визначенням, яке пропонує, зокрема, А. Камю в есеї “Міф про Сізіфа”. Бо абсурд передбачає, перш за все, неспівпадіння й суперечливість у співіснуванні людини раціональної і світу з його ірраціональною непізнаваністю і випадковістю. Опіум, морфій та інтелектуальна праця стоять в одному ряду як засоби до втечі. Власне, праця постає у житті Лесі Українки тією “вимушеною надією”, заради єдиної якої варто було лишатися при житті. І як не парадоксально звучить у Камю думка про те, що усвідомивши раз абсурд, людина прив’язується до нього назавжди (“Відчуваючи себе позбавленою надії, людина більше не належить майбутньому, і це закономірно. Але вона навіть не робить спроби вирватися зі створеного нею всесвіту”²), – Леся часто демонструє позицію цієї прив’язаності і навіть обов’язку продовжувати тривання цієї ситуації.

Так само прив’язують себе до ситуації абсурду її літературні герої. При чому в рецепції образів та сюжетів світової літератури Лесю Українку цікавлять насамперед саме такі герої – трагічно доведені відчуттям абсурдності світу до прагнення суїциду (морального чи фі-

¹ Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / Пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 854 с.

² Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь / Пер. с фр. О.И. Скуратович; Худ. обл. М. В. Драко. – Мн.: ООО “Попурри”, 2000. – С. 43.

зичного) і ясно усвідомлюючи його, вони, все ж, культивують волю до життя, змагання і любов, продовжуючи тим самим тривання своїх страждань. До таких героїв можна віднести Іфігенію, Прометея, Кассандру, Орфея, Сізіфа, Ніобею. Смерть приваблює Лесиних героїв, як необхідність жертви в ім'я певного ідеалу. Проте вибір смерті не потрактовується як єдиний і найоптимальніший вихід, хоч і не сприймається як вибір жаский. Смерть, швидше, сприймалася як втеча, капітуляція, відмова від боротьби. Проте коли виникає в ній необхідність, герої Лесі Українки (Саффо, Самсон) гинуть з романтичною готовністю, саможертвовністю у них перемагає страх смерті.

Олександра Литовська

ДАВНЯ АТТИЧНА КОМЕДІЯ ТА КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ: ДІАЛОГ У “ВЕЛИКОМУ ЧАСІ”

Термін “великий час” увів до наукового обігу М. М. Бахтін, який вбачав основним завданням літературознавства розуміння літературного явища “на рівні великого часу”, де “взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів, націй і культур забезпечує складну єдність усього людства, усіх людських культур (складну єдність людської культури), складну єдність людської літератури” (М. М. Бахтін. Естетика словесного творчства. М., 1979, с. 369).

Визначені дослідником орієнтири розвитку науки про літературу засвідчили необхідність якісної зміни наукової парадигми дослідження взаємин між літературними явищами різних історичних епох у їхньому нерозривному зв'язку зі становленням самосвідомості людини та її самовизначенням у культурному просторі.

Одним із принципово важливих для історії європейської літератури та театру питань, яке гостро постало на початку минулого століття та досі залишається дискусійним, є питання про зв'язок давньої аттичної комедії та комедії дель арте. Актуальність цієї проблеми обумовлювалася численними дослідженнями обох феноменів, у ході яких особливого значення набувало визначення характерних рис цих явищ, системних відносин між ними, а також їхнього впливу на формування літературної й театральної традиції Європи.

Серед концепцій, запропонованих дослідниками, були такі, що розглядали комедію дель арте як прямого нащадка давньої аттичної комедії (К. Міклашевський), були спроби пов'язати італійський театр масок з сицилійськими фарсами (Ф. Ф. Зелінський). Однак за браком документальних свідчень про рецепцію театральної форми Давньої Греції V ст. до н. е. театром Італії XVI ст., які постають необхідною умовою при побудові теорії за традиційного розуміння розгортання літературного процесу як низки послідовних наслідувань, ці ідеї сприймалися як сміливі гіпотези. Натомість затвердилися дві взаємовиключні концепції походження комедії дель арте: від середньовічного карнавалу, жонглерів та гістріонів (О. К. Дживілегов) та сприйняття цього феномену театру та літератури як естетичного занепаду аристократичної комедії ерудита (М. Л. Андреев).

Варто відзначити, що у вітчизняній науці XX століття майже не було спроб досліджувати твори Аристофана та сценарії комедії дель арте в контексті нових уявлень про комічне та сміхове начало європейської літератури, запропоновані М. М. Бахтіним, хоча продуктивність такого розгляду визнавалася навіть опонентами М. М. Бахтіна (М. Л. Гаспаров, В. Б. Шкловський).

На початку XXI століття однією з провідних тенденцій у науці є переосмислення як теоретичних засад розвитку культури та літератури, так і генези літературного процесу. В цьому плані необхідно відзначити роботи І. Є. Сурікова, в яких розгорнуто аргументи на користь розгляду рис народної сміхової культури в комедіях Аристофана. Спроби аналізу давньої аттичної комедії в системі уявлень М. М. Бахтіна про діалог та карнавал відзначають і зарубіжні гуманітарні студії (Ch. Platter, S. Goldhill). Підкреслимо, що ані в роботах І. Є. Сурікова, ані в працях зарубіжних дослідників перспектива такого аналізу давньої аттичної комедії не розглядається як продуктивний засіб для перегляду уявлень про розвиток літературного процесу, зокрема становлення сміхової традиції і в цьому плані зв'язку між комедією дель арте та давньою аттичною комедією.

Ми вважаємо, що звернення до концепцій М. М. Бахтіна дозволяє не лише по-новому розглянути відмітні риси комедій Аристофана, сценаріїв та лацці італійського театру масок, але і складні взаємини між двома феноменами літератури й визначити їхнє місце і роль у розгортанні літературних та культурних традицій Європи.

МІФОЛОГЕМА МІСТА У РОМАНАХ ДЖ. ДЖОЙСА “УЛІС” ТА ДОНА ДЕЛІЛО “КОСМОПОЛІС”

Тривалий час міф був предметом вивчення різних галузей гуманітарного знання: філософії, культурології, етнографії, історії. Проте, літературознавці не дійшли згоди у визначенні такого близького до міфу поняття, як міфологема. У даному дослідженні під міфологемою розуміється самостійний авторський образ, що було побудовано на системі традиційних культурологічних і літературних парадигм, структура яких формується на давніх міфологічних підвалинах.

Використання міфу Джойсом та Деліло, а також проведення письменниками паралелі між сучасністю та давниною є засобом контролю сучасної історії. Пафос авторської міфології – це пафос перетворення хаосу в космос.

Романи Джойса та Деліло є романами шляху, де епізоди представлені в порядку пересування героїв. Архітектоніка романів – лінійна побудова, що реалізує парадигму одисеї: пролог, мандрівка з низкою пригод та повернення. Демонстративність хронотопа виражається у гіперлокалізації, надмірно точному хронологічному прив’язуванні дії, особливо це стосується простору.

Дублін та Нью-Йорк у романах – це не лише географічна проєкція, але й почасти персонаж. Місто є символом всього світу, головний герой (Блум або Ерік Пакер) – символом чоловіка, його дружина втілює в собі образ усіх жінок, один день – всіх часів на землі. Письменники актуалізували історичну та літературну символіку міста, пронизуючи нею всю складну архітектоніку тексту. Образ Дубліна та Нью-Йорка стає символом, що експлікує авторську концепцію загибелі культури. Ці міста репрезентують своєрідну модель буття, місця суцільного абсурду, омани, несправедливості. Мандрівка героїв у просторовому лабіринті міста ускладнюється блуканням духу в лабіринтах розуму, віри, історії, розплутуванням власного досвіду.

Центральна міфологема романів – міфологема міста – тісно пов’язана з міфологемою шляху, або одисеї, що ототожнюється з

блуканням духу в пошуках сенсу буття, або, навіть, з поверненням у лоно матері.

Роман “Уліс” часто вважається пародією на “Одисею” Гомера, але він є справжньою, дійсною божевільною одисеєю сучасної людини, яка протягом одного дня здійснює все те, на що Улісу знадобилося 28 років. “Космополіс”, навпаки, не містить пародійних рис; Деліло розробляє цю саму міфологему, що й Джойс, але вже в нових історичних умовах.

Приналежність Джойса та Деліло до двох різних літературних напрямів (модернізму та постмодернізму відповідно) зумовлює відмінність у авторському зображенні міста. Перспективою дослідження може слугувати зіставлення художньої розробки міфологеми міста в системах модернізму та постмодернізму.

Світлана Луцак

“ЗІПРОТИСТАВНИЙ МЕХАНІЗМ” ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ОЦІНКИ (на прикладі зразків української літератури межі XIX – XX ст. із музичними вкрапленнями)

Ідея про зіпротиставний спосіб налагодження взаємин між усіма суб’єктами творчого процесу (автором – текстом / контекстом – читачем / критиком) належить Р. Гром’яку (див. автореферат його докторської дисертації “Методологические основы литературно-художественной критики”. – К., 1980). Скажімо, за твердженням ученого, таке “різноспрямоване співвіднесення” “визначає ціннісну шкалу оцінки” твору (с. 139). Означений зіпротиставний механізм, на нашу думку, виявляє ще й важливу когнітивну закономірність протікання творчого процесу, а саме – достатньо глибоко вивчену на сьогодні психологами, естетами й представниками інших наук антиномійно-адекватну креативну процедуру, вкорінену в дуально-єдиному культурологічному принципі структурування смислу.

Справедливість щойно висловленої думки підтверджують праці теоретиків мистецтва, де тією чи іншою мірою актуалізовані ко-

релятивні ідеї: 1) О. Махова – про тривалу поетикальну традицію пов'язувати феномен впливовості літературного твору з іманентною для нього, генетично зумовленою складною композитністю, уявленою пізніше багатьма естетиками в мотивах “поезії, що викладає брехню правдиво”, “прекрасного безпорядку” художнього формозмісту, катарсису як стану “болісно-приємної знемоги” і под., більшість із яких використовувалися дослідниками при поясненні аксіологічної природи літературного твору через зіставлення з музичним; 2) М. Науманна й інших прихильників рецептивної естетики чи “естетики ефекту, зробленого на читача” (О. Білецького, Ю. Борєва, У. Еко, О. Левідова, О. Червінської, Г.-Р. Яусса) – стосовно нероздільності феномена перечитування тексту і його полісислової природи; 3) П. Слотердайка – про рецептивну оцінку як вияв “ритміки полярності”, що є втіленням космічного принципу ““туди-сюди” Єдиного”, “енергій і полюсів”, “полярних обернень”.

Поступальний і перехресно-типологічний розгляд указаних концепцій засвідчив безпосередній вплив феномену гетерогенності гармонійного формозмісту художнього твору на такі естетичні вектори його зіпротиставної оцінки читачем / критиком: 1) раціонально / ірраціональна природа художньо-естетичного переживання, 2) синергетична динаміка творчості-співтворчості, 3) антиномійно-адекватний перебіг процесів сприймання тексту і формування оцінки, 4) композитно-полісислове й безупинне продукування рецептивних сенсів.

Для апробації сформульованих теоретичних положень відібрано ті зразки української літератури межі ХІХ – ХХ століття, які: 1) представляють особливо сугестивні музичні вкраплення; 2) є найбільш промовистими щодо гармонії формозмісту; 3) наділені специфічним ореолом інтимно-особистісного контакту суб'єктів; 4) уведені в рецептивно-комунікативний простір частими оцінками критиків і навіть художніми спробами пересотворення образів-сюжетів іншими митцями.

Дискурсивні експерименти українських письменників із музичними аналогіями класифіковано у три групи й названо відповідні художні твори О. Кобилянської, М. Коцюбинського, О. Плюща, Лесі Українки, І. Франка, Г. Хоткевича, де 1) просто наявний образ героя (героїні), що вважає захоплення музикою мірилом вищої артистичності й культури (“Перехресні стежки” І. Франка; “Людина”, “Царівна” та

“Ніоба” О. Кобилянської); 2) слухання музичних творів суттєво впливає на стан персонажів (“Вільгельм Телль” І. Франка; “Через кладку”, “За ситуаціями”, “Valse mélancolique” й “Impromptu phantasie” О. Кобилянської; “Лісова пісня” Лесі Українки; “На крилах пісні”, “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського; “Caprice Шуберта”, “Романс”, “Блудний син” Г. Хоткевича; “Плач шаленого” О. Плюща); 3) музичні “імплантати” є домінантним складником, який змушує читача доповнювати художній каркас, зіставляючи авторський варіант інтерпретації музичного твору з першоджерелом, подібними спробами інших творців, фактами розробки цього ж мотиву. У межах останньої групи виділено ще й окремі підгрупи: твори, в яких 1) назва відомого музичного першоджерела з’являється переважно в кульмінаційній мітці – найбільш впливовій на ментальну сферу читача завдяки своїй домінантній контрастності щодо загального тла (“Valse mélancolique”, “Через кладку” О. Кобилянської; “Caprice Шуберта” Г. Хоткевича); 2) знаний музичний аналог задекларований як авторська вимога “діалогічної згоди” суб’єктів креативного процесу в назві літературного твору (“Impromptu phantasie” О. Кобилянської, “Caprice Шуберта”, “Vergence Chopin’a” й “Aria passionata” Г. Хоткевича); 3) популярний музичний мотив трансформований у літературний сюжет (“Caprice Шуберта” Г. Хоткевича, “Плач шаленого” О. Плюща).

Найбільш докладно проаналізовано зразки з музичними “імплантатами”. У першій підгрупі цих “комполитних” творів звернено особливу увагу на потрібно суперечливе музичне перекодування смислу в оповіданні “Valse mélancolique” О. Кобилянської (заголовок і текст сигналізують про різні музичні жанри; не зрозуміло, 21 чи 24 етюд Шопена грає Софія; подруги сприймають її імпровізації як вальс), що зумовлює бінарно-полярний характер читацьких оцінок. Рецептивну інтенційність імплантації “Місячної сонати” Л. ван Бетховена в повість “Через кладку” О. Кобилянської визначено як трансформацію мотивів першоджерела (боротьби суперечливих тем, спостереження композитором місячного відблиску на воді й под. під час розлуки з Джульєттою) у враження болісно-приємного протистояння закоханих на кладці. З-поміж творів другої підгрупи найбільш сугестивною визнано новелу “Aria passionata” Г. Хоткевича, де енергетика славетного твору Л. ван Бетховена злучена з біблійним образом Суламіти. У третій підгрупі основний ак-

цент покладено на компаративний аналіз новел “Caprice Шуберта” Г. Хоткевича, “Плач шаленого” О. Плюща й “Великий” Е. Ожешко – різностильових творів, які опрацьовують спільний музичний мотив із “Крейцерової сонати” Л. ван Бетховена (миттєво зруйнованої величезної слави юного скрипаля через заздрощі підступного конкурента); вказаний факт оцінено як свідчення зіпротиставного способу входження зразків української словесності в діалогічний простір тогочасної європейської літератури.

Наталія Малютіна

ДРАМА С. ВИСПЯНСЬКОГО “ВЕСІЛЛЯ” ЯК КУЛЬТУРНИЙ УНІВЕРСУМ: АСПЕКТИ ЖАНРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Драма С. Виспянського “Весілля” розглядається як власне авторський міф, у якому виразно проявляється дискурс театралізації художнього світу. Вертепна структура дійства увиразнює кілька рівнів театралізованого буття в п’єсі, серед яких на особливу увагу заслуговує авторефлексивний дискурс, явлений у словесній (часто – підтекстовій) дії. Взаємодія наративних первнів у симультанній структурі дії драми “Весілля” дозволяє заявляти про накладання містерійного бачення світу, мелодраматично-комедійної структури, драми-диспуту, іронічної драми, драми-міфу.

Лідія Мацевко-Бекерська

КОМУНІКАТИВНИЙ ДИСКУРС НАРАТИВУ У ПРОЗІ МАРКА ЛЕВІ: ЧИТАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ

Початком естетичного діалогу з прозою Марка Леві, який немичуче модифікує смислову консистенцію літературного твору, визначає та координує аналітичну парадигму рецепції та інтерпретації, є

момент індивідуального наближення читача до тексту повістей сучасного французького прозаїка. Важливим є феномен початку естетично вартісного “свята великої творчої гри”, з’ясування тих ключових засад, завдяки яким комунікування досвіду поступово вилучає з обігу категорію Іншого або, радше, Чужого. Візуальне знайомство з художнім світом повістей “Між небом та землею”, “Зустрітися знову”, “Сім днів творення”, “Все, що не було сказано” та інших апелює передусім до емоційної сфери людського характеру, викликає певні, часто мимовільні, асоціації, і згодом сприяє створенню враження. Вчитування в текст поступово асимілює уяву читача в зображений чи виражений простір авторського життєвого (чи емоційного) досвіду, перипетійна складова частина твору сприймається частиною умовно-реального світу, фікційність якого осмислена, однак, дійсність – бажана, а тому відчута.

Процес рецепції твору, започаткований першим читанням, є своєрідною психологічною проекцією особистості читача. Тому є підстави аналізувати рецепційне середовище прози Марка Леві як концентрацію очікуваних реакцій та ймовірних оцінок деякої метаперсональної спільності, як спосіб зреалізувати бачення літературного дискурсу в його цілісності й актуальності відносно часового в історичному розумінні зрізу.

Важливо, що наступний після першого читання крок до твору є синтетичним за своєю природою та більш складним за реалізацією, оскільки мусить враховувати досить несподівані повороти у сприйманні та розумінні твору. Кодування смислу очікує свого розуміння, однак, таке сподівання має приблизний та бажаний, але не обов’язковий характер. Рецептивна ж складова частина процесу читання твору – це голос винятково читача. Тому повнота концентрації себе в матриці твору, глибина проникнення у зміст і наближення до авторського виклику чи запрошення до діалогу покладається на читацьку відповідальність.

Будь-яка інтерпретаційна стратегія повинна толерувати Іншого з усіма об’єктивно наявними та індивідуально бажаними правами на смисл твору. Поза свідомим намаганням читача абстрагуватися від біографічного досвіду автора та, прибравши деміургічної настанови, уявно вивіщитися над світом художнього твору, існує переконливий формат порозуміння, де читач здатний побачити те,

що показав автор, що хотів і мимовільно показав автор, або те, що автор намагався приховати, але що зуміло знайти свою нішу в текстовому просторі. Саме тому інтерпретація прозового тексту М. Леві видається непридатною до завершення, відкритою для постійного комунікування і доступною в усіх індивідуальних модифікаціях.

Парадоксальність контакту читача з творами М. Леві вбачається передусім у свідомій синхронізації вимислу та реальності – фікційний світ художнього твору форматує цілком реальні обриси у свідомості читача. Стратегія читацької поведінки мимоволі роздвоюється, однак, і свідомо концентрується – у полі сприймання слід втримувати всю систему не лише описових компонентів твору, але й значенневих відтінків, які постійно активізують уяву та пам'ять читача. Реальне “я” читача змінюється пропорційно з привласненням чужого досвіду – чим менше сутність тексту є відокремленою від сприймання, тим виразніше артикулюється нова психологічна сутність читача.

Множинність інтерпретацій не варто ототожнювати із множинністю смислу твору чи зводити всі модифікації розуміння до першоджерела певного тексту. Однак невіддільним від естетичності та сугестивності літературного твору є консистенція життєвого досвіду реальної особи, яка змодельовала той чи інший фікційний світ з очікуванням адресата. Не відкидаючи права читача на власну оцінку й тенденційне ставлення як до змісту твору, так і до його формальних частин, вважаємо толерування автора одним із атрибутів компетентного читання.

До певної міри завершальним актом читацької активності є процес самоідентифікації – самотрансформації особистісних характеристик читача, до яких спричинився твір. По-новому окреслюється силует автора, його інтенційність вже не потребує доведення, оскільки гармонійно і закономірно трансформувалася в інтенційність читача. Концентрація думки і наявного естетичного досвіду супроводжувала розгортання континууму “розмови мовчки” – читач сприймав текстову основу за своїм індивідуальним стереотипом, поступово входив у простір художнього світу з його неминучим впливом на зміну кута зору читача або на трансформацію психологічної настанови щодо самого твору, а далі – синхронізація очікуваного значення із фактично знайденим у творі проектує нову особистість

як безпосередньо читача, так і тенденційно (на основі численних текстових позначень та інтертекстуальних смислів) пізнаного ним автора.

Відкритість опозиції текст / читач є одночасно готовністю до постійного новопрочитання відомих творів та першопрочитання невідомих у довільний в межах цієї опозиції спосіб. З двох рівноправних складових форматується естетичний діалог в межах історичності автора – твір з максимально вираженим і відкритим авторським началом та читач-сучасник, компетентний у системі ціннісних пріоритетів епохи. Таким чином, місія читача є надзвичайно відповідальною, оскільки дозволяє не лише втримувати певний літературний твір у просторі інтелектуально-естетичного зацікавлення, але й збагачувати й модифікувати його безпосередні та приховані смислові грані.

Світлана Маценка

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ В “ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ БЕТОВЕНА” Е. Т. А. ГОФМАНА

Текст Е. Т. А. Гофмана “Інструментальна музика Бетовена” (“Beethovens Instrumentalmusik”) розглянуто як критичну статтю, надруковану в “Allgemeine Musikalische Zeitung”, а також як розділ художнього циклу “Крайслеріана” (“Kreisleriana”, 1814). Цей жанровий аспект уможливив співставлення музично-семантичного аналізу музики Бетовена Гофманом у музично-критичному тексті та художньому просторі й унаочнення взаємодії різних типів дискурсу в художньому цілому. Відтак порушено проблеми художнього осмислення музики на тлі її критичного огляду, розширення функцій критичного тексту в художньому просторі, розрізнення об’єктивної правильності та поетичної правди.

САМОТНІСТЬ ЯК ВИМІР БУТТЯ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ ІНГЕБОРГ БАХМАН (на основі оповідань збірки “Синхронно”)

Проблема самотності людини у сучасному їй світі набуває щоразу більшої ваги, про що свідчить чимало досліджень у галузі філософії та психології за останнє десятиліття. До теми самотності зверталися філософи дев'ятнадцятого й двадцятого століття, серед яких А. Шопенгауер, С. К'єркегор, Ф. Ніцше, М. Гайдеггер, Ж. П. Сартр, А. Камю, Е. Левінас. Більшість із них розглядає самотність як сутнісну характеристику людського буття та передумову пізнання свого істинного буття (М. Гадеггер). В цьому значенні поняття самотність наближується до усамітнення. Однак у сучасній філософії існує тенденція розглядати самотність як відчуження, а загострення проблеми самотності інтерпретується як прояв неістинного спілкування. Саме так розглядають самотність Ю. Хабермас, Е. Фромм.

Мета даної розвідки – простежити реалізацію теми самотності у збірці оповідань “Синхронно” австрійської письменниці І. Бахман та її зв'язок самотності із втратою ідентичності. Довший час оповідання цієї збірки залишалися поза увагою літературознавців, тому існує потреба у ґрунтовному її розгляді.

Збірка налічує п'ять оповідань новелістичного характеру: “Синхронно” (“Simultan”), “Проблеми, проблеми” (“Probleme, Probleme”) “Гавкіт”, (“Gebell”), “Ці щасливі очі” (“Ihr glückliche Augen”) та “Три дороги до озера” (“Drei Wege zum See”), головними персонажами яких є жінки, що страждають від порушеного сприйняття особистої ідентичності. Оповідання тематично та ідейно продовжують романний цикл “Види смертей”: як у романах, так і в оповіданнях письменниця зображає “види смертей”, тобто ті суспільні умови, які знищують особистість людини. Однак на відміну від протагоністок романів, жіночі фігури оповідань не гинуть фізично, а розробляють певні стратегії для пристосування до суспільства.

Однак таке пристосування обертається проти них й прирікає їх на глибоку самотність. Протагоністки двох оповідань, що обрамлю-

ють збірку Надя та Елізабет, у своїх намаганнях вибороти своє місце у суспільстві, прагнуть бути не собою, а такими як усі.

Вони стають гомогенною частинкою спільноти. Перебуваючи відтак у буденному світоотченні вони втрачають шанс на віднайдення власної окремішності, відмовляються від буттєвої можливості конституювати власну самість. Тож вони стикаються насамперед із проблемою втрати ідентичності у значенні самості (П. Рікер). Відтак неможливість пізнати себе, збагнути свою ідентичність призводить до різних типів самотності, особливе місце серед яких посідає метафізична самотність, що характеризується втратою зв'язку між людиною та світом та тісно пов'язана з екзистенційною та релігійною самотністю.

Крім того вони обидві страждають від комунікативної самотності. Професія Наді (синхронний перекладач) та Елізабет (фотожурналіст) тісно пов'язні із мовою та її виражальними можливостями. Однак втративши своє первинне наповнення, духовність, мова для обох стає лише засобом, знаряддям для комунікації, і формули, якими користуються героїні не дозволяють їм порозумітися у найважливіших буттєвих питаннях із найближчими їм людьми. Почуття та стосунки з протилежною статтю перетворилися для них, як і спілкування, на ритуальну необхідність, яка розучила їх почувати та висловлювати почуття. Джерелом їхньої самотності є неспроможність проникнути в неповторний світ іншого й проінятися його змістом. Навіть інтимні стосунки з протилежною статтю сприймаються героїнями оповідань як неприємна необхідність.

Для протагоністок оповідань “Гавкіт”, “Проблеми, проблеми”, “Ці щасливі очі” також характерна метафізична самотність, однак у них вона викликана саме потребою в усамітненні. Пані Йордан, Беатріс та Міранда, свідомо відмовляються від буття у зовнішньому світі, відмежовуючись від нього фізично та духовно. Може здатися, що вони свідомо прирікають себе на самотність, однак причина втечі від реального світу криється в тому, що світ, який їх оточує всім їм чужий: пані Йордан походила з іншого часу, досвідно та духовно була прикута до традицій старої монархічної держави. Міранда через своє ідеалістичне прагнення прекрасного сприймає оточуючий її світ як “еманацію потворного” і тому розцінює свій хворий зір як дарунок неба, бо він допомагає їй відмежуватися від травматичної

реальності. А Беатріс відмовляється від суспільства та його правил, бо вони вписуються в межі “нормальності”, які вона намагається подолати. Однак усамітнення не призводить до пізнання свого істинного буття, а навпаки відчужує їх від суспільства. Їхнє прагнення “інакшості” не толерується оточуючими, тому вони прирікають себе й на соціальну самотність.

Протагоністки потрапляють у замкнене коло: втративши ідентичність, вони приречені на самотність, а самотність в свою чергу не дає їм змоги сконструювати нову модель ідентичності. І хоч вони продовжують жити, на відміну від жіночих фігур романного циклу “Види смертей”, їхнє буття приречене на порожнє існування.

Олександр Міхільов

ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КЛАСИКИ НА РОЗВИТОК ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОГО РОМАНУ ХХ – ПОЧ. ХХІ ст.

Одним із потужних джерел формування латиноамериканської літератури з самого початку її становлення була європейська класика, зокрема, класика іспанська, що обумовлено культурно-мовною ситуацією, яка склалася на континенті. Вплив європейської класики як на латиноамериканську поезію, так і особливо на роман, відчутний у часі всього історичного періоду формування націй і держав континенту, значно посилюється у ХХ ст., коли представники латиноамериканської культури отримали змогу не тільки заочно, а й безпосередньо знайомитись із класичною, і з сучасною європейською літературою та її митцями (Пабло Неруда, Мігель Анхель Астуріас, Алеко Карпентьєр, Габріель Гарсія Маркес, Маріо Варгас Льюса, які багато років жили в Парижі, Мадриді, Лондоні).

Покажемо є той факт, що вже перший латиноамериканський роман – “Перикільо Сарньєнто”, написаний мексиканцем Хосе Хоакіном Фернандесом де Лісарді 1816 року, мав цілком запозичену з європейської літератури форму шахрайського роману, яка виявилась адекватною для сатиричного зображення колоніального суспільства

на стадії його занепаду. Але, на жаль, ця історично значуща для латиноамериканського роману просвітительська пікареска на довгий час залишається поодиноким прикладом єдності форми і змісту, бо впродовж майже всього ХІХ ст. запозичення європейських романних форм хоча й відбувається досить інтенсивно, однак, воно має імітуючий характер і не породжує оригінальних суто латиноамериканських взірців прози. За оцінкою М. Варгаса Льоси, жоден з латиноамериканських прозаїків у цей період “не створив загальнозначущого літературного світу, не дав зображення реальності, правдивого або спотвореного, яке мало б таку силу художньої переконливості, щоб книга отримала самостійне значення”.

Новий етап становлення латиноамериканського роману припадає саме на ХХ ст., коли він виходить на рівень художнього зображення актуальних для національної свідомості своїх країн і континенту в цілому соціально-політичних проблем сучасності. Відправним пунктом цього етапу вважається роман Маріано Асуела з красномовною назвою “Ті, хто внизу” (1916), в якому, за зразком Бальзака, Толстого, Золя, постає, в даному разі принижена спільнота людей, свого роду “колективний герой”, зі своєю ментальністю і своїм світосприйняттям. І все ж таки це ще етап, за висловом М. В. Льоси, “примітивного роману”, який замкнений у часі і просторі однієї країни або континенту.

Тільки тоді, коли роман перестає підкорятись реальності (хай і надзвичайно екзотичній) і ставить перед собою задачу не просто відтворити її, а створити власну художню модель цієї реальності на різних рівнях – психологічному, фантастичному, міфологічному, надати їй загальнолюдського сенсу, – тільки тоді він набуває статусу всесвітньовідомого латиноамериканського роману.

Саме на цьому шляху знайшла міжнародне визнання латиноамериканська література в особі таких романістів, як Мігель Анхель Астуріас, Аугусто Роа Бастос, Маріо Варгас Льоса, Алехо Карпентьєр, Хуліо Кортасар, Габріель Гарсія Маркес, Хуан Карлос Онетті. В основі їхніх творчих досягнень, завдяки яким латиноамериканський роман у другій половині ХХ ст. вийшов на авансцену світового літературного процесу, лежить палке прагнення до всебічного і глибокого осмислення специфіки етнопонаціональних менталітетів і суспільно-політичних проблем країн континенту у їхньому спів-

відношенні з сучасним світом, поєднане з активним засвоєнням художнього досвіду європейської класики. Простір цього досвіду надзвичайно широкий: від лицарських романів і Сервантеса, перед яким, за визнанням Х. К. Онетті, всі романісти, якою б мовою вони не писали, перебувають в боргу перед його великим твором, видатних представників європейського реалізму Бальзака, Гоголя, Толстого, Достоевського, Чехова, Горького, Т. Манна, американських романістів Фолкнера і Хемінгвея до авангардистів (за оцінкою А. Роабастерса) Пруста, Джойса, Кафки і критичного відношення до модерністських течій сюрреалізму і “нового роману”.

Наталія Мочернюк

“ЩОДЕННИКИ” М. ФРІША: ВІД СПОВІДІ АВТОРА ДО САМОАНАЛІЗУ ЧИТАЧА

“Щоденники” М. Фріша доповнюють оригінальну творчість письменника, розкриваючи філософсько-естетичні погляди автора, життєві обставини і суспільні події, на тлі яких поставали його твори. “Щоденник 1966–1971” можна вважати одним з найоригінальніших серед творів цього жанру, що з’явилися в різних національних літературах у різні часи. Розкриття своєрідності щоденників швейцарського письменника на рівні поетики і стало метою статті.

Прослідковано еволюцію пошуку і змін у щоденникових формах автора від щоденникових записів 1946–1949 років до “Щоденника 1966–1971”. Прикметною особливістю жанру є фрагментарність, що формує великі можливості для читачької співтворчості: читач витворює з фрагментарних записів цілісність, налагоджує між ними зв’язок. Сам Фріш обґрунтовує фрагментарність як органічну художню техніку для сучасної йому літератури. Фрагментарність у М. Фріша відбиває передусім надрив у внутрішньому світі особистості. Фріш декларує через фрагмент відкритість письма, залучає читача до творення смислів тексту. Література постає не як факт, а як відкритий проект.

Щоденник як жанр перебуває на межі між мемуарами, епісто-

лярієм і записними книгами. “Щоденник 1966–1971” М. Фріша має власні суттєві особливості, що вирізняють його з-поміж суміжних жанрів документалістики. Зокрема, новаторський потенціал твору забезпечило використання жанру анкети. Екзистенційність проблематики цих опитувальників проростає з дифузії художньої літератури, психології і соціології, отожд жанр анкети як вставний жанр у “Щоденнику” розвинувся на стику літератури, науки і публіцистики. Видається, що письменник добре обізнаний із методиками психодіагностики. Характерно, що Фріш на більшість анкетних питань сам дав відповіді в різних творах, особливо у своїй чесній і відвертій повісті “Монток”. Анкети презентують питання із відкритими і закритими відповідями (коли варіанти відповідей вже надаються). Задумавшись над фрішівськими питаннями, читач матиме змогу переглянути своє життя, замислитись над тим, чи справжні ті морально-етичні цінності, яких він дотримується, спробує зрозуміти не тільки себе, а й ближнього.

Самоаналіз автора, який оприявнюється у сповідальності щоденникових записів, приводить до необхідності діалогу з читачем. Питання життєвого вибору, свободи, самогубства, старечої приреченості, смерті осмислюються автором у контексті власного екзистенційного досвіду. Щоденники М. Фріша розкривають світовідчуття письменника, який, усвідомлюючи власне незадоволення реальним станом речей, висловлює скорботу, біль і співчуття за свого сучасника – людину ХХ століття.

Надія Назаренко

ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ У ТВОРАХ СЕСТЕР БРОНТЕ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У другій половині ХІХ ст. літературна творчість стає для освічених жінок Європи засобом самореалізації і подолання маргінального місця жінки в патріархальному середовищі. Мета дослідження – розглянути типологічні збіги певних складових художнього твору:

напряму; жанру; проблематики; теми та сюжету; мотивів і образів у творах англійських письменниць сестер Бронте та українських мисткинь другої половини XIX століття. Матеріалом для порівняльного аналізу послужили тексти романів Шарлотти, Емілії, Анни Бронте й романів Марка Вовчка “Жива душа”, “В глушині”, повісті О. Кобилянської “Царівна” та її роману “Через кладку”, прозових оповідань Лесі Українки, окремих творів Н. Кобринської, Є. Ярошинської, Л. Яновської.

Спільні теми, які виразно звучали у творах англійських та українських мисткинь, зокрема, такі: становище дівчини / жінки в родині, освіта, самоідентифікація жінки в суспільстві, кохання, шлюб та різні аспекти подружнього життя, нахил до творчості. Героїні їхніх творів походять, переважно, з освічених верств населення – інтелігенції, духовенства, небагатого дворянства. Це самодостатні жінки, що намагаються затвердитися в чоловічому світі.

Для романів сестер Бронте визначальною рисою є поєднання реалістичної правдивості та романтичного темпераменту з елементами готичної поетики, які, проте, завжди мають реалістичне пояснення. Українки О. Кобилянська, Н. Кобринська, Є. Ярошинська, Уляна Кравченко, Л. Яновська, Л. Старицька-Черняхівська розвивають модерні тенденції в літературі, рухаючись від реалізму до модернізму, що часто трактувався як синонім неоромантизму. Тобто, простежується певна близькість на рівні літературних напрямів. У романах Шарлотти, Анни Бронте і Марка Вовчка, повістях О. Кобилянської, драмах Лесі Українки яскраво проявилися риси жіночого сприйняття і бачення світу. Особливий колорит названим творам надають автобіографізм, суб’єктивізм, ліризм, емоційність, схильність письменниць до деталізації. Використання цих засобів підкреслює їхній “жіночий почерк”. Спільним для деяких творів цих письменниць є архетип Попелюшки, який використано згідно з індивідуальною манерою кожної письменниці.

Спільність багатьох компонентів у творах Шарлотти Бронте і Ольги Кобилянської підтверджується не тільки на рівні типологічних подібностей, але й у царині контактних зв’язків. Творчість маловідомої нині німецької письменниці XIX століття Євгенії Марлітт послужила медіатором між творами видатних англійської та української письменниць.

Конкретні ситуації, емоційні стани особистості, реалії життя набувають у творах англійських та українських письменниць універсального онтологічного звучання. Ці подібності – однакові жанрові моделі, біблійні образи, спільні сюжети, теми, мотиви - зумовлені спорідненістю з античною та християнською культурами. Крім того, зіставний аналіз часових та просторових ознак творів Ш. Бронте та О. Кобилянської дає підстави для констатації їхніх типологічних подібностей. Англійська та українська письменниці використовують аналогічні прийоми та засоби для передачі сюжетного часу та часу персонажа і також один тип наративу. Хронотопи дороги, дому (замку), вітальні, порога, гір постають центром основних сюжетних подій, передаючи художні та філософські ідеї творів.

Феміністична традиція в Україні кінця XIX – початку XX століть відрізнялася від західноєвропейської і американської тим, що українки прагнули інтелектуальної свободи, а не лише соціальної.

Поглиблений психологізм, відчутний автобіографізм і сповідальний характер жіночої прози є спільними рисами прозових творів англійських та українських письменниць, які, фактично, були сучасницями і створювали різні сторінки спільного європейського літературного процесу другої половини XIX століття.

Лілія Нестер

МОДА І ГЕНДЕР У РОМАНІ ТОМАСА МАЙНЕКЕ “ТОМБОЙ”

У статті розглядаються проблеми гендерних студій на матеріалі роману Томаса Майнеке “Томбой”. Висвітлюються основні питання пошуку та межі гендерної ідентичності крізь призму такого статево специфічного фактору, як мода та одяг. Презентація себе як визначеного типу гендерної особистості відбувається не лише через одяг, а й через косметику та прикраси. Одяг постає як мова невербального спілкування і досліджується в комунікативному аспекті.

ЕЛЕКТРОННЕ ПЕРЕВІДКРИТТЯ КЛАСИКИ

Класика – це тексти, які не втрачають своєї важливості та вартості протягом довшого часу; тексти, які постійно читаються. Але “читання” тепер потребує уточнення – про яке середовище і який носій інформації ми говоримо? Антоніч у “Національному мистецтві” визначає папір та друковані літери як “форму” літератури. Вже понад десять років як ця теза неправильна, а тепер західний світ остаточно усвідомив – перехід до цифрового тексту неунікний.

Нас цікавить, як впливає нове цифрове гіпертекстове середовище на класичні тексти, чи змінюється від цього їхнє сприйняття і сам читач, і чи можна говорити про “класику” як таку у плинному, антиєрархічному віртуальному просторі. Книги, як відомо, існують у читанні – “читати означає не писати книгу наново, а робити так, щоб вона писалася або ж була написана...” [Бланшо, “Простір літератури”, 1955]. Тому не можна заперечувати, що способи та засоби, якими послуговуються читачі, впливають на саме буття читаних текстів: “як читати” переходить у “що прочитати”. Електронні практики читання в цьому сенсі роблять революцію, подібну до здійсненої свого часу друкарським станком Гутенберга. Той мистецький продукт, який нині все ще називається *книгою* (чи то е-книгою), вже дуже мало подібний на класичну друковану книгу за усіма своїми якісними показниками. Ядром і далі лишається художній текст, але форма, якої він набуває у друкованому та електронному вимірах – кардинально відмінна. Найяскравішим прикладом “перенесення” класики у цифровий формат є, мабуть, “Аліса у Дивокраї” Льюїса Керрола – зроблена як додаток до iPad, вона перевершила усі сподівання читачів. Рухомі ілюстрації, які реагують на поворот сторінки, Синя Гусинь, яка затуманює рядки димом зі свого кальяну, карти, що пересипаються поза текстом на сторінці, коли ви повертаєте “книгу” на бік... Така “Аліса” – щось на межі між екранізацією та книгою, між інтерактивною грою і текстом. Видання цього додатку було так само вражаючим, як і 3D екранізація Тіма Бартона.

Звісно, далеко не усі класичні твори чекає така доля. Проте вже тепер зрозуміло, що усі вони будуть тим чи іншим способом долучені до мережі. Більше і більше країн на державному рівні

запроваджують програми оцифрування національних бібліотек, створюють віртуальні музеї, у яких можна побачити на власні очі рідкісні книги, архіви, першодруки – усі ті речі, заради яких раніше дослідникам доводилося їхати через континенти. Те, що колись міг побачити тільки науковець-спеціаліст та й то за наявності пропуску, тепер може бачити на своєму комп'ютері кожен читач. Відчуття бібліотеки як “святої святих” поступово зникає зі свідомості читачів і навіть самих бібліотекарів. Тепер це місце мислиться більше як форум, літературна агора (часто – не реально існуюча, а віртуальна) – тут можна і треба читати разом, обговорювати і сперечатися, придумувати альтернативні розвитки відомих сюжетів. Оскільки усі тексти доступні, то відчуття недоторканності канону стирається, саме поняття “класики” стає сумнівним – у цьому новому віртуальному читацькому середовищі голос отримали не тільки професійні читачі (як було завжди), але і усі читачі загалом. “В останні десятиліття, коли типографічна культура перетворилася на електронну культуру, щільно сюжетована історія втратила симпатії публіки як надто “проста” (тобто, надто цілковито контрольована свідомістю) для автора і читача” – говорить Волтер Онг [“Orality and Literacy”, 1984]. Цією тезою можна спробувати пояснити сучасний потяг до переписувань та римейків класики в усіх мистецьких сферах.

Літературні тексти в Інтернеті – це експонати, які покинули музеї і “пішли в люди”. Ростислав Семків твердить, що електронне читання “втрачає елемент споживацтва, коли ми просто хочемо мати велику кімнату з красивими книгами. З електронними книгами бажання до книги чистіше – ми просто хочемо почитати”. Багато було говорено ще від початку ХХ століття про те, як техніка руйнує мистецтво. Але в цій ситуації техніка створена “за подобою людською” настільки, що, здається, повертає первісну чистоту сприйняття – так як усні тексти не мали фізично тривкої матеріальної форми, так і електронні – існують, у першу чергу, як процес у свідомості читача, артефакт духовний, а не матеріальний. Отже, класичні тексти переживають у цифрову еру нову хвилю зацікавлення, що вкотре доводить – “смерті літератури” не буде. Нові технічні засоби дарують читачам досі недоступну точку зору, дозволяють почуватися вільніше у своєму читанні, і водночас спонукають до перечитування – можливо, найбільш творчого в історії читацьких практик.

БАЙРОН – ПУШКІН – ШЕВЧЕНКО (типологія і трансформації байронічної поеми)

Байронізм – яскраве і напрочуд складне історико-літературне явище, яке охоплює не тільки ореол особистості й творчості Дж. Г. Байрона, але й цілий комплекс тем, мотивів, образів, поетичальних рішень, що виявилися не лише в англійській літературі, а й в інших літературах. Захоплення особистістю і поезією Дж. Г. Байрона, поширення в європейській культурі початку ХІХ століття його ідей та естетичних принципів стало одним із чинників формування національних варіантів романтизму. Вплив байронізму на слов'янські літератури був як прямим (від англійської літератури безпосередньо до іншої літератури), так й опосередкованим (через посередництво інших літератур).

У 1820-1830-х роках творчість Дж. Г. Байрона в Росії популяризували В. Жуковський, В. Любич-Романович, І. Козлов, М. Каченовський, А. Войейков, М. Вронченко та ін. “Східні” поеми англійського поета дали імпульс для створення “південних” поем О. Пушкіна, а досвід “Паломництва Чайльд Гарольда” і “Дон Жуана” позначився на структурі роману “Євгеній Онегін”. Риси байронічного героя та мотивний комплекс “світової скорботи” виявилися у творах М. Лермонтова (ліричні вірші, поеми “Мцирі”, “Демон”, роман “Герой нашого часу” та ін.). Волелюбні мотиви байронівської творчості були близькі поетам-декабристам.

Публікація на сторінках “Вестника Европы” та інших часописів російських перекладів поетичних творів Дж. Г. Байрона дала поштовх для творчої рецепції романтичної спадщини англійського митця в Україні. 1821 року в Москві вийшла друком збірка “Выбор из сочинений лорда Байрона”. У витоків вітчизняної байроніани стояв український історик, фольклорист, композитор, поет-перекладач М. Маркевич, котрий писав російською мовою. 1831 року він видав у Москві збірку “Украинские мелодии”, яка засвідчила творче сприйняття автором принципів Дж. Г. Байрона. М. Маркевич переклав фрагмент роману у віршах “Дон Жуан” (виданий у Лейпцигу 1862 р.), фрагменти зі “східної” поеми “Паризина”, вісім поезій з

циклу “Єврейські мелодії” та “Елегии с Лорда Байрона” (опубліковані в “Московском телеграфі” 1829 р.).

Т. Шевченко був добре обізнаний з російськими, українськими та польськими інтерпретаціями творів Дж. Г. Байрона. За спогадами О. Афанасьєва-Чужбинського, він високо оцінив переклад А. Міцкевичем “Прощальної пісні Чайльд Гарольда”. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” Т. Шевченко назвав Дж. Г. Байрона “крупным человеком”, “знаменитым лордом”, відзначивши поширення його ідей в інших країнах. У повісті “Художник” Т. Шевченко схвально відгукнувся про Байронову поему “Шильонський в’язень” в перекладі В. Жуковського.

Від Т. Шевченка традиції Дж. Г. Байрона органічно увійшли в русло українського романтизму, пов’язаного із поширенням національно-визвольного руху. Романтизм в українській літературі формувався не тільки під впливом екстралітературних факторів, але й під впливом іманентних чинників літературного процесу, серед яких важливу роль відігравали літературні взаємозв’язки та взаємодії. У творчості Т.Г. Шевченка яскраво виявилася національна самобутність українського романтизму і водночас типологічні риси європейського романтичного напрямку, серед яких і риси байронічної поеми.

Проблему “Байрон і Шевченко” вперше порушив І. Нечуй-Левицький, котрий у рецензії “Українська поезія” провів деякі паралелі між творчістю митців, відзначивши спільність їх волелюбних мотивів. Засади вивчення байронізму у слов’янських літературах закладено в праці “Початковий період байронізму в Росії” (1915) В. Маслова. Байронізм як велику і складну наукову проблему розглядав В. Жирмунський, який у книзі “Байрон і Пушкін” (1924) запропонував методологію порівняльного вивчення спадщини Дж. Г. Байрона і О. С. Пушкіна на матеріалі “східних” і “південних” поем.

У праці Д. Чижевського “Порівняльна історія слов’янських літератур” (опублікована німецькою мовою 1968 р., українською – 2005 р.) поняття “байронічна поема” вперше в літературознавстві розглянуто як специфічна категорія, одне із художніх відкриттів романтизму, спільне для різних національних літератур. Серед провідних рис байронічної поеми Д. Чижевський визначив неканонізовану форму, фрагментарний сюжет, наявність ліричних і медитативно-споглядальних відступів, філософських роздумів, “апострофувань

на адресу читачів і дійових осіб самого твору”, відкриту позицію автора, якому “дозволяється обговорювати актуальні теми сучасності й свої особисті проблеми”.

Феномен Т. Г. Шевченка спирається на досягнення українського фольклору, міфології й попередніх етапів розвитку національної літератури, водночас митець чутливо сприймав плідні ідеї, культурні імпульси й риси художнього мислення, які йшли від інших європейських літератур. Потрапивши в Петербурзі до кола романтиків Т. Г. Шевченко творчо використовує досвід байронічної поеми.

Вільна форма байронічної поеми сприяла втіленню актуального національного змісту, вираженню авторського бачення, розкриттю духовних та соціальних інтенцій світу, утвердженню волелюбних ідей. Враховуючи здобутки Дж. Г. Байрона та інших романтиків, Т. Шевченко не обмежувався усталеними формами, він йшов далі, відкриваючи нові обрії жанру романтичної поеми, збагачуючи її власними новаціями.

У творах Т. Шевченка яскраво виявився синтетизм жанру поеми: поєднання лірики, епосу, драми; романтичних і реалістичних тенденцій; літературності й фольклорності; біблійних і народнопоетичних структур; різних типів художньої оповіді. У Шевченкових поемах також формувалися елементи романного жанру, що було суголосним жанровим експериментам О.Пушкіна в “романі у віршах” “Євгеній Онегін” і давало поштовх для відкриття нових шляхів не тільки в ліриці, а й у прозових формах, зокрема для розвитку роману як жанру, наближеного до стихії сучасного життя.

Таїса Оладько

ДИЛОГІЯ І. КАРПЕНКА-КАРОГО “СУЄТА”, “ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ”: ВАРІАЦІЯ ТЕМИ АКТОРА-БЛАЗНЯ

За спостереженнями Н. Ішук-Фадєєвої, у класичній драмі навіні два типи драматичного героя: вільно діючий відповідно до власних бажань і намірів (комедійний тип) та діючий під впливом вищої сили, тобто виконавець заданої програми (трагедійний тип).

На думку дослідниці, тип драматичного героя формував жанрове очікування від драматичного тексту: герой трагедії (наприклад, Едип) з суб'єкта дії стає її об'єктом, натомість комедійний персонаж зберігає здатність творити дію, залишається нібито суб'єктом дії, щоправда, вигаданої. За Анрі Бергсоном, герой комедії є такою ж маріонеткою, як і герой трагедії, з тією лише різницею, що останнім керує вища сила, а першим – інший персонаж.

У дилогії І. Карпенка-Карого “Суєта”, “Житейське море” маргінальний герой Іван Барильченко, який переживає болісний розрив мрій і дійсності, по суті, втрачає активність суб'єкта дії через те, що поширює принцип “життя – театр, де ми лише виконуємо призначені ролі” на своє існування. Сприймання життя як театральної вистави поєднується у свідомості Івана з переконаністю, що у світі для кожного є визначене місце, яке він зобов'язаний знайти, не помилившись при цьому. Тому-то хоч він, за словами батька, і “здавна комедіянщик”, Іван так довго зважується вступити в театральну трупу: “А що, як сяду не в свої сани?”, – говорить він. До речі, ця репліка є, очевидно, ремінісценцією із драми О. М. Островського “Не в свої сани не садись”, що нагадує про тісний зв'язок між українським і російським драматургами.

Означений життєвий принцип є концепцією пасивної особистості, відповідно, Іван нагадує героя трагедії, що із суб'єкта перетворився на об'єкт дії. Лейтмотивом через усю п'єсу “Суєта” проходить трагедія невизначеності Івана Барильченка. Тяжіючи до реалізму в зображенні життєвих явищ і прагнучи показати життя в його буденності, І. Карпенко-Карий зображує, по суті, трагедію звичайної “маленької” людини, яка прагне реалізувати себе і не може знайти шляху до цієї мети.

Пасивна позиція, яку займає Іван по відношенню до життя, самоусунення від дії призводить до його децентралізації у структурі драматичного твору. Відповідно, в центрі зображення має постати інша активно діюча сила – у даному випадку, життя. Прикметним у цьому відношенні є авторське жанрове визначення п'єси “Суєта” (“комедія в 4 діях (картини)”), на якому варто окремо зупинитись.

Як відомо, І. Карпенко-Карий перебував під потужним впливом реалістично-побутового театру О. М. Островського, багато в чому був його послідовником. Саме у творчості цього російського

драматурга, як свідчить Є. В. Седова, “вперше використано як жанрові підзаголовки п’єс нетрадиційні означення “сцени”, “картини”, “драматичний етюд”. Паралельно в цей час в українській літературі жанр картин розробляє М. Кропивницький. У п’єсах О. М. Островського “сам хід життя, а не конкретна ситуація, що має свій початок, розвиток і завершення, стає об’єктом зображення”. Цілком виправдано можемо застосувати ці слова і до тих п’єс І. Карпенка-Карого, які мають жанрове визначення “картини” (“Суєта”, “Понад Дніпром”).

Специфічне жанрове визначення п’єси “Суєта” зумовлює те, що організуючим началом у ній є не сюжет, а ідея. Відповідно, дія п’єси будується за принципом монтажу, механічного поєднання епізодів, що є іманентною ознакою жанру “картин”. Окремі “кадри” з життя сім’ї Барильченків, взаємодіючи між собою, спричиняють виникнення “третього смислу”, що народжується у глядацькій (читацькій) уяві. Таким смислом є ідея суєти, яку автор так майстерно проводить через усю п’єсу і яка виступає організуючим началом у структурі п’єси.

Таким чином, монтажний принцип побудови драматичного твору, редукуючи подієве начало п’єси, спричиняє децентралізацію головного героя і, відповідно, втрату ним своєї активності. Оскільки в центрі зображення в результаті цього постає сам плін життя, то герої п’єси починають сприйматися як пасивні учасники цього процесу, вони займають позицію об’єкта дії. Отож, герої п’єс “Суєта”, “Житейське море”, написаних у жанрі картин, належать до трагедійного типу драматичних персонажів.

Юлія Павленко

ПРОЧИТАННЯ ТРАДИЦІЇ ПИСЬМА ПРО СЕБЕ ГЕРОЯ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ У ТВОРІ Ж. БАТАЯ “НЕМОЖЛИВЕ”

Поняття “текст-письмо” вперше виникає в праці Р. Барта “S/Z”. Класик французького структуралізму в дослідженні ролі,

функції та межі читацької інтерпретації називає текст-письмо цінністю культури сьогодення, оскільки в ньому вповні реалізується смисл літературної роботи (літератури як роботи): перетворення читача зі споживача в творця тексту. Р. Барт не дає чіткої дефініції даному поняттю, але теоретичний дискурс праці “S/Z” дозволяє виокремити істотні ознаки тексту-письма і спираючись на них навести відповідні приклади з історії світової літератури. Характерна особливість тексту-письма полягає в тому, що аналітичність твору виступає складовою частиною самого твору, оскільки “текст-письмо – це вічне теперішнє, це суб’єкт в процесі письма” [Барт 2001: 32]. Принципово, що під суб’єктом в бартівському розумінні суті літературної інтерпретації слід розуміти як героя художнього твору, так і читача. З огляду на виписані ознаки маємо всі підстави застосувати термін “текст-письмо” на позначення художніх творів, в яких письмо вторинного автора (героя-оповідача) виступає наративною формою.

Тема “розуміння *Себе*” вийшла на перший план в епоху Просвітництва та спонукала значущі відкриття в організації літературного дискурсу. Герой стає саме автором, а не просто оповідачем, за умови проявлення творчого потенціалу у вирішенні етичного питання свого життя. Вповні це положення реалізується у просторі письма. Робінзон Дефо, Йорик Стерна, Юлія і Сен-Пре Руссо, Вертер Гетте (список можна продовжувати героями Монтеस्क’є, Лакло, Прево) стали фікціональними суб’єктами письма (*homo escribidus*), від яких бере свій початок довга і плідна (з огляду на сучасний роман) традиція письма літературного персонажа. Від Просвітництва до сьогодення наративна форма письма залишається однією з найпродуктивніших у плані широти вираження питань, пов’язаних із пошуком людиною самоідентичності.

Текст-письмо несе відбиток певної культурної парадигми: на зміну листу Просвітництва приходять сповідь героя-романтика, що спричиняє трансформацію багатьох параметрів письма про *Себе*. Традицію, сформовану епістолярієм героя XVIII ст., на новому витку спіралі продовжено в романах Мюссе “Сповідь сина століття”, Фромантен “Домінік”, Бальзака “Сповідь двох молодих жінок”, Жюль Верна “120 тисяч ллє під водою”, “Подорож до центру землі”, Ромен Ролана “Коло Бруньон”. Серед творів французької літератури

епохи модернізму текстами-письмом виступають романи Ф. Моріака “Клубок змій”, “Підліток інших часів”, С. де Бовуар “Зломлена”, Ж.-П. Сартра “Нудота”, “Слова”. Аналіз жанрових характеристик та поети кальної своєрідності названих творів дозволяє вести мову про концепт письма про Себе героя французького роману.

Твір Ж. Батая “Неможливе” пропонує новий, у порівнянні з майже двохсотлітньою історією виписування фікційним суб’єктом свого минулого, погляд на концепт письма. Спираючись на концепцію літературної творчості Ж. Батая, філософію Ж. Деріда, запропоноване дослідження має на меті проаналізувати повість “Неможливе” у контексті переритування традиції письма про *Себе* героя французького роману.

Галина Пастушук

ПАРАДОКС МУДРОЇ ГЛУПОТИ ЯК ВИХІДНИЙ САТИРИЧНИЙ ПРИЙОМ ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ “ЛІТЕРАТУРИ ДУРНІВ”

Розглядаються маргінальні твори з циклічними мотивами “дзеркала глупоти” (“Speculum Stultorum” Нігела Вірекера), “корабля дурнів” (“Shyp of Follys” Александра Барклі), “раю для дурнів” (“Land of Cockaigne” невідомого автора), “ордену дурнів” (The Order of Fools Джона Лідгейта), “заповіту дурня” (“The Sage Fool’s Testament” невідомого автора) тощо, в основі яких лежить сатиричне світосприйняття. Показується, як концепт “мудрої глупоти”, що лежить в основі християнського вчення і був розроблений ранніми Отцями Церкви” (зокрема Григорієм Великим), активно використовується в літературі і суміжних царинах середньовічного мистецтва для сатиричного зображення суспільства. При цьому антропологічним фокусом суперечності між ідеальним і реальним стає фігура “мудрого блазня”.

ДЗЕРКАЛЬНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ МЕМУАРІВ (“Замогильні нотатки” Ф.-Р. де Шатобріана)

Рефлексія – одна з видових ознак мемуарної оповіді. Незважаючи на індивідуальну авторську стратегію, погляд мемуариста спрямований у минуле і водночас зафіксований на ньому самому. Часова дистанція, яка існує між подіями, що їх описує автор, і його теперішнім, дозволяє не лише уявити власне життя в його сукупності, але й поглянути на себе ззовні, спробувати об’єктивувати власну особистість. При цьому тотожність автора, героя й оповідача, на якій базується мемуаристика, виявляється неповною, а самоідентифікація ускладнюється через мінливість особистості, неможливість отримати вичерпні знання про самого себе. Автор опиняється в ситуації “людини перед дзеркалом” (М. Бахтін), коли замість свого справжнього Я утворює в оповіді певний образ, що його він має намір продемонструвати Іншому. Водночас особистість потребує саме Іншого задля набуття внутрішньої цілісності: споглядаючи Іншого вона знаходить і пізнає себе.

Розглядається питання структурної організації мемуарної оповіді, аналізується співвідношення в “Замогильних нотатках” голосів автора й героя. Діалогічний характер відносин між ними зумовлений особливою темпоральною структурою автодієгетичного наративу, в якому Я оповідача й Я-оповідне розмежовані в часі. Це створює ситуації, коли певні факти теперішньої біографії автора-оповідача стають ніби віддзеркаленням тих подій, що відбулися в минулому з героєм мемуарів. Шатобріан порівнює мінливі форми свого життя, що сплітаються в оповіді, з відблисками світанкових і призахідних променів, які схрещуються і зливаються, утворюючи “невимовну єдність” тексту. Така взаємодія часових пластів дозволяє розкрити психологічний обрис автобіографічного героя.

Людське життя уявляється письменнику лише відблиском (reflet) пам’яті, на його роздумах відбивається те, що він бачить. Себе самого Шатобріан називає “відблиском найяскравішого вогню”, маючи на увазі історичні події, що відбулися за часи його життя. Дзеркаль-

ність в “Замогильних нотатках” стає також засобом створення образу героя мемуарів. Письменник неодноразово відзначає несхожість своїх портретних зображень, підкреслюючи неможливість правдиво передати його індивідуальні риси. Чи не єдиною можливістю самоідентифікації Я стає співвіднесення себе з іншими персонажами мемуарів. Саме в них автор бачить подобу (сестра Люсіль) або антипода (друг дитинства Жесріл) самого себе. Таким чином, Я пізнає себе в Іншому, і цим Іншим може бути як реальна історична особа (Наполеон), так і вигаданий персонаж (Рене, герой оповіді самого Шатобріана). Постать Наполеона займає в “Замогильних нотатках” особливе місце. Його життєпис, розташований в самому центрі оповіді, є наріжним каменем, на якому стоїть будова мемуарів. Для Шатобріана це своєрідний двійник-антипод, доля якого доповнює й відтінює долю героя “Замогильних нотаток”. Окрім того, письменник робить частиною мемуарного тексту уривки зі своїх художніх і публіцистичних творів, а також щоденникові записи й власне листування.

Таким чином, у мемуарах утворюється складна “система дзеркал”, відбиваючись у яких багатогранна особистість оповідача об’єктивується. Розрізнені фрагменти індивідуального досвіду автора як у фокусі збираються в образі героя “Замогильних нотаток” і особистість набуває цілісності.

Ольга Поронюк

ФУНКЦІЯ ХРОНОЗРУШЕНЬ У РОМАНІ ВІРДЖИНІ ВУЛФ “ОРЛАНДО”

Серед романів В. Вулф 20-х років ХХ століття, які визначають як романи потоку свідомості і відносять до кращих зразків європейської модерністської прози, роман “Орландо” (1928) вирізняється доведеною до максимума естетизацією художнього слова. Це засвідчують усі поетикальні чинники твору – жанрова синтетичність, тематично-проблемний комплекс (поєднання біографізму і фантастично-містичних мотивів, гра у гендер і андрогінність), часова

і просторова організація романного простору, іронічно-пародійні прийоми, неможливість однозначно визначити стать центрального персонажа. Означені характеристики твору дозволяють визначити його як “роман про роман” або як метароман.

Металітературність “Орlando” виявляє себе, насамперед, у хронотопі роману – його дія триває упродовж трьох з половиною століть, від елизаветинських часів до початку ХХ століття, а географічний простір твору можна обмежити континентом Євразії. При цьому герой/героїня твору не досягає навіть сорокалітнього віку. Хронозрушення в “Орlando” мають на меті відтворити плинність людської свідомості, неможливість її обмеження ані в часі, ані у просторі, передати естетичне значення уяви, фантазії, інтуїції для літературної творчості, довести їхню необмеженість і незалежність від раціоналістичного начала в людині. Разом з тим, вільне пересування персонажа в часі, дає авторці змогу відтворити різні епохи з відповідними канонами, світоглядними уявленнями і стереотипами поведінки. Відтак, В. Вулф доводить у цьому творі один з основних своїх естетичних принципів, висловлених в есе “Містер Беннет і місіс Браун” (1923) про те, що завданням сучасної літератури є реконструкція миттєвих і найскладніших рухів душі, лабіринтів асоціацій і потоків свідомості людини, які складають справжній сенс буття, а не ресстрація соціальних структур і типів, як вважали письменники-едвардіанці.

Галина П’ятакова

“КОЛЕКТИВНИЙ ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ” ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У МАГІСТРІВ-ФІЛОЛОГІВ

Формування літературознавчих компетенцій у магістрів-філологів відбувається в декілька етапів: у процесі засвоєння студентами загальнопрофесійних дисциплін (ЗПД), спеціальних дисциплін (СД), факультативів (ФТД) на рівні бакалаврата та дисциплін напрямку спеціалізованої підготовки (ДНМ), спеціальних дисциплін

магістерської підготовки (СДМ). На заняттях з курсів “Вступ до літературознавства”, “Теорія літератури”, “Історія літератури”, “Історія світової літератури”, “Національна література”, “Методика викладання літератури”, спецкурсів та факультативів літературознавчого циклу формуються головні компетенції філолога.

У методиці викладання літератури в загальноосвітній та вищій школах ведуться пошуки ефективних методів і прийомів вивчення біографії письменника з урахуванням вияву особливостей авторської особистості у творах різних жанрів.

У працях В. Дробот, І. Каплана, В. Марацмана, Н. Подвицького, Л. Хвана, Л. Шеймана та ін. досліджено шляхи і способи засвоєння та викладання біографічного матеріалу, визначено цілі, завдання, які стоять перед вчителем-словесником та викладачем літератури, сформульовано головні принципи, методи та прийоми засвоєння біографічного матеріалу на заняттях.

Аналіз сучасних посібників та підручників з “Методики викладання літератури” дає підставу виділити серед принципів, яких потрібно дотримуватися у процесі вивчення та викладу біографії письменника, принципи науковості, єдності змісту і форми, емоційності та історизму. Магістр філології повинен засвоїти, активно спиратися у своїй майбутній діяльності і на такі мистецькі закони як єдність змісту твору та нарратора (розкриття естетичного ідеалу письменника); поєднання свободи й необхідності в контактах системи “літературний твір – читач” (уникнення моралізаторства під час аналізу твору); єдність читання, сприймання й аналізу (поєднання сприймання й уяви читачем картин і образів твору); читач – суб’єкт аналізу (уявне перенесення читача у світ описуваних подій). На наш погляд виконати успішно ці завдання допоможе ознайомлення з і специфікою та подальше впровадження на заняттях “колективного творчого портрета” (КТП) як різновиду інформаційної монологічної оповіді педагога про групу творців; як способу систематизації біографічного матеріалу з поглибленням відомостей про творчу біографію письменника.

Проблема “портрета” була предметом дослідження у працях Л. Зінгера, Є. Журбіна, О. Маркова, В. Баранова, Г. Вдовіна, М. Андроннікова, М. Мезенцева, Л. Сретенської, В. Смірної, Н. Турунен, І. Журавльової, Н. Гусевої та ін. Термін “творчий портрет” можна

визначити як жанр, який досліджує автора, творця, його творчий образ, аналіз морально-філософського змісту його творчості, життєво-соціологічних його витоків та художньо-естетичної своєрідності. На заняттях з літературознавчих і методичних дисциплін магістр вчиться зіставляти біографічні факти, історичні події, різні світосприйняття творців художніх текстів, їхні творчі манери тощо. Це допоможе філологам сприймати літературу як єдиний текст, а творчі долі письменників як елементи ланцюга єдиного історичного літературного процесу (Є. Ленсу).

Важливим є і розуміння магістрами специфіки викладу матеріалу за допомогою КТП, оскільки це жанровий різновид інформаційного монологічного висловлювання педагога про дружні або творчі об'єднання (літературні школи, угруповання, спілки), які містять і факти про історію виникнення, особливості взаємовідносин творців, і ті, що розкривають неповторний внутрішній світ, творчий образ особистості тощо. Таке висловлювання набуває категоріальних ознак тексту: інформативності, структурно-сислової цілісності, зв'язувального викладу, комунікативної направленості, модальності. Процес підготовки КТП уміщує 4 етапи: спонукально-мотиваційний, орієнтовний, виконання і контролю, які є обов'язковими для використання педагогом. Магістрів потрібно ознайомити з такими типами КТП, як подвійний, або спільний портрет, груповий портрет, портрет колективу, соціально-масовий портрет (за кількістю учасників); дружній, топонімічний, антагоністичний або контрастний, хронологічний, біографічний, тематичний, жанровий та ін. (за "змістовим стрижнем"). Значна роль у засвоєнні специфіки та впровадження КТП магістром у свою майбутню діяльність належить викладачеві літератури.

МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ СІМЕЙНОЇ САГИ У ПОСТМОДЕРНОМУ КЛЮЧІ (на матеріалі оповідання Кіма Мунзо “Сімейна сага” зі збірки “Звичайний день. 86 оповідань”)

Жанрова модель сімейної саги у світовій літературі має глибоке коріння і, звичайно, займає одне з найважливіших місць на її полях, так само як і об’єкт сімейної саги в нашому житті.

Звісно, кожна культура звертається до цієї жанрової моделі у свій час й у власний спосіб. Епоха імперіалізму (кін. XIX – поч. ст.), що позначилася централізацією капіталів, концентрацією виробництва в руках монополій, вивела на економіко-політичну й соціокультурну арену декілька буржуазних родин (на кшталт Рокфелерів на теренах Америки та так званих “двохсот родин” у Франції). Вагома роль цих родин, як одна з провідних соціальних тенденцій епохи, справила неабиякий вплив на літературний процес того часу. Свідченням цьому є такі найвідоміші / славнозвісні сімейні цикли як “Ругон-Макари” Е. Золя, “Сага про Форсайтів” Дж. Голсуорсі, “Родина Бусардель” Ф. Еріа, “Будденброки” Т. Манна та ін. Своєрідну версію сімейної саги мала й американська література того періоду як, наприклад, у трилогії Т. Драйзера “Фінансист”, “Титан”, “Стоїк” (яка також стала віддзеркаленням соціальних зрушень в країні).

Символом так званого “другого повернення” сімейної саги на позиції своєї популярності вже у другій половині XX ст. будуть епохальні “Сто років самотності” Г. Г. Маркеса. Відзначимо, що підстави для написання цієї сімейної історії мають зовсім інше соціокультурне та історичне підґрунтя (і вже в контексті магічного реалізму).

Перелік сімейних саг можна продовжувати дуже довго, він буде складатися з більш і менш яскравих, мультикультурних, різноконфесійних зразків, серед останніх і найбільш самотніх, з нашої точки зору, варто назвати “Повернення у Брайдсхед” І. Во, “Джевет-бей та сини” О. Памука, “Прощальний подих мавра” С. Русді, “Дорога ворона” А. Бенкса та ін. Їхня велика кількість є свідченням актуальності як власне жанрової моделі, так і її осердя – родини. Крім того, саме сімейні саги все частіше стають об’єктом цікавості

масової культури, зокрема кінематографу (індустрії серіалів та сіквелів).

Отже метою цієї розвідки є спроба визначити вектор модифікацій, що відбувається з жанровою моделлю сімейної саги в постмодерному просторі. Для матеріалу обрано оповідання Кіма Мунзо “Сімейна сага” із збірки “Звичайний день. 86 оповідань”. Особливу увагу звертаємо на питання жанрової трансформації (зокрема – процес переходу від великого до малого наративу на різних рівнях); намагаємось пояснити на прикладі зазначеного оповідання в який спосіб відбувається процес “отілеснення” родини (специфіку звернення автора до категорії тіла, його різних частин в контексті комунікації, родинної ініціації тощо); визначаємо специфіку сімейного простору (його планування й семантику зокрема), а також окреслюємо інтертекстуальні (постмодерне прочитання роману Г. Г.Маркеса “Сто років самотності”) та інтермедіальні зв’язки тексту.

Тетяна Рязанцева

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕМАТИКИ І ПОЕТИКИ МЕТАФІЗИЧНОЇ ПОЕЗІЇ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ “АПОКАЛІПТИЧНОГО РУХУ”

Прагнення підняти авторитет метафізичної поезії часом призводить до аберації дослідницького зору. Вписуючи у відповідну парадигму виключно найяскравіших представників британського красного письменства, науковці випускають з уваги цілі групи авторів, у творчості яких метафізичні тенденції отримали виразний і оригінальний розвиток.

Йдеться наразі про так званий “Апокаліптичний рух” (*New Apocalypse, Apocalypticism, Apocalyptic movement*), письменницьке угруповання, що заявило про себе наприкінці 1930-х років. Воно об’єднало кількох молодих авторів: Генрі Тріса, Дж. Ф. Хендрі, Дж. С. Фрейзера, Нормана Маккейга, Ніколаса Мура, Тома Скотта і Вернона Воткінса. Їхні твори, що виходили друком у низці періодичних видань, 1941 р. склали антологію “Білий Вершник. Проза і

поезія Нового Апокаліпсису” (*The White Horseman: Prose and Verse of the New Apocalypse*).

На жаль, це явище англійської літератури, досі не отримало належного вивчення ані на батьківщині, ані поза її межами. Бібліографія британських праць, присвячених поезії “Апокаліптичного руху” вичерпується приблизно десятком статей, кількома принагідними згадками в дослідженнях з питань історії літератури та мистецтва, і лише однією монографією (А. Е. Салмон “Поети Апокаліпсису”, 1983). В Україні ж аналіз розвитку метафізичних тенденцій у поезії “нового Апокаліпсису” буде фактично першою спробою дати цьому явищу літературознавчу оцінку.

У пропонованій розвідці головну увагу буде приділено рисам, які свідчать про типологічну подібність поезії “нового Апокаліпсису” зі “школою Донна” та поетами-метафізиками пізніших часів, хоча не варто виключати й елемент свідомого наслідування відповідної літературної традиції.

Близькість “Апокаліптичного руху” до метафізичної традиції виявляється в катастрофічному світобаченні, задекларованому у промовистій назві, яка пояснюється специфікою соціально-політичної ситуації в Європі на початку Другої світової війни. Відчуття несправедливості, хаотичності світу і самотності в ньому Людини, віддаленої від Бога, жадливої швидкоплинності Часу, що несе гіркоту, розчарування й тугу, властиві поетам “нового Апокаліпсису” так само, як їхнім літературним попередникам.

З основних метафізичних тем у поетів “нового Апокаліпсису” найглибше розробляються дві: тема Віри і тема Смерті й Часу. У темі Віри звучить мотив “смерті Бога”, актуальний для британської поезії ще з вікторіанських часів. Розробка теми, крім того, збагачується новим, оригінальним нюансом. Проблема Віри як такої чи не вперше в усій метафізичній поезії виходить за межі спілкування власне з Богом, постаючи аспектом міжлюдських стосунків.

Цікавий розвиток отримує у творчості представників “Апокаліптичного руху” тема Смерті і Часу. Смерть як така майже випадає з їхньої уваги, натомість Час (у статичній і динамічній своїх іпостасях) зачаровує британських поетів настільки, що закономірний фінал людського існування сприймається в цілому спокійно, як заслужений відпочинок, зокрема й від необхідності стежити за ліком Часу.

Поетика і стилістика “поезії нового Апокаліпсису” демонструє низку рис, характерних для метафізичної поезії в цілому. Британські автори 1930-х років удаються до використання метафізичних концептів, прийомів мовно-семантичної гри тощо. Особливої уваги варті засоби візуалізації духовних феноменів і процесів.

Ірина Сенчук

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СТРУКТУРІ РАННІХ ДРАМ ВІЛЬЯМА Б. ЄЙТСА „ГРАФИНЯ КЕТЛІН” ТА „ЗЕМЛЯ ПОТАЄМНИХ БАЖАНЬ”

Стаття присвячена дослідженню своєрідності архітектоніки ранніх драм В.Б. Єйтса: виявленню засобів художнього засвоєння і трансформації мотивів та образів ірландського фольклору й кельтської міфології, і має на меті довести тезу про те, що характерне митцю на ранньому етапі творчості (драми “Графиня Кетлін” і “Земля потаємних бажань”) запозичення – переробка фольклорного матеріалу та міфологічні алюзії – виявляє здатність функціонувати в його драмах не тільки як фрагментарно, а й тематично значущий у структурі оповіді елемент. Важливим є питання про те, наскільки міфологічний й ритуальний смисл, властивий фольклорному прототипу, зберігає свою актуальність для драм Єйтса, образно-сюжетна поетика яких може слугувати зразком рецепції і творчого втілення міфу.

Олена Сердюк

ФАКТ І ЙОГО ОСВОЄННЯ ЯК ОСНОВНА ПРОБЛЕМА АМЕРИКАНСЬКОГО “НОВОГО ЖУРНАЛІЗМУ”

У 60-ті роки, на думку деяких дослідників (зокрема Джона Холлоуела, автора відомої книги “Факт та література”), розпочався про-

цес витіснення художньої прози документальною, який супроводжувався виникненням “гібридних” форм, стиранням кордонів між белетристикою та документалізмом і т. д. Соціальні зміни відбуваються швидше, ніж це може зафіксувати література, і, як наслідок – вона не витримує конкуренції із засобами масової інформації. Таким чином, піднімаючи суспільно важливі проблеми, “новий журналізм” виконує подвійне навантаження. По-перше, стає сильним психологічним фактором, що примушує читачів вірити в реальність зображеного, по-друге, є одним із ефективних художніх засобів прилучення людини до аналізу та дослідження дійсності.

Подібного роду література являє собою синтез наукової достовірності та художності, форму, що пропонує нові шляхи передачі інформації читачеві. Важливі особливості “нового журналізму” – надзвичайна широта охоплення життєвої сфери, проникнення в область політики, історії, громадського та приватного життя, жанрове різноманіття, белетризація фактів, співвідношення факту та вимислу. Епістолярний жанр, есе, репортажі та нариси, щоденники, мемуари, автобіографії та біографії, історичні дослідження, романи, що включають в себе реальні факти чи основані на документальних подіях, – все вищезазначене охоплюється поняттям “нова журналістика”.

Перша реакція американської критики на “новий журналізм” була суперечливою. Одні вважали “Холоднокровно” Т. Капоте чи “Пісню ката” Н. Мейлера романами, тобто художніми творами, інші – репортажами, тобто областю журналістики. Такий різнобій поглядів пов’язаний з поляризацією понять факту та вимислу в літературознавстві. Адже традиційна точка зору така: якщо твір дає свою особливу “правду” і при цьому досягає “внутрішньої достовірності”, то він відноситься до белетристики; якщо ж його правда ґрунтується на документах, достовірних історичних подіях, на зображенні реально існуючих героїв – це документальна література. Зараз такий підхід здається занадто спрощеним. І є всі підстави стверджувати, що “нова журналістика” – це дещо третє. Поняття художності та нехудожності, об’єктивного та суб’єктивного, факту і вимислу не обов’язково протистоять одне одному. Факти не пригнічують творчу фантазію; поняття *fact* і *fiction* не протиставляються. І це підтверджує можливість нових відносин між фактом та вимислом.

Для “нової журналістики” факт і його “освоєння” являються

центральною проблемою. Письменники можуть по-різному поводитися з фактом, з історією взагалі. На думку “нових журналістів”, “всезнаючий автор”, “нейтральне” розповідання, на основі якого базується більша частина традиційних історичних розповідань, часто представляють події недостатньо глибоко, а інколи і зовсім перекручують істинний хід зображених подій. Через це, “нові журналісти” не задовольняються так званим “голим” фактом, а прагнуть по-своєму організувати матеріал, “художньо поширити” його (більш вільно поводитися з фактом, посилити елемент домислу, що робить можливим використання таких засобів художньої літератури, як опис почуттів та думок героїв, внутрішній монолог, потік свідомості та ін.) і висловлювати прямо або непрямо свою точку зору. При цьому автентичні факти і документи зазвичай проходять своєрідний творчий відбір, а їхнє “художнє сполучення” призводить до узагальнення, висловлюючи, таким чином, авторську концепцію.

У залежності від того, який підхід до історії обрав письменник, яку він поставив мету, звертаючись до документу, факти можуть нести на собі композиційне навантаження або інформаційне, пізнавальне. Як правило, “новому журналізму” притаманний останній випадок. Однак достовірний факт може надзвичайно сильно трансформуватися, обростати масою індивідуальних художніх подробиць.

У творах, що ґрунтуються на вимислі, присутність достовірних, реальних фактів сприяє підкріпленню авторського бачення світу. Наявність фактичного матеріалу, хронологічно точних дат, часу, місця і т.д. у белетристиці допомагають переконати читача у правдоподібності зображеного, зв’язати вигаданий матеріал з безпосередніми реаліями життя. “Нові журналісти”, безумовно, також вдаються до традиційного художнього відбору і обирають найбільш характерні факти та деталі, котрі повинні відповідати загальному задуму письменника. Проте, такий “відбір”, на відміну від белетристичного твору, обумовлений реально існуючою дійсністю. “Нові журналісти” обирають, з’єднують та монтують факти не для підкріплення своєї концепції реальності, а щоб знайти найбільш адекватну розповідну форму для зображення певної події. Таке поняття як “актуалізація історії” також є характерною рисою “нового журналізму”. Минуле, в найкращих традиціях журналістики, представлено як актуальна новина, як сенсація, воно нерозривно пов’язане із сучасністю. Ок-

ремий факт, чи то історія виникнення III Рейху (Вільям Ширер “Зліт та падіння III Рейху”) чи доля вбивці, засудженого до смерті (Трумен Капоте “Холоднокровно”), виноситься в широкий соціальний, національний та світовий контекст.

Анна Сидор

ШАРЛЬ БОДЛЕР ТА “РЕЛІГІЯ” ДЕНДИЗМУ

Дендизм, як певне суспільно-культурне явище, виникає в Англії наприкінці XVII ст., однак викристалізовується у роки діяльності Джорджа Байрона, який вперше й увів в обіг слово “денді”, назвавши так Джорджа Брюммеля. Отож, безперечно, ці два імені нерозривно пов’язані зі становленням та формуванням дендизму.

Однак навряд чи можна однозначно назвати лише Лондон батьківщиною дендизму, оскільки його поширення і вплив в Парижі були не менш значними. Як доказ – цілий ряд відомих в культурних колах Франції діячів, першим із яких був письменник та публіцист Барбе д’Оревільї. Але найпомітнішим “теоретиком” дендизму у Франції стає Шарль Бодлер.

Бодлерівський дендизм став своєрідним синтезом англійських традицій та старорежимної французької рафінованості. Якщо розглядати дендизм Бодлера, як продовження певної традиції, то насамперед слід відмітити те, що, власне, його вирізняє та характеризує.

У французькій літературі Бодлер не був першим письменником, хто безпосередньо торкнувся даного сюжету і не єдиним, хто, свідомо чи несвідомо, й у практичному житті надав дендизмові рангу релігії. Але він став першим, хто в цілій низці есе виклав своє бачення цього культу, сформулював естетику дендизму, описав нормативні засади гри, правил до якої не існувало, й тим самим поклав початок тому, що ми називаємо *бодлерівським дендизмом*, дещо відмінним од дендизму Барбе д’Оревільї, чи навіть Байрона.

“Дендизм, засада поза будь-яким законом, диктує нещадні закони, яким суворо підпорядковані всі їй підлеглі, незалежно від пристрасності та незалежності їх натури”, – такою є характеристика,

яку Бодлер дав дендизмові в передмові до “Художника сучасного життя”. Отже, врешті-решт, чим є бодлерівський дендизм і яке визначення чи опис можна дати тому, що не передбачає жодного визначення?

Ціла низка есе Ш. Бодлера, від найперших “Салонів 1845 та 1846” до “Мого оголеного серця”, значна епістолярна спадщина, а також і “Малі поеми в прозі”, слугують тим матеріалом, що даватимуть відповідь на поставлене запитання.

Вікторія Старцева

**ПРОБЛЕМАТИКА ПІВДНЯ В ПАРАДИГМІ
“ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТРАВМИ”
АФРО-АМЕРИКАНСЬКОГО ДИСКУРСУ ТОНІ
МОРРИСОН В КОНТЕКСТІ КЛАСИЧНОЇ СВІТОВОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ
(на прикладі роману “Улюблена” (Beloved))**

Південь символізує те найгірше, що Америка дала темношкірим – расову дискримінацію, убогість, гніт та утиски. Проте Південь є тим місцем, з якого беруть своє коріння “чорна етика” (*Black ethic*), культура та історія темношкірих, і яке завжди називатиметься “рідною домівкою” для свого народу. “Південна домівка” також є притулком для багатьох темношкірих, народжених за його межами, домівкою для тих, чий батьки залишили Південь багато десятиліть тому.

Багато афро-американських письменників у своїй творчості звертаються до “землі обітованої”, до батьківщини свого народу, яка є “домівкою” для головних героїв їхніх романів, що мріють влаштуватися на Півдні та про стабільне життя там. Проте, з іншого боку, Південь з властивим йому сприйняттям “білого ідеалу” та відношенням до чорної раси, як до неповноцінної, є найбільш нестабільним місцем для афро-американців.

Говорячи про романи афро-американської письменниці Тоні Моррісон, провідний літературний критик Філіп Падж зазначає, що

у творах авторки “минуле темношкірих – це комбінація села та Півдня”. У той час як герої романів Тоні Моррісон прагнуть щосили створити власну здорову індивідуальність та виявити самотність на міській Півночі, їм досить лише дійти згоди з самими собою та із сільським південним минулим своїх предків, щоб тим або іншим чином поєднати своє минуле і сьогодення.

В “Улюбленій” (Beloved) Тоні Моррісон звертається до різних аспектів життя на Півдні у вигляді символів, спогадів і навіть еротичних фантазій, а також моделюючи “кастові правила поведінки” того дня. Подібні “кастові правила поведінки” “білого” суспільства були створені для того, щоб обґрунтувати соціальну межу між расами. Така система передбачала суворе дотримання регламентованих відносин між “чорним” і “білим” народами.

Не дивлячись на неоднозначність відношень афро-американських авторів до Півдня, все ж таки для багатьох з них, Південь – це найважливіше, а подекуди і обов’язкове місце подій у романі, тому що Південь символізує більше ніж просто “колишню домівку”. Він завжди був і буде першоджерелом африканської американізації, місцем афро-американського духу, що вкорінився і увічнівся там. Для багатьох афро-американців Південь залишається місцем спокою та бадьорості, але і разом з тим, місцем, яке зберігає криваву історію їхнього народу.

Ольга Тетерятнікова

ОБРАЗ ЖІНКИ У РОМАНІ КРІСТИ ВОЛЬФ “РОЗДУМИ ПРО КРІСТУ Т.”

Ще на початку “Роздумів...” оповідач висловлює прагнення не просто розповісти про Крісту Т., а пізнати її. І хоча роман повністю присвячений спогадам про неї, він відрізняється від банального опису подій, зовнішності чи характерів, а дійсно перетворюється на процес пізнання – суперечливий, з роздумами, фактами і здогадками які хапаються одні за одних, переплітаються, розростаються в єдину історію шляху до самого себе. Перспектива оповідання змінюється

також неочікувано, заплутуючи читача своїм різноманіттям: “Криста Т., стараєсь побороть отчаяние, берет на колени ребенка... Все, кто сидит здесь, прокляты – и я среди них... Я не встану. Я прижму к себе ребенка... Я больше не вытяну руку в приветствии. Я держу ребенка, теплое, чуть слышное дыхание. Я больше не стану петь... Теперь ты знаешь, как могут хрустнуть кости...”

Знайомство читача з Крістою Т. починається з її шкільних років. Незалежна і “з гонором”, хоча й дочка простого сільського вчителя – таке враження складається в її однокласників про новеньку, яка сиділа на останньому ряду і навіть не намагалася нікому сподобатися. В дівчинці відчувалася сила, така, що навіть вчителька готова була поступитися, чого раніше ніколи не траплялося.

Головну героїню свого роману Кріста Вольф наділяє не лише неймовірною силою духу, а й чоловічим ім'ям Крішан (північнонімецький варіант ім'я Крістіан). Так її називають вдома, так її називає і її подруга. Крішан – “единственная девочка в ватаге мальчишек... которая с важным видом отшивает других длинноносых: девчонок не берет!”

Такою вона була в дитинстві, такою бачили її однокласники. Якою ж вона була насправді? Вільною та щасливою їй довелося бути лише у деякі шкільні моменти, хоча це вже було за часів війни. Вона бачила речі такими, якими вони були. Здавалося, ніби вони усюди була вдома і усюди залишалася чужою. Навіть в залежність вона може потрапити лише через власний вибір.

Проте міцною вона була лише на перший погляд, а в середині... потребувала любові. Як будь-яка жінка, вона почувала себе надійно захищеною біля дітей, яких три роки навчала після війни у школі. У час зневіри вона знаходить опору в тому, що хтось спирається на неї. Такою її робить війна. Вона стає рішучою та стриманою. Страх перед тим, що вона може зникнути, як більшість людей, постійні сумніви, смуток – ось риси, які примушували її відчувати постійну зацікавленість до нових вражень, до самої себе в нових обставинах, любити шлях до цілі більше ніж ціль.

Така натура була “незручною” для оточуючих. Дивна, кажуть інші про неї. Без самообмеження, сказала б про неї її вчителька і подруга Гертруда Борн. Вона мала лише один інтерес – інтерес до людей. А на запитання, ким ти хочеш стати, вона відповідала – Лю-

диною! Бо лід, по якому ми ходимо, дуже тонкий, й дуже близька загроза під ногами провалитися в це болото.

Майже з перших сторінок читач дізнається про смерть Крісти, що її не стане. Ніби граючись з реальністю її шкільна подруга, яка відтворює життя Крісти через власні спогади, час від часу нагадує читачам про цей факт, вириваючи нас з низки подій. Нагадує просто, ніби говорить про речі, які не викликають біль. А як ще повинна розповідати про смерть жінка, яка “знає, як можуть хруснути кістки”, яка пройшла війну, доноси, жорстокість?

І тут вже говорить не лише Кріста Т. і навіть не оповідач, а сама Кріста Вольф. Без сумніву, багато рис героїні є автобіографічними. Їх поєднує прагнення писати, через те, що обидві Крісти опинилися у “світі тьми”, і єдиний вихід – “чинити, начиняти ... прекрасний, світлий, непорушний світ”. Втіха – в написаних строках. Цей намір письменника виробляти в собі мужність і волю до життя й намагатися передати це читачеві, добиратися до сутності речей, лише коли пишеш про них – ось де зникає межа між Крістою Т. та Крістою Вольф.

Кріста прощається зі своєю подругою-оповідачем маковою квіткою – символом сну та смерті. Проте вона залишиться, констатує її подруга. І не помиляється.

Олена Тихомирова

ПОЛЕМІКА З ШЕКСПІРОМ У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ

Вплив неосяжної спадщини Вільяма Шекспіра не оминув і літературу жанру фентезі. У великий “казан історій”, з якого черпають ідеї майстри фентезі, потрапили численні шекспірівські теми, сюжети, мотиви, образи, персонажі та й сам драматург як особистість. Серед письменників, які зверталися до шекспірівської спадщини, знайдемо Дж. Р. Р. Толкіна, П. Андерсона, Дж. Краулі, Н. Геймана, Т. Пратчетта, Т. Уільямса та багатьох інших. Схильність до переінакшення, інверсії, деконструкції традиційних мотивів і імпліцитної полеміки з класиками, яка притаманна сучасній літературі

взагалі, знайшла специфічне вираження у фентезі: тут об'єктами переосмислення стають, насамперед, вторинний світ і магія як його невід'ємний елемент.

Не дивно, що з шекспірівських п'єс найцікавішими і найсуперечливішими для фентезі стали ті, що містять фантастичні елементи: “Сон літньої ночі”, “Макбет” і “Буря”. “Сон літньої ночі” з його гібридним поєднанням Давньої Греції і Чарівного Лісу британської традиції дражнить “картографічні” уподобання авторів фентезі, які чимало зусиль приділяють розробці хронотопу вторинного світу. Адже Чарівний Ліс Титанії та Оберона – ніщо інше, як проекція країни Фейрі, яка спирається на кельтський Інший світ, і події в ній розгортаються в сакральний час літнього сонцестояння. Таким чином п'єса Шекспіра влучає в завжди актуальне для фентезі питання взаємодії межуючих світів та їхніх мешканців.

Для Дж. Р. Р. Толкіна тут фатальним вдавалося “пересадження” Фейрі на небританський ґрунт, адже його власна альтернативна міфологія спрямована на відновлення втрачених зв'язків між кельтським міфологічним ядром та англосаксонською епічною традицією. Невдоволення Толкіна викликало й “зменшення” ельфів до мініатюрних істот, що мешкають у квітах; відповідно, його елфи відновлюють певні риси кельтських Дітей богині Дану, мешканців Іншого Світу з ірландської міфології, хоча цей образ зазнає в нього значної трансформації.

Інтерпретація “Сну літньої ночі” Нілом Гейманом у циклі фентезі-коміксів “Сандмен” також пов'язує країну Фейрі з британською землею, з якою вона сполучається порталом у пагорбі. Залучаючи стратегії метапрози і метатеатру (постановку “Сну літньої ночі” дивляться її персонажі – Титанія, Оберон, Пак та інші), Гейман актуалізує проблему зв'язку вигадки і реальності та їхнього впливу на творчу особистість, представлену самим Вільямом Шекспіром. Зі свого боку, Террі Пратчетт, майстер комічної постмодерної фентезі, моделюючи деякі зі своїх романів на шекспірівських сюжетах, зміщує хронотопні акценти в інший бік. Світ Ельфів в романі “Лорди і Леді” зображується як паразитуючий на реальності: він спроможний “присмоктатися” до неї в сакральний час, зокрема у літнє сонцестояння, а його мешканці Елфи, злі й агресивні істоти, загрожують добробуту смертних. Подібно до Геймана, Пратчетт та-

кож використовує прийом “п’еси в тексті” і наділяє магичною силою театральну виставу.

У трагедії “Макбет” автори фентезі знаходять чимало питань для полеміки, зокрема вони трансформують мотиви узурпації влади в контексті сакрального зв’язку короля і землі. Обурення Толкіна тим, що в “Макбеті” пророцтво про Бірнамський ліс вилилося лише в армію, приховану гіллям, дало йому поштовх на створення образів ентів, живих дерев, які в “Володарі Перснів” насправді йдуть війською на місцевого узурпатора і виявляють тим самим гнів землі. Ще далі йде Пратчетт у “Віщих сестрах”, романі цілком побудованому на багаторівневій пародії “Макбета”, де саме три відьми перетворюються на головних героїнь і, виступаючи виразниками волі землі, перемагають узурпатора. Ці три відьми стають протагоністами цілого циклу романів, в яких у позитивному ракурсі представлена їхня магія, безпосередньо пов’язана з силами землі та спрямована на її захист.

Орієнтація фентезі на гармонізуючі моделі вторинного світу зумовлює використання “Макбета” в книзі російської письменниці А. Коростильової “Школа в Кармартені”: студенти Кармартену змінюють трагедію на безкровну комедію “Про Макбега, якій аж ніяк не вбив короля Дункана” з щасливим кінцем, віддзеркалюючи в ній утопічність самої школи і шляхетність її вчителів та учнів. Полемічність тексту, як і в інших випадках, стосується використання архаїчних мотивів і актуалізації міфологічної спадщини Британії. Для всіх згаданих авторів характерні стратегії посилення кельтського субстрату шекспірівського інтертексту, детальніша розробка хронотопу вторинного світу із заповненням певних смислових лакун, послідовність у художньому оформленні магичного тощо.

ФУНКЦІОНУВАННЯ МІФОПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ ТА СЮЖЕТІВ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

У статті проаналізовано специфіку функціонування міфопоетичних образів та сюжетів у творчості Миколи Вінграновського, що ґрунтується на взаємодії ліричного й епічного способів художнього мислення митця. У такому контексті постає питання і про особливості рецепції творчості митця, так би мовити, професійними й звичайними читачами, які привносять своє розуміння сюжетно-образної „палітри” тексту автора.

Увагу насамперед акцентовано на динаміці вияву фольклорних образів та мотивів у творчості митця, що формують міфопоетичну парадигму тексту. У зв'язку з цим у ліриці й прозі Миколи Вінграновського яскраво простежуються бінарні опозиції „добро – зло”, „світло – темрява”, „Я” – „Ми”, „перемога – поразка” та ін., а також певні образи-символи, що відображають як мистецьке сприйняття світу, так і певні усталені, традиційні моделі людського мислення. Вказане поєднання опозиційних пар налаштовує реципієнта на відповідне сприйняття й осмислення художньої дійсності відповідно до власного досвіду й авторських інтенцій, закладених у тексті.

При аналізі міфопоетичних образів та сюжетів важливу роль відіграє часопросторова, формально-змістова й сюжетно-композиційна організація тексту, котра засвідчує поєднання індивідуально авторського та колективно набутого способу пізнання світу. Згідно з цим простежено особливості сприймання сюжетів та образів лірики й прози Миколи Вінграновського, зокрема засвідчені у безпосередніх відгуках читачів, що дає змогу багатогранніше охарактеризувати міфопоетичні обрії творчості митця.

У такий спосіб охарактеризовано сюжетно-образну парадигму й типологічні паралелі міфопоетики лірики („Літній ранок”, „Пісня Сіроманця”, „Погасло на ніч світло, лиш Десна...” „Остання сповідь Северина Наливайка” та багато інших) й прози митця (твори „Бинь-бинь-бинь”, „На добраніч”, „Сіроманець”, „Літньої ночі”, „Діто на Десні”, „Низенько зав'язана”, роман „Северина Наливай-

ко” тощо). У статті водночас зазначено, що теми, мотиви, образи лірики й прози митця, перетинаючись і взаємодіючи, можуть доповнювати один одного новими семантичними нюансами й відтінками значень, що їх декодує досвідчений реципієнт (поезія „Остання сповідь Северина Наливайка”, роман „Северина Наливайко” й ін.). Інколи ж відбувається навпаки: модельована автором художня дійсність проектує певну універсалізацію сприйняття, внаслідок чого відбувається звернення до усталених, традиційних образів-символів чи контекстуальних знаків, котрі, приміром, передбачають здатність реципієнта до проведення паралелей з фольклором („На добраніч”, „Сіроманець”, „Літньої ночі” тощо). Окреслені параметри характеристики засвідчують, що творчість письменника не є закрита й акумульована в собі, а звернена в глибину художньої культури загалом й національної специфіки освоєння дійсності зокрема.

До статті також залучено літературно-критичні матеріали, спогади про Миколу Вінграновського його друзів, колег та шанувальників творчості (зосібна В. Базилевського, В. Гориня, Л. Горлача, Р. Дідули, М. Лазарука, В. Моренця, Т. Салиги, Г. Усатюка, Д. Шупти та ін.), що дало нам змогу ширше окреслити рецептивні „горизонти очікування” (за Г.-Р. Яуссом) від тексту митця.

Валентина Фесенко

ПОЕТИКА ДИВЕРСИФІКАЦІЇ Е. ГЛІССАНА І ПРОБЛЕМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Початок 21-го століття характеризується глобалізацією економіки і трансформацією комунікативних процесів у світі. По-новому постає питання географічних і культурних кордонів і відстаней між культурами. Одночасно ми є свідками зростання етнічних претензій на визнання, заснованих на специфіці мови, культури та історії окремих груп у рамках більш широкого цілого. Недавні дебати у Франції та Україні, зокрема, свідчать про це бажання націй до диференціації.

Тому своєчасним і навіть необхідним є дослідження питання впливу глобалізації на мовні, літературні та культурні оприявлення: у світі йде процес об'єднання ідентичностей, відбувається гібридизація особливостей – в результаті чого є можливою нова динаміка стосунків?

Почнемо з вивчення основи поняття ідентичності в її співвідношення з інакшості та унікальності, перейдемо до питання відносин між ідентичністю-як-унікальністю та універсальністю, з одного боку, і особистістю-як-унікальністю і тотальністю, з іншого боку. Це передбачає філософський підхід, який включає думки Дельоза і Гваттарі про протистояння між мисленням у термінах коріння і мислення як самого кореневища.

У літературі обмін культур і їх взаємодія здійснюється у форм мовної та літературної комунікації: поява гібридних форм (електронна пошта, чат, форум, блог, Живий журнал) підірвала відмінність між усним і письмовим мовленням, відбувається перегляд меж між літературними жанрами.

Разом письменником і мислителем Франції Едуардом Гліссаном поставимо питання про два можливих напрями еволюції міжкультурної комунікації: або глобальні зіткнення між культурами закінчаться у відновленій єдності, або ж розвиток відносин між різними поетичними уявами приведе до уявлення про поетику диверсифікації як єдину можливу форму літератури майбутнього?

Чи можна знайти нову “філософію становлення”, запозичивши назву роботи Гліссана, і визнати, “що інший - не ворог, що хтось інший не руйнує мене, що якщо я змінююся в процесі моїх контактів з іншим, це ще не означає, що я маю розчинитися в ньому”? Ці принципи, визначені в роботі Гліссана “Поетика диверсифікації” (стор. 56) нададуть нам основу для міркувань.

ТЕМИ “ВИЖИВАННЯ” У РОМАНІ М. ЕТВУД “РІК ПОТОПУ”

На початку 70-х рр. канадська письменниця та літературний критик Маргарет Етвуд опублікувала дослідження “Виживання: тематика канадської літератури” (1972). Канадські читачі часто ставили їй два запитання: “Чи існує канадська література?” і “Якщо існує, то чи не є вона другосортною копією справжньої літератури, яку створюють у Великобританії та Сполучених Штатах?” [с. 5]. Отже, письменниця прагнула довести, що канадська література існувала і мала свою специфіку, та допомогти читачам аналізувати твори канадської літератури за допомогою окресленого нею шаблону.

Метою нашої роботи є розгляд найновішої дистопії М. Етвуд “Рік потопу” (2009) в контексті її літературного дослідження “Виживання: тематика канадської літератури” (1972).

У “Виживанні” М. Етвуд стверджує, що канадський спосіб мислення слід називати “колоніальним менталітетом” [с. 45]. Ідею вона частково запозичила у канадського літературознавця Нортропа Фрая, автора книги “Висновки до історії літератури у Канаді”. На його думку, гарнізонний менталітет, як він його називає, є характерною рисою: маленьких громад, обмежених фізичним та психологічним кордоном від інших поселень та від американських і британських культурних осередків; громад, які надають своїм членам усі людські цінності та члени яких змушені поважати закон і порядок, який серед них панує; громад, які змушені протистояти загрозливому навколишньому середовищу [с. v].

У дослідженні “Виживання: тематика канадської літератури” М. Етвуд виводить постколоніальний шаблон, який згодом використовуватиме при написанні своїх романів-дистопій. Основними темами вона вважає: жертвність, позицію жертви, вміння жертви виживати, запитання “Хто я?” та “Тут – це де?”.

Характерною рисою дистопій М. Етвуд є хронологічно заплутана сюжетна лінія. У романі “Рік потопу” головні герої живуть у 25-ому році, коли безводний потоп чуми та інших хвороб змив людство з поверхні Землі. Дві жінки пережили пощесть: Рен – молода

танцівниці, яку зачинили у карантинній зоні провідного секс-клубу “Скейлз енд тейлз” (Луска і хвост), та Тобі – Божа Садівниця, яка забарикадувалась у показному спа салоні. Кожна з них думає, що вона – єдина, хто вижив після катастрофи, і кожному з них мучать сумніви щодо подальшого виживання.

Ситуація, в якій опинились головні героїні, є поштовхом до роздумів та відповідей на елементарне запитання: “Хто я?”. Оскільки людина визначає себе як особистість через приналежність до певної території чи місця, то Нортроп Фрай відповідає на це запитання вбачає й відповіддю на запитання “Тут – це де?” [с. 24]. Одне питання тягне за собою наступні, розкриваючи дуальну систему сприйняття реальності: Де знаходиться це місце стосовно інших місць? Краще залишитись тут чи сподіватись, що десь там є надія на порятунок? Там хтось вижив? Якщо так, то друзі чи вороги? Таким чином стрижнем роздумів є ієрархічний бінарний ряд: життя – смерть, тут – там, свій – чужий.

Розглядаючи Канаду як “жертву”, “придушену меншість”, “експлуатоване”, одним словом “колонію” [с. 45], у доробку “Виживання: тематика канадської літератури” М. Етвуд виділяє чотири позиції жертви: 1) заперечувати той факт, що ти жертва; 2) усвідомлювати той факт, що ти жертва, але пояснювати це як Фатум, Божу волю, веління Природи (наприклад, у випадку із жінками), необхідність зумовлену Історією, Економікою, чи Підсвідомістю, або будь-якою іншою потужною ідеєю; 3) усвідомлювати той факт, що ти жертва, але відмовлятихся вірити у те, що ця роль є неминучою; 4) бути креативною не-жертвою [с. 46–49].

Героїні роману потрапили до пастки другої позиції, оскільки, замість протистояти проблемам, вони марно намагаються від них утекти. Однією з таких утікачок є Тобі. Після смерті матері від невідомої хвороби і самогубства батька вона намагається заробити на життя, продаючи свої яйцеклітини на чорному ринку. Під час другої процедури вилучення матеріалу “виникли труднощі, тому вона більше ніколи не зможе продавати свої яйцеклітини чи мати дітей” [с. 32]. Безгрошів’я змусило її працювати на Бланко – гвалтівника, вбивцю і власника забігайлівки “СікретБургерс” (Таємничі бургери). Намагаючись втекти від збоченця, у 5-ому році вона приєднується до Божих Садівників – релігійної групи, яка живе за за-

конами світу природи. Життя із Садівниками зробили Тобі сильною особистістю. Вона опанувала правила самозбереження та виживання. Героїня із другої позиції жертви спочатку переходить до третьої, а згодом і до четвертої. Кульмінацією переходу є момент, коли у 25-ому році при зустрічі із пораним Бланко Тобі не втікає від нього, а отрує його: жертва убиває хижака.

В основі роману М. Етвуд “Рік потопу” лежить шаблон, запропонований письменницею у дослідженні “Виживання: тематика канадської літератури”. Подальше використання літературної критики М. Етвуд дозволить проаналізувати її романи-дистопії та окреслити риси, які притаманні лише канадському антиутопічному жанру.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Atwood M. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. – Toronto: McClelland and Stewart Ltd., 2004. – 302 p.
2. Atwood M. *The Year of the Flood*. – London, Berlin and New York: Bloomsbury Publishing, 2009 – 434 p.
3. Northrop Frye; Carl F. Klinck *Conclusion, Literary History of Canada*. – Toronto: University of Toronto Press, 1965 – 342 p.

Лариса Цибенко

ГАЛИЧИНА В РОМАНІ ЙОЗЕФА РОТА “МАРШ РАДЕЦЬКОГО”: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА СЕМІОТИКА ПРОСТОРУ

До важливого духовного спадку Галичини, яка існувала як політично-адміністративна цілість у рамках Габсбурзької монархії від 1772 до 1918 років, належить художня література, яка тематично зверталася до цього краю. Існує чимало літературознавчих публікацій, присвячених творам, у центрі уваги яких стоїть простір Галичини, однак, сьогодні, коли в гуманітарних науках особливу роль відіграє поєднання різних дисциплін, література з Галичини та про Галичину особливо надається для застосування нових методологічних підходів.

Однією з центральних тем “галицької літератури” є зображення періоду занепаду монархії Габсбургів, який став для історії цього краю вирішальним. Польський дослідник літератури Стефан Кашиньскі визначає цей період в історії Галичини як “Присмерк Богів”¹. У відповідних художніх текстах ідеться про Галичину як “морбідний” простір занепаду, а також, як про ландшафт воєнних дій. З огляду на цю тематику, пропонується приклад аналізу відомого роману Йозефа Рота “Марш Радецького” (1932), який особливо надається для розгляду в рамках культурознавчого дискурсу, коли літературні тексти прочитують за допомогою нових теорій та методів. Запозичення нових методів аналізу, передусім підходів “зосередження на просторі” (*spatial turn*) та ментального картографування (*mental mapping*), як його частини, уможливує опис відомих феноменів літератури за допомогою нових понять. Відповідно до цього, звернення до герменевтики простору допомагає розкрити епістемологічний потенціал фокусування на ньому². У центрі уваги знаходиться простір, однак не тільки як фізичне, а й як реляційне поняття, тісно пов’язане із символічним рівнем репрезентації простору.

Написаний ретроспективно роман Йозефа Рота “Марш Радецького” (історичні події віддалені від часу написання твору більше, ніж на десять років), займає поміж текстів, присвячених зображенню періоду занепаду Австро-Угорщини, особливе місце. Він набув значення “лебединої пісні” Габсбурзької монархії. Місце дії другої та третьої частин роману – Галичина, північно-східна периферія імперсько-королівської держави; сюжет концентрується тут на подіях напередодні Першої світової війни, а також перших воєнних дій на Східному фронті. Домінантні мотиви твору - туга за смертю й безнадійна приреченість останньої генерації військової еліти монархії, показані на прикладі долі молодого австрійського офіцера, лейтенанта Карла Йозефа Тротти, коротке й позбавлене сенсу життя якого минає в тіні його діда, “героя Сольферіно”.

¹ Stefan H. Kaszyński: *Die Götterdämmerung in Galizien. Zur Geschichtsmythologisierung der Romane von Joseph Roth, Józef Wittlin und Julian Strykowski*. In: Stefan H. Kaszyński (Ed.): *Galizien – eine literarische Heimat*. – Poznań 1987, S. 55–64.

² Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 284–328.

Галичина займає в романі Йозефа Рота особливе місце – саме тут відбуваються вирішальні події твору. Хоча дія відбувається в конкретному провінційному галицькому містечку та його околицях, просторові реалії та сама топографія не відіграють у тексті головної ролі, важливою натомість стає просторова перспектива, притаманна автору – його мислення засвідчує особливе відношення до простору, який він зображає. Не випадково цей роман виявився надзвичайно придатним для кінематографічних адаптацій. На перший погляд видається, ніби письменник звертається до реалістичних методів мистецтва роману й наративно освоює існуючий простір відсторонено, однак багато деталей простору Галичини, про який ідеться в оповіді Рота, засвідчують, що це не так. Розкрити творчий метод автора дозволить тут герменевтика літературно представленого простору.

З-поміж багатьох можливостей просторової інтерпретації перевага надаватиметься двом протилежним підходам: методам феноменологічної теорії простору, за якими Галичина розглядатиметься як простір відчуття (*Erlebensraum*), який ґрунтується на сприйнятті та тілесності, та семіотиці простору, за допомогою якої всебічно аналізуються бінарні просторові опозиції, які розглядаються з огляду на їх семантику. Релевантними видаються і топографічні, і топологічні підходи.

З метою показати специфіку відношення між “зовнішньою” та “внутрішньою природою” людини розглядатимуться взаємозв’язки поміж людиною та її природним оточенням. Важливими стають тут зображення ландшафтів, які існують реально, однак перетворюються в результаті поетично-мовної діяльності автора на фікційні. Процес інсценування галицького простору в цьому чи не найвідомішому романі Йозефа Рота спостерігатиметься з метою показу функціонування таких літературних ландшафтів в літературному тексті.

“ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ТЕКСТ” В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦ-АРТІ

“Шекспірівський простір”, як це не парадоксально, з огляду на його щільність, сконцентрованість та насиченість, для кожного нового літературного покоління та представників різних художніх напрямів видається тією лакуною, яку слід заповнити. Численні стратегії опрацювання “шекспірівського тексту” (класичні переклади, експериментальні переклади, рімейки, пародії, пастиші тощо), кардинально відмінні за технікою виконання та художньою цінністю, досягають піку продуктивності, функціонуючи в пост-модернізмі. Однак слід зауважити, що *матеріалом* пропонованої розвідки слугують твори не лише представників постмодерного дискурсу (переклад Ю. Андруховича “Гамлет, принц Данії”, п’єса Леся Подерв’янського “Гамлет, або Феномен датського кацапізму”), а й тексти митців, які радше відносяться до європейського неоавангарду (переклад “Гамлета” І. Костецького, драми “Хамлет, король дамський” та “Гамлетта” Ю. Тарнавського).

Актуальність розвідки зумовлюється низкою чинників: 1) попри велику кількість зарубіжних та вітчизняних досліджень з “шекспірівського питання”, включно з працями, присвяченими проблемам взаємин спадщини В. Шекспіра та літератури постмодернізму, проблема досі залишається невичерпаною; 2) недослідженістю творчості Леся Подерв’янського, залучена п’єса якого є змістовим ядром статті; 3) загальною неопрацьованістю феномену українсько-го соц-арту.

Мета статті – дослідити специфіку функціонування “шекспірівського тексту” у п’єсі Леся Подерв’янського. Досягнення поставленої мети уможливує виконання наступних *завдань*: 1) розгляд експериментального перекладу “Гамлета” І. Костецьким з акцентуванням уваги на техніці транспонансу, яку вважаємо типологічно подібною до технік, використовуваних під час створення соц-артівських творів; 2) зіставлення драматичних творів Ю. Тарнавського (якого можна вважати одним із перших креаторів соц-артівської лінії в українській літературі) з п’єсою “Гамлет, або Феномен

датського кацапізму”); 3) виявлення розбіжностей у постмодерних інтерпретаціях “Гамлета” на матеріалі перекладу Ю. Андруховича та твору Леся Подерв’янського; 4) окреслення подібності технік опрацювання “шекспірівського тексту” в парадигмі Костецький – Тарнавський – Подерв’янський; 5) аналіз п’єси “Гамлет, або феномен датського кацапізму” у контексті альтернативної художньої системи (соц-арту).

У “Гамлетові” Леся Подерв’янського відбувається масштабна деконструкція “шекспірівського тексту”: український драматург використовує лише фабульний кістяк першотвору, вводячи до дії персонажі Гамлета, Привида та Клавдія, а також залучає сторонні образи (Зігмунд Фрейд, Маргарита) задля надання текстові більшої гротескності. Провідним залишається мотив помсти сина за смерть батька, але Подерв’янський змінює модель поведінки Гамлета відповідно до вимог художньої системи, в якій функціонує п’єса: образи принца та Привида набувають рис, притаманних героям соцреалістичних творів. Гамлет, попри первинні гуманістичні переконання, виконує завдання батька (створюється модель “робітник – старший товариш /член партії/ абстрактний образ Партії”), але фінал позбавлений героїчного пафосу, оскільки принц у запалі вбиває всіх героїв, а сам потрапляє до божевільні.

Особливої уваги заслуговує також мовний рівень п’єси. Вживання жаргонізмів та обсенної лексики не є суто виразниками гротескності та настанови на постмодерну тенденційну іронічність, що можна спостерігати в перекладі Ю. Андруховича. Нецензурна лексика в “Гамлеті” Леся Подерв’янського постає каркасом, на якому вибудовується твір, отримуючи статус метамови і виступаючи як засіб своєрідного “очуднення”, у чому відчувається подібність до формалістської техніки експериментального перекладу “Гамлета” І. Костецьким.

Видається можливим зробити висновок по різновекторний діалог у “Гамлетові, або Феноменові датського кацапізму” – одночасно з системою соцреалізму та “шекспірівським текстом”, що характеризує п’єсу не просто як одну з численних постмодерних рефлексій над доробком В. Шекспіра, а і як твір, вписаний в українську модель соц-арту.

ПРОДОВЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ ФРОНТИРУ: РОМАН-ВЕСТЕРН У ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Зародження вестерну як великого (роман) та малого (оповідання) жанрів почалося у добу романтизму, адже епоха романтизму була часом максимально активного освоєння величезних територій на Півдні і на Заході країни, коли фронтір – рухомий кордон між “цивілізацією” і “дикістю” – підходив до узбережжя Тихого океану. На фронтірі склались й оригінальні форми творчої переробки колоритного матеріалу, який удосталась надавала реальність нових приєднаних територій, і власна міфологія, і власна галерея типів або напівлегендарних героїв, що нерідко були унікальними – вони складають виключне надбання американської культури і відображають досвід, який не має аналогів в історії інших народів. Фольклор, що належав фронтіру – і за своїм походженням, і за поетичним змістом, впливав на розвиток американської літератури епохи романтизму [1, с. 13]. Окрім цього, у США романтична епоха позначена першими спробами усвідомлення національної культури як поліетнічної і активністю засвоєння індіанського художнього надбання. Разом із тим, фронтір в історії США є не тільки кордоном між “дикістю” і цивілізацією, але і особливим соціокультурним середовищем, що відрізнялось звичаями та образом життя від освоєного Сходу у тій же мірі, що і від Дикого Заходу. На нашу думку, фронтір, відповідно, став особливим варіантом типово американського поняття регіоналізму, цілісним культурним феноменом, що мав національне значення. Протягом майже трьохсот років американської історії фронтір сприяв “плавленню” з багатьох індивідуальних особливостей власної національно-американської свідомості. Поступово зростала і духовна роль фронтіру як фактора психологічного самоусвідомлення нації. У якості духовного орієнтиру досвід рухомого “пограниччя” довгий час сприяв підтримці міфу про особисту незалежність індивіда, про рівність можливостей і про альтернативність перспектив особистого плану, про здатність починати спочатку. На важливість цих явищ стали наголошувати у зв’язку з науковою ін-

терпретацією фронтиру, а вона почалась не раніше реального зникнення “пограниччя” – у кінці XIX століття. З того моменту і бере початок осмислення історико-культурної ролі фронтиру, яке супроводжувалось суперечками щодо його природи, у ході яких було створено чимало різноманітних концепцій. На літературу США досвід фронтиру глибоко вплинув. Це не тільки взаємодія літературної творчості з фольклором пограниччя, хоча розвиток, скажімо, пісенної та баладної творчості на Заході вплинув на тональність багатьох творів американської поезії XIX – XX століть. Фронтир безпосередньо вплинув на виникнення таких явищ у літературі США, як “місцевий колорит” кінця XIX століття і регіоналізм (у вузькому його розумінні, також як і у більш широкому, що охоплює практично всю історію американської літератури) [1, с. 253]. Тема фронтиру стала виділятися вже у творчості перших поселенців Нового Світу, в автобіографіях конкістадорів, в “Історіях”, подібних хронікам Джона Сміта, потім у авторів колоніального часу, від яких перейшла до Кревкера і Токвіля, поступово виявляючи свою масштабність. До того часу, коли обличчя фронтиру визначалось ясніше (починаючи приблизно з Американської революції), література “пограниччя”, все більше розростаючись, почала розділятися на твори, які створили самі фронтисмени, і на літературу “фронтирної теми” [1, с. 429]. До числа авторів, що почали краще розуміти і авантюрну тему в літературі фронтисменів, відносяться місіонер і журналіст Тімоті Флінт та Джеймс Хол. Потім їхня справа була продовжена Едвардом Еглстоуном та іншими літераторами. За характером ці твори мали переважно історичний та документальний характер. Більш помітним явищем стала група авторів, що отримала назву “фронтирних гумористів”. Книги Огастеса Б. Лонгстріта, Хардена Таліаферо, Дж. Вашингтона Харіса, Джозефа Гловера Болдіна мали, в основному, напівфольклорний характер і сприяли становленню одночасно і традиції американського гумору, і літератури “місцевого колориту”. Обидва явища тісно пов’язані з фронтиром. Найвідомішими серед представників “південно-західного гумору” стали Томас Б. Торп і Девід Крокет.

З перших десятиліть XIX століття починається активне художнє осмислення феномену фронтиру. Проза, присвячена цьому явищу, на відміну від книг самих фронтисменів, стає безсумнівним досяг-

ненням літератури. Тема пограниччя і Дикого Заходу стає предметом ідеалізації у свідомості романтиків – у Вашингтона Ірвінга, який у ряді своїх творів (“Асторія”, “Подорож у прерії”) віддав належне фронтиру, зображеному на основі особистих вражень. Ряд новел з “Книги ескізів” присвячений індіанським війнам “пограниччя” і осмисленню індіанського характеру у контексті становлення національного американського характеру. Такі твори, як “Пригоди капітана Бонвіля”, а також есеїстка Ірвінга, дозволяють критикам розглядати його творчість у контексті розвитку літератури Американського Заходу. Уявлення, що кордон передбачав позбавлення від історії, було суттю великої “американської мрії”. Наразі це явище можна прослідкувати у вестерні як жанрі мистецтва, характерного для США, що включає літературу, живопис, кінематограф, телебачення та ін. Існує декілька різновидів вестерну як жанру. Проте, усі вони мають спільні риси, такі як місце і час дії, символічне зіткнення характерів, типові персонажі та ін. Наприклад, місце дії вестернів – зазвичай західні американські штати (Айдахо, Аляска, Арізона, Вайомінг, Каліфорнія, Колорадо, Монтана, Нью-Мексіко, Невада, Орегон, Юта). Дія у вестернах в основному відбувається у другій половині XIX століття на Дикому Заході – майбутніх штатах США, але також і у Західній Канаді, у Мексиці. Час дії – період приблизно з 1860 року до кінця “Індіанських війн”, датованих 1890. Деякі вестерни використовують тему Війни між Північчю та Півднем. Межі жанру також розширюються, щоб включити Битву при Аламо (1836) і Мексиканську революцію (кін. 1920-х) [179, с. 216]. Важливою характерною рисою вестерна є зіставлення примітивного і застарілого укладу з новаторським способом життя. У вестернах раннього історичного періоду – це зазвичай боротьба індіанців з білими переселенцями і американською кавалерією. У вестернах, час дії яких відноситься до більш пізнього періоду, це боротьба хазяїв ранчо, поселенців і стрільків з індустріальною революцією, впливом великого бізнесу і центральної політичної влади на місцях [2, с. 168]. Твори у жанрі вестерн часто зображують завоювання диких просторів і підкорення природи в ім’я цивілізації, або конфіскацію земель, що належать жителям пограничних територій. Вестерни найчастіше описують суспільство, організоване на основі кодексу честі, не на основі законодавства, члени якого не мають іншого со-

ціального оточення окрім своїх колег, родичів, або, можливо, взагалі знаходяться на самоті [2, с. 148]. У вестернах демонструється суворість дикої місцевості. Дія часто відбувається у ландшафтах-пустелях. Типовий антураж – ізольовані місцини, ранчо і ферми, або маленькі пограничні містечка, де є салун, невеликий магазин, суспільні стайні і зброя. У деяких вестернах, куди дісталась цивілізація, є церква і школа. У інших, де ще діють пограничні правила, життя не має жодної цінності.

Вестерн – багатогранний жанр, і він має ряд під жанрів, які присвячені Індіанським війнам, Громадянській війні, Мексиканським війнам, рейнджерам, залізній дорозі, переселенцям, погонщикам великої рогатої худоби, вигнанцям і злочинцям, стрілкам, помсті, квесту і навіть коханню, існують також комедійні вестерни. Найбільший розквіт жанру припав на середину ХХ століття. З того часу намітився спад. Історія вестерну у США така багата, адже він поєднав багато жанрів мистецтва: бойовик та жахи (у кіновестерні), комедію, драму, трагедію, пародію, мюзикл, фантастику та ін. Жанр вестерну у другій половині ХХ ст. був пристосований до історично вигаданих обставин інших країн, включаючи Аргентину, Австралію, Бразилію, Росію і навіть вигадані космічні колонії. Сюжети історичних вестернів найчастіше пов'язані із освоєнням західних земель, яке мало багато етапів, і заселення цих земель відбувалось нерівномірно. У той час як деякі райони вже стали місцями проживання певних громад, в інших тільки-но з'являлись перші поселенці. Але там, де була земля, раніше чи пізніше на ній осідав господар. Старий Захід відходив довго і болісно, змінюючись із плином часу. Термін “ревізіоністський” (Revisionist Western) використовується для опису творів, у яких змінюються традиційні елементи жанру. У середині 1960-х стали помітними наступні зміни у ревізіоністських вестернах: незвична похмурість тону; використання антигероя; значні ролі сильних жінок; більш симпатичне зображення індіанців; критичне ставлення до великого бізнесу, влади, армії; критичне ставлення до надмірної маскулітності; зображення насилля; нетрадиційна сексуальність; чорний гумор; акцентуація беззаконня у цьому періоді, надання переваги реалізму над романтизмом. Експлуатація жанру поєднувалась із невластивими йому історичним і тематичним контекстом, що призводило фактично лише до стилізації вестерна, гротескного зображення таких його

рис, як натуралізм, жорстокість [1, с. 109]. “Contemporary Westerns”, жанр, представниками якого є американські письменники Енні Пру, Ларі МакМертрі та ін., характеризується дією, що відбувається у сучасній Америці, але тим не менш використовуються теми і мотиви Дикого Заходу (бунтівливий антигерой, відкриті ландшафти та ін.). У більшості випадків географічне місце дії – ті ж самі західні штати, при цьому підноситься старий менталітет. Жанр, у якому мало описів і діалогів, але не красивих пейзажів, споріднений з пригодницькою літературою. Тому ранні вестерни спираються на американську пригодницьку літературу XIX – поч. XX ст. і засновуються на підручному матеріалі – завоювання Заходу. У цьому жанрі працювало багато письменників, і зображуючи фронтир, кордони штатів Нью-Мехіко, Каліфорнія, Арізона, Юта, Невада, Канзас, Техас, Колорадо або Вайомінг – часто перетворювали ландшафт не просто на живий фон, але і на діючого героя [1, с. 215]. Один з піджанрів – “постапокаліптичні” вестерни, де дія відбувається у майбутньому, а суспільство, яке намагається відновитися після катастрофи, здається достатньо схожим на освоєння диких територій XIX століття. Наприклад, у серії книг “Темна вежа” Стівена Кінга поєднуються теми вестерна, класичного фентезі, наукової фантастики і хорора. Супергерой жанру фентезі змальовується як похідний від героя-ковбоя, єдиного та всемогутнього в умовах міста. Письменниками та основоположниками вестерну як жанру можна вважати Брета Гарта, Луїса Ламура, Фенімора Купера, Карла Майя, О’Генрі, Майна Ріда, Джеймса Віларда Шульца, Гюстава Емара, Ларі МакМертрі, Джека Шефера, Блістера Макліна (“Ущелина розбитих Надій”), Роджера Желязни (“Дикі землі”), Роберта Шеклі (фантастичне оповідання “Нескінчений вестерн”).

Все це є доказом розвитку цього жанру, появи нових його різновидів. На наш погляд, багато американських вестернів завдяки своїй популярності та простоті форми належать одночасно сферам масової культури і серйозного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Hummelsund, Christian. *Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx’s Fiction*/Christian Hummelsund. – Norway: University of Bergen, 2006. – 468 p. – (Ph.D. *dissertation*. Gøteborg: University of Gøteborg).

2. Rood, Karen Lane. *Understanding Annie Proulx/ Karen L. Rood.* – Columbia: Harper Collins, 2001. – 311 p. – (Understanding contemporary American Literature).
3. Werden, Doug. *American Regionalism: The West, The Frontier, The Prairie, and The Plains/ Doug Werden.* – West Texas: University Press, 2007. – 55 p.

Євгенія Чернокова

ЛІРИКА ЕДВАРДА ТОМАСА: КЛАСИКА АБО СУЧАСНІСТЬ?

Антитеза, винесена в назву доповіді, обумовлена літературною долею поезії Едварда Томаса. Його поетичні твори давно стали невід’ємною частиною національного англійського канону. Попри майже нарочиту відсутність “вимовлених” інтертекстуальних паралелей, класикою їх робить семантична та інтонаційна спорідненість із “довгою” та надто національно значущою традицією лірики природи, що сягає віків та охоплює десятки імен. Та “проблема” поезії Едварда Томаса в тому, що її місце у “великому” часі (М. Бахтін) визначити простіше, аніж у його власному, де доба “високого” модернізму вже давно визначила “своїх” класиків. Його світ помер назавжди, наголошує, наприклад, герой роману Дж. М. Кутзее “Youth” (2002). Тож, щоб вивести його лірику із своєрідної наукової “резервації”, кожен дослідник має нагальну необхідність доводити суголосність семантико-поетологічних пошуків Томаса сучасним його та нашим просторові і часові. Доказів цьому, на наш погляд, не бракує. Бракує лише уважного філологічного прочитання кожної із усього ста сорока написаних ним за два останні роки життя поезій. Наша доповідь є саме намаганням пильно вдивитися в одну з них – “*As the Team’s Head Brass*” (1916). Це – одна із небагатьох поезій Е. Томаса, що на позір легко “піддається” спробам екзегези англомовних вчених-інтерпретаторів, майже одностайних щодо її семантики. Така собі сучасна еклога, в центрі якої діалог солдата у відпустці, що сидить на поваленому буревієм в’язові на краю поля, та орача, що кожні десять хвилин проходить повз за плугом. За розмовністю

ідіоми вчені бачать “слід” Фроста (Whitehead), за темою – зв’язок із поезією Т. Гарді “In Time of “The Breaking of Nations” (Perkins), за архітектонікою – спорідненість з одним із епізодів “Одисеї” Гомера (Ш. Хіні). Філологічний аналіз тексту доводить, що, попри незвичну для поезії Е. Томаса семантичну експлікативність, перед нами приклад саме меональної (термін Ю. Левіна та ін.) поезії, коли основне – це те, про що не говориться, що визначається меонально, за зміною “другорядних” компонентів.

М. Л. Гаспаров дав дуже просте та ємне визначення класики – це тексти, що розраховані на перечитування (“перечтении”), на відміну від белетристики, що розрахована на однократне першочитання (“перво чтение”). Поезії Едварда Томаса читають знову і знову не тільки пересічні читачі-англійці, які надали перевагу “Adlestrop” перед будь-якою поезією Т. С. Еліота та Е. Павнда у опитуванні щодо найулюбленішого національного вірша (BBC, 1996 р.). Відгомін його поезій можна знайти в останньому романі В. Вулф “Between the Acts” (1941). Тед Г’юз, В. Г. Оден, Ф. Ларкін, Е. Моушен, Й. Бродський та інші поети вважають Томаса класиком і водночас своїм сучасником. Поезії Едварда Томаса – не та класика, яку нащадки-поети розбирають на цитати-виписки, його цитати – це, за влучним виразом Мандельштама, цикади, яким властива безугавність.

Денис Чик

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА “ФІЗІОЛОГІЧНОГО НАРИСУ” В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

В українському літературознавстві тема “фізіологічного нарису” належить до “зневажених”: досі цей жанровий різновид нарису не поставав предметом окремого ґрунтовного дослідження, хоч в українській літературі на етапі становлення він належав до популярних. У цьому жанрі, зокрема, творили українські письменники Г. Квітка-Основ’яненко і Є. Гребінка. Російськомовні “фізіологічні

нарисів” цих письменників досі розглядалися виключно в контексті та як репрезентативні твори так званої “натуральної школи” російської літератури 40-х років XIX ст. Як видається, такий розгляд є дещо штучним. Зрозуміло, що Г. Квітка-Основ’яненко і Є. Гребінка належали до “натуральної школи”, що було зумовлено певними об’єктивними обставинами та соціо-культурними чинниками, але в той же час їхні твори є невід’ємною частиною української класичної літератури.

З огляду на те, що типологічні особливості української та англійської літератур першої половини XIX ст., за винятком ґрунтовних студій Р. Зорівчак, І. Лімборського, І. Арендаренко, І. Девдюк та ін., обділені увагою українських компаративістів, на часі розгляд “фізіологічних нарисів” Г. Квітки-Основ’яненка (“Друзья”, “Ярмарка”, “Знахарь”, “Бессрочный”) і Є. Гребінки (“Петербургская сторона”, “Фактор”, “Провинциал в Петербурге”, “Хвастун”) в контексті західноєвропейських зразків цього жанрового різновиду, зокрема в контексті творчості англійських письменників, адже, як відомо, саме в Англії і Франції зародився цей жанр у 1830-х роках. Повному оцінити твори українських письменників дасть змогу їхнє зіставлення із “Sketches by Boz” (“Нарисами Боза” (1833–1836)) Ч. Діккенса, якого небезпідставно вважають родоначальником “фізіологічного нарису” в англійській літературі. До того ж, перші твори англійського письменника теж є малодослідженими (можна з упевненістю стверджувати, що “Нариси Боза” найменш досліджена частина спадщини Ч. Діккенса). Типологічні відповідності творів Ч. Діккенса та українських письменників вже ставали предметом осмислення українських науковців, але “Нариси Боза” якщо й згадувалися в зіставному контексті, то лише принагідно. Сучасними українськими літературознавцями вже досліджено особливості прозових творів Г. Квітки-Основ’яненка і Є. Гребінки, але “фізіологічний нарис” у їхній творчості розглядався лише оглядово.

Порівняльно-типологічний аналіз прозового доробку українських і англійського письменників дасть можливість виявити спільності в художньому мисленні митців, які майже паралельно започатковували новий жанровий різновид у своїх літературах, проблематикою якого була насамперед соціальна типізація. Також компаративне зіставлення окреслить розбіжності, які були зумовлені націо-

нальною специфікою та історичними умовами, а також “духовним кліматом” у Російській та Британській імперіях першої половини ХІХ ст. Вияв спільних типологічних особливостей “фізіологічних нарисів” Г. Квітки-Основ’яненка, Є. Гребінки та Ч. Діккенса допоможе з’ясувати чіткі риси, які вирізняють цей жанровий різновид від інших публіцистичних жанрів.

Галина Чопик

МІЖ УКРАЇНОЮ ТА ЕСПАНІЄЮ (Образ лицаря Сид Кампеадора у творчості Наталени Королевої)

Доля української письменниці іспанського походження Наталени Королевої довгий час не була відома українському читачеві, оскільки письменниця здебільшого проживала на території Чехії, а також у Іспанії, Франції тощо. Своєю батьківщиною авторка вважала дві країни: Іспанію (місце, де народилася) та Україну (місце, де б хотіла письменниця проживати). Відповідно, у творчості письменниці органічно переплилися впливи багатьох європейських культур у єдине ціле, створюючи неповторний світ незвичайних героїв. Прикладом до наслідування Наталена Королева вважала образ кастильського лицаря Сиди *Кампеадора*, що прославився своїми подвигами в Реконкісті та є головним героєм “Пісні про мого Сиди”. Образ цього лицаря неодноразово зустрічається не лише в художніх творах, а й у автобіографічних. Наприклад, у сновидінні із життєпису письменниці “Без коріння” авторка порівнює себе з Сидом: *“Вона, Ноель, скаче на вороному, блискучому, як шовк, коні в той широкий і каламутний світ. На ній ясна зброя, а на грудях – вогненным пурпуром горить великий хрест. У лівій руці у неї щит, а на ньому написані букви. Які? Вона дуже цікава знати, та вона не бачить, та не може повернути в бік щит так, щоб було видно напис на ньому... Хто ж вона й куди поспішає? Але нагло здається їй, що це вже не вона, Ноель. А улюблений герой дитячих літ – лицар Сид Кампеадор. Був він для неї... єдино можливий ідеал людини*

” [с. 131–132]. Образ Сиди є взірцем поведінки і способу життя для багатьох персонажів письменниці та для неї самої. Наталена Королева використовує у своїх творах традиційний для середньовіччя образ лицаря, дає йому “нове життя” в “новому часі та просторі”. Як зазначає Олекса Мишанич, “Королева добре знає і відчуває середньовічну духовність, вміло й переконливо проводить середньовічну “філософію історії”, за якою все на землі впорядковано за єдиним законом: в людині борються два начала – добра і зла, а людині дано добру волю вибору між ними”. Таким чином, актуальність доповіді зумовлена потребою прочитання творів авторки у порівнянні із “Піснею про мого Сиди”.

Ольга Чорна

ТИПОЛОГІЯ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТ.

Невід’ємною частиною загального літературного процесу є твори для дітей і про дітей. 20–30-ті роки ХХ століття, головним чином, позначені впливом радянського стильового способу життя і поведінки, оскільки магістральна увага цієї доби цілком зосереджена на вихованні майбутніх будівників комунізму.

Головними помічником у досягненні поставленої мети стали органи цензури, що ретельно контролювали змістове наповнення видань.

За таких ідеологічних обставин чітко вирізняється тенденція впливу провідної літератури на інші, а отже, і канони розвитку, зокрема української літератури, стають цілком залежними та відцентрованими.

Тому досить актуальним вбачається дослідження питання розвитку дитячої радянської прози України та російської радянської дитячої літератури в періоду 20–30-х років ХХ ст.

Двадцяті-тридцяті роки ХХ століття – час великих змін і великих експериментів у дитячій літературі. Як і завжди, але зараз особ-

ливо, їй відводиться нова роль у справі виховання нової людини, і мистецтво слова певним чином віддзеркалює нові суспільні ідеї.

Розвиток літератури в тоталітарних і демократичних країнах традиційно мав великий вплив на суспільну свідомість. Саме тому правлячі режими прагнули спрямувати її розвиток у вигідне для себе річище, заручитися безпрограшною підтримкою, що здатна була вкоренити форму політичного правління та впровадити форму духовного одурмання мас у тих державах, де надовго утвердився тоталітаризм.

У СРСР основним методом у літературі й мистецтві, як відомо, був соціалістичний реалізм. Він насаджувався всіма засобами. Принцип партійності літератури, визначений В. Леніним, був головним при перевірці лояльності письменників і поетів до існуючого режиму. Упокорення талановитих митців шляхом репресій поєднувалося із “турботою” про нову, радянську, письменність. Постанова ЦК ВКП(б) 1932 р. “Про перебудову літературно-художніх організацій” надовго визначила долю радянської літератури.

Перші два десятиліття радянської влади ознаменувалися напруженими пошуками шляхів розвитку дитячої літератури, вирішення питань: як і про що писати для нового покоління радянської країни, чи потрібна пролетарській дитині казка? У гострих дискусіях переважувала офіційно підтримана точка зору, що казка, яка використовує умовні літературні прийоми, може зробити негативний вплив на реалістичне сприйняття світу дитиною, перешкодити вихованню активної людини. Висловлювалися й припущення, що “новій” дитині потрібна не весела, розважальна книжка, а ділова, інформаційна. З’явилися книги, на сторінках яких діти розмірковували про проблеми дорослих.

Значну роль у процесі цих дискусій зіграли статті М. Горького “Людина, вуха якої позатикані ватою”, “Про безвідповідальних людей і про дитячу книгу наших днів”, “Про казки”. Він захищав право дитини на казку, переконаний у її благотворний вплив на виховання людини.

У колі аналізованих письменників ми спробуємо застосувати елементи компаративного аналізу між представниками російського жанру, серед яких: К. Лукашевич, К. Золотовський, К. Чуковский, Д. Хармс та українського (І. Микитенко, О. Копиленко, М. Трублаїні, М. Йогансен).

АМАДЕЙ ГОФМАН І АМАДЕЙ МОЦАРТ: ЩЕ РАЗ ПРО МУЗИЧНІСТЬ РОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ

На нашу думку, прозу Е. Т. А. Гофмана визначають не лише особливості новелістичного жанру, що сягають оповідних принципів попередніх епох (Ренесанс, Бароко, XVIII ст.), а також естетики передромантичної і романтичної опери, зокрема В. А. Моцарта.

- Література і музичний театр. На початку історії “література” в основному супроводжувала театр та інші видовищні види мистецтва, що були і собі тісно пов’язані з музикою. У XVII–XVIII ст. літературна проза особливо широко використовувала принципи музично-театрального мистецтва. Тоді ж утворилося найгармонійніше співвідношення літератури, театру і музики. Цими обставинами ми пояснюємо прагнення німецьких романтиків поглибити синтез поезії, театральності й музичності в літературі.

- Гофман як театрал і прозаїк. Маючи непересічний театрално-музичний таланти, митець прославився все ж як майстер художньої прози. Те, що неповні вдалося йому як театралу, надало його прозі цілком оригінального характеру. В критиці практично не розроблена тема музично-театральної основи жанрового стилю Гофманової прози.

- Оперна схема літературного сюжету. На нашу думку, багато що в прозових сюжетах Гофмана базується на оперних схемах. Зокрема, це вплив зінгшпіля з його сюжетом навколо любовної одержимості молодого героя та з принципом поєднання героїчної, ліричної і комічної тематики, фантастики та “буденності”. “Малюк Цахес”, на нашу думку, містить гротескно-іронічну трансформацію містеріального сюжету “Чарівної флейти” Моцарта.

- Контраст як основа ансамблю персонажів. У сюжетах Гофмана знаходимо принцип музично-драматургічного контрасту. У “Чарівній флейті” тембровий контраст голосів виражає суперництво між персонажами; так само й у Гофмана: в “Блошиному королі” протиставлені імпульсивна і вельми демонічна Дьорт’є Ельвердинк та ніжна й розважлива Розочка; у “Золотому горщику” – тендітна

фея Серпентина і рішуче налаштована на сімейне щастя Вероніка. У Гофмана переважає принцип “варіаційного” розвитку сюжету з метою поступового виявлення характерів, які в нього по-оперному зорієнтовані не так на психологічну глибину, як на психологічну інтенсивність виявлення.

- Емоційна моторика. Як і в музиці Моцарта, у Гофмана постійно дається взнаки схвильованість: його герої перебувають у стані граничного емоційного напруження. Вони не кажуть один одному, а вигукують, не вітають один одного, а палко притискають один одного до грудей, не просто не розуміють, але все у них перевертається у свідомості, вони ходять тільки стримким кроком або бігають, виливають своє горе у гірких, тривалих і голосних скаргах, сильно жестикулюють, перебуваючи в кімнаті наодинці, розмовляють з речами і звертаються з палкими наріканнями до самих себе...

- Різноманітність сцен. У Гофмана ефект контрасту створюється за рахунок ритмічності подій, прискорення та уповільнення дії. Масові сцени часом перетворюються на комічне безладдя, таке собі буфонне “скерцо”, тож ми маємо тут справу з узагальненим і прискореним рухом часу, на відміну від розчленованого й уповільненого руху в монологічних епізодах.

- “Двосвітність”. Вона також заснована на музично-зоровому контрасті (пор. “двосвітність” у “Дон Жуані” або в “Чарівній флейті”). Ніжні звуки, що супроводжують появу мага Просперо Альпануса в його чарівному візку (“Малюк Цахес”) викликають у пам’яті оркестровку “Чарівної флейти” з її челестією і дзвіночками. В “Золотому горщику” сцена ворожіння буремної ночі нагадує сцену відливання куль в опері К. М. фон Вебера “Вільний стрілець”.

- Особливість жанрового новаторства. Вичерпаність сюжетної колізії у Гофмана узгоджується (як в опері) з вичерпаністю всіх можливостей “ансамблевого” поєднання персонажів.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА – ОКСАНА ЗАБУЖКО: ДО ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ КОМУНІКАЦІЇ

1. Актуальність обраної теми виокреслюється в контексті феміністичнокритичного дискурсу, передусім його напряму, що присвячений вивченню специфіки жіночого письма, жіночого творчого мислення. Одним із шляхів їхнього вияву є культурно-світоглядний діалог між творчими особистостями, що підтримується а) безпосереднім спілкуванням митців, б) їх заочною комунікацією (через рецепцію (односторонню або двосторонню) творчості), в) інтертекстуальною “співтворчістю”, тобто однобічними чи взаємними запозиченнями, ремінісценціями, алюзіями, розробкою тих самих образів, сюжетів, конфліктів, г) перекладом (якщо учасники діалогу належать до різних етнопросторів), д) літературознавчо-критичним вивченням творчості тощо. У літературознавстві (зокрема в статті Н. Зборовської “Жіноче письмо на порубіжжі віків (Леся Українка, Оксана Забужко)”) вже помічений комунікаційний потенціал творчих особистостей Лесі України та Оксани Забужко, який виявляється в літературознавчій рецепції останньої доробку видатної письменниці порубіжжя ХІХ – ХХ ст. (результати якої оприлюднені в книзі “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій”, 2007), у численних ремінісценціях творчості Лесі Українки, зокрема її драматургії, у поезії та прозі Забужко, а також у спробах віртуального діалогу, націленого на рефлексію особистості видатної української поетеси (наприклад, вірші О. Забужко “Задзеркалля: пані Мержинська” та “Бульвар Лесі Українки”). Розгляд творчої комунікації Лесі Українки та Оксани Забужко, що є завданням проведеного дослідження, має на меті поглиблення уявлень про специфічні риси фемінного творчого мислення, художньо-естетичної стратегії фемінної творчості, що ґрунтується на потребі самопізнання та авторефлексії через осягнення іносуб’єктної творчості.

2. Про творчу комунікацію Лесі Українки та Оксани Забужко, що слід розуміти широко – як взаємодію свідомостей, можна говорити з огляду на часову віддаленість їхніх епох. Новаторська творчість, переважно драматургія, Лесі Українки з модерними за характером

проблемами та типом героя (героїні) стала своєрідним запитом, “питанням”, закликом до діалогу наступних творчих поколінь. “Відповіддю” на нього є наукова діяльність та художня творчість О. Забужко, сфокусована навколо творчої постаті Українки не стільки як об’єкта дослідження, а як учасниці “діалогу”. У результаті творчої комунікації відбувається взаємне збагачення письменниць: О. Забужко знаходить вектор власних культурно-мистецьких зацікавлень у площині запропонованих їй видатною попередницею естетичних парадигм, а творчість Лесі Українки у сучасному методологічному прочитанні та ліричній рефлексії Забужко набуває нових смислових аспектів.

3. Ракурс наукового розгляду постаті Лесі Українки в книзі О. Забужко “Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій” виявляє інтенції свідомості, світоглядно-ідеологічну платформу автора. Фокусування уваги навколо маргінальних для традиційного (патріархального) лесезнавства аспектах її життя і творчості, таких, зокрема, як переломна у долі Л. Косач втрата нареченого, її інтерес до ранньохристиянських еретичних вчень тощо, не лише дозволяє дослідниці перепрочитати її зрілий доробок у контексті орфічного, фаустівського та ін. міфів, а й опосередковано свідчить про її орієнтацію на альтернативний фемінний культурний канон, зближення в її свідомості творчого та особистого, що реалізується в автобіографічному принципі побудови тексту (навіть наукового).

4. Культурна комунікація творчих особистостей Лесі Українки та О. Забужко яскраво виявляється в експлуатації однаково цінного для них образу Кассандри як втілення ідеалу наджинки, яка володіє таїною буття, майбутнім. Мова йде про однойменну драму Лесі Українки та ремінісценції з неї в повісті “Інопланетянка” О. Забужко. Обидві поетеси пов’язують образ Кассандри з типом жінки-творця і наділяють відповідними характерологічними рисами – прагненням пізнати істину, відчуженістю від юрби, інтровертністю душевного життя тощо, що експлікують один з ідеальних жіночих типів, наявних у фемінному творчому мисленні.

5. О. Забужко поглиблює уявлення про тип жінки-творця, асоційований з постаттю Лесі Українки, у низці своїх віршів. У поезіях “Задзеркалля: пані Мержинська” та “Бульвар Лесі Українки” акцентовано надлюдську – і наджіночу – природу образу поетеси, напри-

клад, у сцені чекання на неї “вогненного ангела” в поезії “Задзеркалля...”. Альтернативним – і позбавленим авторської симпатії – у цій поезії є віртуальний образ поетеси, яка реалізувалася як дружина і мати, заплативши за щастя втратою свого містичного зв’язку з вищими силами. Таке трактування постаті Українки виявляє світоглядні пріоритети О. Забужко, які близькі до феміністичного утвердження самоцінності жіночої, особливо творчої, особистості, важливості її повноцінної реалізації.

Юлія Шуба

ОБРАЗ “НОВОГО” РОБІНЗОНА У РОМАНІ “РОБІНЗОН” М. СПАРК

У другій половині ХХ століття класичні сюжети та образи набувають нової інтерпретації в літературі. Одним із таких образів є образ Робінзона, що став популярним завдяки відомому роману Д. Дефо “Робінзон Крузо” і до якого звертаються письменники різних літературних напрямів.

Англійська письменниця Мюріел Спарк запропонувала своє бачення “робінзонади” в романі “Робінзон”, створивши незабутній образ “нового” Робінзона, поєднавши в романі елементи мемуарів, щоденника, біографії, пригодницького роману, детективу, газетних статей, легенди, історичні факти і містику, та наповнила цей твір численними алюзіями і ремінісценціями на романи “Робінзон Крузо” Д. Дефо, “Володар мух” В. Голдінга, “Таємничий острів” Ж. Верна тощо. І хоча творчість М. Спарк ставала об’єктом уваги багатьох українських та зарубіжних дослідників (Г. Анджапарідзе, С. Дентіна, В. Івашевої, Г. Карратерса, І Києнко, Б. Кристенсена, Дж. Литтл, Д. Стенфорда), її ранні романи, до яких належить “Робінзон” (1958), залишаються недостатньо вивченими.

Від самого початку роману М. Спарк створює асоціативний ланцюжок Робінзон – людина – острів, а потім і підводить читача до висновку, що всі люди – це острови. Герої роману Январія Марлоу, Джиммі Вотерфорд, Том Велза, трое вцілілих у авіакатастрофі, пот-

рапляють на острів, де живе сучасний Робінзон з хлопцем-тубільцем Мігелем, сучасним варіантом П'ятниці, з кішкою Блубел та козою Беллою. Крім того, сам острів має назву Робінзон і за формою нагадує фігуру Робінзона Д. Дефо в його відомій шляпі з довгого козячого хутра. Відповідні частини острову названі Північна і Південна Руки, Північне Коліно, Північна та Західна Ноги, а численні вулканічні тунелі в середині острову нагадують стравохід, про що свідчить детальна мапа, подана автором на першій сторінці роману.

На відміну від Робінзона Д. Дефо, Робінзон М. Спарк свідомо відмовився від ведення бізнесу та усамітвився на заздалегідь купленому в іспанців острові. Він не займається сільськогосподарською діяльністю чи облаштуванням житла, харчується консервованою їжею, слухає платівки з класичною музикою, має чудову бібліотеку та невеличкий прибуток від продажу гранатів, що самі ростуть на острові, і за якими раз на рік, припливає риболовецьке судно, привозячи Робінзону харчі. Робінзон повністю задоволений своїм життям відлюдника, яке грубо переривається непередбаченим вторгненням чужинців з літака, які мріють повернутися додому, шукають компанії та не хочуть дотримуватися правил. Всі вони – представники різних країн, відчувають себе островами-Робінзонами, намагаються облаштуватися та знайти товариша П'ятницю.

Тож, острів стає місцем традиційного змагання-протистояння між Британією та Америкою, представниками яких стали відповідно Январія Марлоу та Том Велз, а головним призом боротьби – прихильність хлопчика-тубільця Мігеля. Методи, застосовані обома сторонами, іронічно натякають на сутність їхніх країн. Представниця Великої Британії, країни, що традиційно сприймається як джерело виникнення різних спортивних ігор, вдається до навчання кішки Робінзона грати у пінг-понг, гру яка виникла у Британії у 1800 роках. Януарії вдається за декілька днів настільки завоювати прихильність кішки, що тварина починає ігнорувати накази свого власника. Разом з традиційним захопленням спортом, М. Спарк вказує на ще одну характеристику Британії – католицизм, символом якого є красиві чотки, єдина річ дівчини, що вціліла після авіакатастрофи. і яка також стає в пригоді для завоювання Мігеля. На відміну від Януарії, Том Велз використовує методи традиційні для знайомства і потоваришування з індіанцями – дарує яскраві амулетики та брязкальця,

відтворюючи історію колонізації Америки, покупки земель у індіанців, але ставкою вже є непорочна душа вихованця Робінзона.

Втомившись від непроханих гостей, що змінили сталий спосіб життя і поступово позбавляли власника його близьких, спочатку кішки, потім хлопчика і небожа Джеммі (третій вцілілий з літака), та для припинення як згубного впливу американця та англійки на вихованця, так і залищань Януарії з Джиммі, Робінзон ініціює власну смерть, перетворюючи пригодницький роман по типу “Робінзона Крузо” на детективну інтригу, в якій кожна дійова особа є одночасно і підозрюваним, і слідчим, а сам він стає спостерігачем грандіозного реаліті-шоу.

Отже, М. Спарк демонструє, як змінився образ традиційного Робінзона в сучасному суспільстві і як будь-яка людина може відчути себе островом через самотність і відокремленість.

Марина Щербина

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА ЛІТЕРАТУРНОГО СПАДКУ ЕДМУНДА СПЕНСЕРА (В АСПЕКТІ ДІАХРОНІЇ)

Усі дослідники однакові в тому, що творчість Е. Спенсера, яка яскраво віддзеркалює істотні процеси історії та літератури Англії XVI століття є багатогранною, різножанровою і надзвичайно оригінальною в поетологічному аспекті. Інтерес до постаті цього літератора не завжди був стійким, а в науковій рецепції його доробку були періоди як стрімкої інтенсифікації дослідницького пошуку, так і спадів. Тож вбачається доцільним обрати діахронічний ракурс репрезентації спенсерознавчого дискурсу, що дозволить виділити певні рівні й етапи сприйняття й критичного осмислення творчості Е. Спенсера, а також виявити полемічні або маловивчені аспекти.

Першим з етапів рецепції творчості “поета поетів” можна вважати період часу, починаючи з першої публікації його поеми “Пастуший календар” (“The Shepherdes Calender”, 1579) і закінчуючи початком XVII століття. При цьому доцільно вести розмову про три самостійні

й одночасно взаємозалежні рівні рецепції: рівень читацького сприйняття, рівень творчого осмислення й рівень літературно-критичної оцінки.

Спенсера справедливо визнають засновником однієї з вельми популярних традицій в англійській поезії – спенсерової традиції. В цьому сенсі автора “Королеви фей” можна поставити в один ряд з такими відомими тогочасними поетами, як Джон Донн (1572–1631) і Бен Джонсон (1572–1637), яких вважають засновниками двох поетичних шкіл – одну з яких, зазвичай, називають метафізична школа, а іншу – “сини Бена”. Серед спенсеріанців можна виділити дві відносно самостійні групи, що відзначені глибоким консерватизмом: перша була заснована в Лондоні М. Дрейтоном, а друга – в Кембриджі Ф. Флетчером (1582–1650).

Ольга Юречко

МЕТАФІЗИКА АБСУРДУ В РОМАНІ А. КАМЮ “ЧУМА” ТА ОПОВІДАННІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО “В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ”

Філософія абсурдизму в зарубіжній літературі – визначене поняття, беззаперечним доказом цього є відомий роман А. Камю “Чума”. Твір яскраво демонструє всі постулати світового екзистенціалізму в тому числі радикальну апологію абсурду. Для світової літератури “Чума” стала “стартом” нової екзистенціальної філософії, про яку в Україні ще не йшлося. Український екзистенціальний роман першої половини 20 століття – явище неординарне і суперечливе. Як слушно зазначає С. Павличко, література завжди мала філософський підтекст, проте в ХХ столітті, в епоху небувалих історичних і суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем, філософування стало її домінантою [1: 270].

Досі екзистенціальна проблематика творів українських авторів зазначеної доби в порівнянні з світовою класикою окремо не вивчалася, хоча існує чимало цікавих потрактувань окремих творів із позиції екзистенціалізму. Змістовні спостереження щодо наявності

екзистенціальних мотивів у творчій спадщині В. Підмогильного висловили О. Галета, О. Гриценко, Г. Кудря, В. Мельник, Н. Монахова, С. Павличко, Л. Пізнюк, М. Тарнавський, В. Шевчук, утім рання проза В. Підмогильного досі лишається малодослідженою. Говорити про дослідження її в контексті екзистенціального дискурсу в порівнянні з зарубіжною класикою і зовсім не доводиться. Тому одним із найперспективніших бачиться з'ясування екзистенціалістської моделі буття, що обумовлює вивчення філософської основи української романістики, зокрема філософії екзистенціалізму.

Серед творців українського інтелектуального роману 20-х років, для художнього світу яких характерний екзистенціальний тип світовідчуття, варто виокремити постать Валер'яна Підмогильного. Для раннього періоду його творчості характерним є зосередження уваги на екзистенційних проблемах ірраціонального, абсурдного, інтелектуального в їхніх різноманітних формах і проявах: "Ідеї Достоевського, занепад народництва, розквіт модерністського естетизму та поширення фрейдівських теорій сприяли дедалі більшій увазі до ірраціонального в українській літературі першої третини ХХ сторіччя" [2: 39]. Незважаючи на те, що перші твори автора хронологічно дистанційовані від піку популярності філософії екзистенціалізму (40–50 роки ХХ ст.), в них досить чітко прочитуються її визначальні модуси: гайдеггерівський пошук сенсу буття як *Dasein*-у; ясперівська теорія "межових" ситуацій; бердяївська концепція самотності / відчуженості людини у "світі речей"; буберівське "буття в комунікації"; сартрівська діалектика "Я" та "Іншого", а також і тлумачення абсурдності людського існування А. Камю.

Оповідання В. Підмогильного "В епідемічному бараці" (1920) має чіткі змістові, тематичні та образні аналогії з романом "Чума" (1947) А. Камю. Тому необхідним і закономірним видається послідовне дослідження, чітке обґрунтування та порівняння творів в контексті однієї з найпомітніших проблем екзистенціальної філософії – метафізики абсурду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павличко Соломія. Теорія літератури / С. Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-ге. – К.: Основи, 2009.

2. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю: Проза Валер'яна Підмогильного: Пер.з англ. – К.: Пульсари, 2004.

Інна Юрова

СВІТ ТА ТЕКСТ ЯК КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУ

Стаття присвячена порівнянню літературних концепцій двох митців – М. Булгакова та Ю. Клена. Незважаючи на загальну відмінність авторських манер цих письменників та тематичних кіл їх творчості, мистецькі зацікавлення авторів несподівано перетинаються. Творчу спадщину М. Булгакова можна умовно охарактеризувати системою “текст як світ”, тоді як до ліричної епопеї Ю. Клена підходить принцип “світ як текст”.

Творча концепція російського письменника ґрунтується на прагненні побудувати зі своїх текстів єдину узгоджену систему. Дослідники навіть говорять про “періодичну систему М. Булгакова” – виведення ряду концептуальних для письменника образів та мотивів, а також ключових фраз, які проходять через весь текстовий масив автора й замикаються в його останньому романі – “Майстрі та Маргариті”. Одночасно М. Булгаков переосмислює ряд образів, мотивів та цитат з творчості ключових для російської літератури письменників-класиків – О. Пушкіна, М. Гоголя та А. Чехова. Жонґлювання чотирма типами цитат-концептів стає провідною ознакою літературної творчості письменника. Фактично М. Булгаков будує єдиний текстовий простір з різними жанровими відгалуженнями. Зазначена теза дає можливість говорити про те, що автор прагнув створити текст-світ, який є замкненою єдністю, побудованою на ключових цитатах-концептах. Найважливішими серед них виступають автор-творець, який протистоїть владі, мотиви втечі, трагічної долі, збереження дому, пошуку спокою, заходу сонця, завірюхи тощо. Названі концепти, зазнаючи певних змін, проходять через усі тексти М. Булгакова.

Ю. Клен, навпаки, не стільки пише свою ліричну епопею, скільки творить єдину систему цитат – своєрідну “вавилонську бібліотеку”

ку”, яка має максимально відобразити імперії, які гинуть, та зберегти пам’ять про них. Саме тому письменник використовує так багато текстів, кожен з яких є ключовим для певного часу та держави. Це дає можливість дослідникам говорити про “Попіл імперій” як про відкриту систему міжтекстових зв’язків, як “реакцію на Книги”.

Будування історії “падінь” імперій відбувається як хронологія історії літератури: поступовий перехід від фольклорних творів (переказів казок про жар-птицю, Івана-дурника) до української, російської, а потім і світової класики. У ліричній епопеї активно вводяться на рівних правах видатні письменники та їх знамениті персонажі. Одночасно в тексті ліричної поеми співдіють О. Пушкін та його Біс, І. Котляревський та Еней. На рівних правах з’являються в “Попелі імперії” Данте, Фауст, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Л. Курбас, Люцифер та інші реальні особистості та видумані персонажі.

Серед джерел твору є слов’янські (мотив жар-птиці), єврейські (легенда про Голема), німецькі (згадка про Барбароссу) фольклорні елементи, біблійні алюзії (особливо Апокаліпсису), а також книжні мотиви: античні (епізоди про Гектора та Андромуху, оборону Фермопіл, цикуту, якою отруїли Сократа, згадки про Вергілія), давньоукраїнські (легенда про євшан-зілля з Галицько-Волинського літопису, мотиви “Слова про Ігорів похід”), у “Проклятті цадика” в третій частині поеми-епопеї В. Державин побачив перегук з Леконтом де Лілем. Російська імперія передається через прямі або опосередковані цитати з творів О. Пушкіна, А. Міцкевича, О. Блока, В. Шершеневича, Т. Шевченка, Б. Лепкого, В. Пачовського, Л. Андрєєва, П. Тичини, В. Сосюри, В. Самійленка, П. Мирного, М. Гоголя тощо. При відтворенні Радянської “імперії” з’являються уривки з творів Данте Аліг’єрі; німецька фашистська імперія передається через твори І. Котляревського (“Енеїда”) та гете (“Фауст”).

АДАПТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК РІЗНОВИД МІЖМОВНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (на матеріалі перекладу О. Тереха казки О. Вайльда “The Happy Prince”)

Незважаючи на давню традицію розглядати переклад як окрему наукову дисципліну, останнім часом все більше українських дослідників намагаються включити його до сфери літературознавчої компаративістики. Для такого підходу є всі підстави, оскільки переклад не лише є важливим об'єктом порівняльного дослідження як один із надзвичайно плідних різновидів міжлітературної і міжкультурної взаємодії, а й надає компаративістиці необхідне методичне забезпечення. Окрім посередницької, інформативної функції, перекладні твори виконують творчу, продуктивну місію, бо завжди були важливим стимулом розвитку національних мов, літератур та культур.

Відтворення художнього тексту на найвищому якісному рівні вимагає звертання до мистецького (художнього) перекладу, який полягає в адекватному відтворенні змісту оригіналу з якомога повнішим збереженням його мистецьких якостей. Однак, далеко не завжди відтворений іншою мовою текст зберігає належний рівень відповідності оригіналу. Існують різні типи “присвоєння” іншомовних текстів – власне переклад, переспів, адаптація, переробка тощо, кожен з яких виявляє певне співвідношення свого й чужого.

Зазвичай адаптація трактується дослідниками як пристосування стилістики, композиції та змісту оригіналу до культурно-історичних, вікових, професійних особливостей і естетичних уподобань читацької аудиторії, що здійснюється за допомогою таких засобів, як випущення епізодів, розширення тексту, надання йому ознак національного колориту тощо. Аналіз творчої настанови перекладача при адаптації художнього твору може значним чином сприяти збагаченню уявлень про особливості сприйняття даного твору в культурі перекладу.

Переклад казки О. Вайльда “Щасливий принц” (“The Happy Prince”), виконаний О. Терехом, носить характер адаптації, про що свідчить опущення перекладачем окремих фраз, речень та навіть епізодів оригіналу.

Аналіз особливостей адаптації даного твору показав, що перекладач керувався перш за все внутрішньою перекладацькою настановою на пристосування вайльдівського тексту до потреб наймодерніших українських читачів. З цією метою О. Терех вдався до свідомого спрощення стилю казки, намагаючись виключити з тексту перекладу незнайомі українським малюкам іншомовні реалії або дати їм доступне для дітей розгорнуте пояснення, а також уникаючи повноцінного відтворення в тексті перекладу складних для дитячого сприйняття філософських концептів страждання та смерті. Було також встановлено вплив зовнішніх, соціально-політичних, обставин на специфіку адаптації вайльдівського тексту, що проявився в неможливості відтворення в перекладі радянських часів епізодів оригіналу з яскраво вираженим релігійним змістом.

Таким чином, своєрідність адаптації художнього тексту визначається сукупністю внутрішньої настанови перекладача та ряду зовнішніх обставин, під впливом яких відбувається літературний процес у країні перекладу. Будучи розглянута як різновид міжмовної інтерпретації, адаптація художнього твору розкриває широкі можливості дослідження особливостей рецепції даного твору в культурі перекладу.

Вікторія Яремчук

АВТОРСЬКА МІФОЛОГІЯ ЕРІКА Р. ЕДІСОНА (на прикладі роману “Змій Уроборос”)

Творчість британського письменника першої половини ХХ ст. Еріка Рюкера Едісона представляє “старше покоління” Оксфордського гуртка “Інклінгів”. Проблематика раннього твору письменника “Змій Уроборос” (1922 р.), стилізованого під лицарський роман, а також його “Зимамвійської трилогії” (1935–1958 рр.) не лише значно вплинула на творчість його послідовників Дж. Р. Р. Толкіна та К. С. Льюїса, а й призвела до формування такого нового для першої половини ХХ ст. жанра як фентезі.

Міфопоетична модель світу в творах Едісона ґрунтується на оригінальному синтезі авторського сюжету з поетичними уривками

Гомера, Сапфо, Шекспіра, фрагментами з північноєвропейських саг та французької середньовічної лірики, а також стилізуванні мови текстів під англійську часів короля Якова I. Філософським підґрунтям творчості письменника вважаємо безперечно ніцшеанство, адже фентезійний художній світ у проаналізованому романі “Змій Уроборос”, очевидно, спирається на ідею надлюдини та героїчного конфлікту. Назва твору також пояснює формальні принципи побудови циклічної моделі світу, бо образ Світового змія, який проник у творчість Едісона зі скандинавських саг, надає можливість ввести в оповідь міф про квест і створити псевдонауково-фантастичне обрамлення, що дозволяє стверджувати про створення письменником оригінальної авторської міфології, яка продовжує традиції англійської літератури і водночас пропонує новий світогляд, який сформувався в Європі після Першої світової війни.

ЗМІСТ

Анастасьєва Д. ПРИТЧЕВІСТЬ У ТВОРАХ Е. АНДІЄВСЬКОЇ ТА Х. Л. БОРХЕСА	3
Астрахан Н. ГЕРМЕНЕВТИЧНА ТЕОРІЯ Ф. Д. ШЛЯСРМАХЕРА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ КОНЦЕПЦІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ	4
Бандровська О. ТЕХНОЛОГІЇ ЗАМІСТЬ ГІЛЬОТИНИ: ВЛАДА І ЛЮДИНА В РОМАНІ О. ГАКСЛІ “ЧУДОВИЙ НОВИЙ СВІТ”	6
Бабарика М. “ВЕЛИКИЙ ЧАС” ЧЕКАННЯ У РОМАНІ ЖУЛЬЄНА ГРАКА “БАЛКОН У ЛІСІ”	8
Барчишина І. ТМЕЗИС ЯК ЗАСІБ ЕМФАТИЗАЦІЇ ЕПІТЕТИЧНИХ СТРУКТУР У ПОЕЗІЇ М. ВОЛОШИНА ТА В. СВДІЗІНСЬКОГО	10
Бережанська Ю. АНТАГОНІЗМ ПОКОЛІНЬ У ПРОЗІ ГУСТАВА МАЙРІНКА.....	11
Белявська-Слюсарєва М. КЛАСИЧНІ ОБРАЗИ У ТВОРАХ АМЕЛІ НОТОМБ: АНТИТЕЗНИЙ ПІДХІД (на матеріалі новели “Замах”).....	12
Біла І. МОТИВ БЛУДНОГО СИНА У ТВОРАХ ГАЛИНИ ПАГУТЯК.....	14
Богиня Н. “УРОКИ” ГЮСТАВА ФЛОБЕРА В РАННІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕРТРУДИ СТАЙН	16
Бойніцька О. ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ТА ДІАЛОГ ІЗ ТРАДИЦІЄЮ В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ.	17
Бурбан І. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДРАМИ В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (“Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана).....	19

Варецька С. “МОВЧАННЯ І ПИСЬМО” – ДИХОТОМІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ГЕРТИ МЮЛЛЕР	21
Ваховська Н. ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ПАРАДИГМА В РОМАНІ Р. ЇРГЛЯ “СОБАЧІ НОЧІ”	23
Висоцька Н. ДРАМАТУРГІЧНІ ВАРІАЦІЇ НА ПОЕТИЧНІ ТЕМИ: ЖАНРОВО-СЕМАНТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ ШЕКСПІРІВСЬКОГО СОНЕТ АРІО (цикл п’єс “Вогонь кохання”)	24
Вільшанська Ю. ПРОБЛЕМА ТРАНСФОРМАЦІЇ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ В ТРОП (на прикладі лірики Б. Поплавського).....	26
Волковинський О. ЕПІТЕТ ЯК НОСІЙ ТА ЕЛЕМЕНТ СТИЛЮ.....	27
Вусик Н. ОСУЧАСНЕННЯ ЯК ПРИНЦИП ОСМИСЛЕННЯ СИСТЕМИ ОБРАЗІВ ПЕРСОНАЖІВ У “КНИЗІ ЦАРЯ ДАВИДА” Ш. ГАЙМА	29
Гайжюнас С. КНУТ ГАМСУН И БАЛТИЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ.....	30
Гальчук О. АНТИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ	31
Георгієвська В. ІСТОРИЧНА ДОБА У П’ЄСІ К. МАРЛО “МАЛЬТІЙСЬКИЙ ЄВРЕЙ” ..	34
Глотов О. ІЛЮЗІЯ КОНФЛІКТУ (щодо дискусії про національну приналежність А. Чехова).....	35
Гонсалес-Муніс С. РОЗВИТОК КЛАСИЧНОЇ ТЕМИ СМЕРТІ В СУЧАСНІЙ АМЕРИКАНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ.....	37
Григоренко О. “Seid gegьЯt, ihr zufluchtsvolle Schatten”: ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Ф. ГЕЛЬДЕРЛІНА В РОМАНІ “ХІТЬ” Е.ЄЛІНЕК	39

Дуброва О. ВОЛТ ВІТМЕН ТА БОГДАН-ІГОР АНТОНІЧ: ТВОРЧІ ПАРАЛЕЛІ	40
Жаданов Ю. АНТИУТОПІЯ: КЛАСИКА І СУЧАСНІСТЬ	41
Заїковська О. ЕСХАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В РОМАНІ ДУГЛАСА КОУПЛЕНДА “ПОКИ ПОДРУГА В КОМІ”	43
Зварич В. ОБРАЗИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ПОЕТІВ-НЕОКЛАСИКІВ (М. ЗЕРОВ, М. ДРАЙ-ХМАРА, М. РИЛЬСЬКИЙ)	45
Зелінська Л. СТИЛЬ НАТУРАЛІЗМУ ХІХ СТ. ПІД КУТОМ ЗОРУ ПОСТНЕКЛАСИЧНОЇ ПАРАДИГМИ	47
Канчура Є. НІВЕЛЮВАННЯ БІНАРНИХ ОПОЗИЦІЙ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ФЕНТЕЗІ (на матеріалі романів Террі Претчетта)	47
Кирилова Т. ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН ТА ЖІНОЧА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ (на матеріалі роману М. Марон “Animal triste” (1996 р.)	51
Кияшко С. АНІМАЛІСТИЧНІСТЬ ЯК РИСА МОДЕРНІСТСЬКОЇ ФЕНТЕЗИ ДЕВІДА ГЕРБЕРТА ЛОРЕНСА “ЛИС” (“THE FOX”)	53
Кіт О. ЖАННА Д’АРК В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ І ПЕРЕКЛАДАХ	55
Кравець Я. СТИЛЬОВА ПОЛІФОНІЙНІСТЬ НОВЕЛИ ПРОСПЕРА МОРИМЕ “ВЗЯТТЯ РЕДУТУ”	56
Кушнір І. ВЛАДА ЗЕМЛІ НАД ЛЮДИНОЮ (РОМАН “КІНЕЦЬ БУРЖУА” К. ЛЕМОґЬЄ): ПЕРЕГУК З РОМАНОМ “ЗЕМЛЯ” Е. ЗОЛЯ	58
Кобчинська О. “ДОН КІХОТ ТАНЖЕРСЬКИЙ”: ДО ПРОБЛЕМИ МІЖКУЛЬТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ЗАХОДУ У ДОРОБКОВІ ТАГАРА БЕН ДЖЕЛЛУНА	59

Коваленко Т. СЕНТИМЕНТАЛЬНА ПОДОРОЖ У ФОРМАЛІЗМ: МАЙК ЙОГАНСЕН І ВІКТОР ШКЛОВСЬКИЙ	61
Колінко О. ПРОБЛЕМА ОБРАНІСТІ МИТЦЯ В МОДЕРНІЙ НОВЕЛІ	63
Колтакова Н. ТРАГІЧНА ПОМИЛКА ОРФЕЯ В ПОЕЗІЇ Б. І. АНТОНИЧА: СИМВОЛІЗМ КРІЗЬ ПРИЗМУ М. БЛАНШО	65
Коновалов С. “САГА О ФОРСАЙТАХ” ДЖОНА ГОЛСУОРСИ І “КАКОЕ МОШЕННИЧЕСТВО!” ДЖОНАТАНА КОУ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КОЛЕКТИВНОГО ПОРТРЕТА	67
Криворучко С. ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМА ВИБОРУ В РОМАНІ СІМОНІ ДЕ БОУАР “МАНДАРИНИ”	69
Куца Л. БАГАТОСУ’ЄКТНІСТЬ ЯК СТРУКТУРНИЙ ПРИНЦИП ЛІРИЧНОГО ТВОРУ (на матеріалі поезій Івана Франка)	71
Куца О. ЄВРОПЕЇЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНА МОДЕЛЬ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА.....	73
Кушнерюк Ю. ФАНТАСТИЧНА ПОВІСТЬ “ДУША РЕЧЕЙ” Н. КОНОТОПЕЦЬ І ТРАГЕДІЯ “ФАУСТ” І. В. ГЕТЕ: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ДІАЛОГ	76
Кушнірова Т. ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В РОМАНІ В. НАБЕКОВА “МАШЕНЬКА”	78
Левченко Г. РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНИХ ОБРАЗІВ ТА СЮЖЕТІВ ЯК ПРОЕКЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО БУНТУ В ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	80
Литовська О. ДАВНЯ АТТИЧНА КОМЕДІЯ ТА КОМЕДІЯ ДЕЛЬ АРТЕ: ДІАЛОГ У “ВЕЛИКОМУ ЧАСІ”	82
Ломакіна І. МІФОЛОГЕМА МІСТА У РОМАНАХ ДЖ. ДЖОЙСА “УЛІС” ТА ДОНА ДЕЛІЛЛО “КОСМОПОЛІС”	84

Луцак С. “ЗІПРОТИСТАВНИЙ МЕХАНІЗМ” ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ОЦІНКИ (на прикладі зразків української літератури межі ХІХ – ХХ ст. із музичними вкрапленнями).....	85
Малюгіна Н. ДРАМА С. ВИСПЯНСЬКОГО “ВЕСІЛЛЯ” ЯК КУЛЬТУРНИЙ УНІВЕРСУМ: АСПЕКТИ ЖАНРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	88
Мацевко-Бекерська Л. КОМУНІКАТИВНИЙ ДИСКУРС НАРАТИВУ У ПРОЗІ МАРКА ЛЕВІ: ЧИТАЦЬКІ СТРАТЕГІЇ.....	88
Маценка С. СПЕЦИФІКА МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ В “ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ БЕТОВЕНА” Е. Т. А. ГОФМАНА.....	91
Мельник Д. САМОТНІСТЬ ЯК ВИМІР БУТТЯ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ ІНГЕБОРГ БАХМАН (на основі оповідань збірки “Синхронно”)	92
Міхільов О. ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КЛАСИКИ НА РОЗВИТОК ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОГО РОМАНУ ХХ – ПОЧ. ХХІ ст.....	94
Мочернюк Н. “ЩОДЕННИКИ” М. ФРІША: ВІД СПОВІДІ АВТОРА ДО САМОАНАЛІЗУ ЧИТАЧА	96
Назаренко Н. ТИПОЛОГІЧНІ СХОДЖЕННЯ У ТВОРАХ СЕСТЕР БРОНТЕ ТА УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	97
Нестер Л. МОДА І ГЕНДЕР У РОМАНІ ТОМАСА МАЙНЕКЕ “ТОМБОЙ”.....	99
Нестерович Є. ЕЛЕКТРОННЕ ПЕРЕВІДКРИТТЯ КЛАСИКИ	100
Ніколенко О. БАЙРОН – ПУШКІН – ШЕВЧЕНКО (типологія і трансформації байронічної поеми)	102
Оладько Т. ДИЛОГІЯ І.КАРПЕНКА-КАРОГО “СУСТА”, “ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ”: ВАРІАЦІЯ ТЕМИ АКТОРА-БЛАЗНЯ	104

Павленко Ю. ПРОЧИТАННЯ ТРАДИЦІЇ ПИСЬМА ПРО <i>СЕБЕ</i> ГЕРОЯ ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ У ТВОРІ Ж. БАТАЯ “НЕМОЖЛИВЕ”	106
Пастушок Г. ПАРАДОКС МУДРОЇ ГЛУПОТИ ЯК ВИХІДНИЙ САТИРИЧНИЙ ПРИЙОМ ПІЗНЬОСЕРЕДНЬОВІЧНОЇ АНГЛІЙСЬКОЇ “ЛІТЕРАТУРИ ДУРНІВ”	108
Попова Г. ДЗЕРКАЛЬНІСТЬ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ МЕМУАРІВ (“Замогильні нотатки” Ф.-Р. де Шатобріана).....	109
Поронюк О. ФУНКЦІЯ ХРОНОЗРУШЕНЬ У РОМАНІ ВІРДЖИНІ ВУЛФ “ОРЛАНДО”	110
П’ятакова Г. “КОЛЕКТИВНИЙ ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ” ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У МАГІСТРІВ-ФІЛОЛОГІВ	111
Рикова (Покидько) Г. МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ СІМЕЙНОЇ САГИ У ПОСТМОДЕРНОМУ КЛЮЧІ (на матеріалі оповідання Кіма Мунзо „Сімейна сага” зі збірки „Звичайний день. 86 оповідань”)	114
Рязанцева Т. ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕМАТИКИ І ПОЕТИКИ МЕТАФІЗИЧНОЇ ПОЕЗІЇ У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ “АПОКАЛІПТИЧНОГО РУХУ”	115
Сенчук І. РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СТРУКТУРІ РАННІХ ДРАМ ВІЛЬЯМА Б. ЄЙТСА „ГРАФІНЯ КЕТЛІН” ТА „ЗЕМЛЯ ПОТАЄМНИХ БАЖАНЬ”	117
Сердюк О. ФАКТ І ЙОГО ОСВОЄННЯ ЯК ОСНОВНА ПРОБЛЕМА АМЕРИКАНСЬКОГО “НОВОГО ЖУРНАЛІЗМУ”	117
Сидор А. ШАРЛЬ БОДЛЕР ТА „РЕЛІГІЯ” ДЕНДИЗМУ	120
Старцева В. ПРОБЛЕМАТИКА ПІВДНЯ В ПАРАДИГМІ “ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТРАВМИ” АФРО-АМЕРИКАНСЬКОГО	

ДИСКУРСУ ТОНІ МОРРИСОН В КОНТЕКСТІ КЛАСИЧНОЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ (на прикладі роману “Улюблена” (Beloved)).....	121
Тетерятнікова О. ОБРАЗ ЖІНКИ В РОМАНІ КРІСТИ ВОЛЬФ “РОЗДУМИ ПРО КРІСТУ Т.”.....	122
Тихомирова О. ПОЛЕМІКА З ШЕКСПІРОМ У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ	124
Трефяк Т. ФУНКЦІОНУВАННЯ МІФОПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ ТА СЮЖЕТІВ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО	127
Фесенко В. ПОЕТИКА ДИВЕРСИФІКАЦІЇ Е.ГЛІССАНА І ПРОБЛЕМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	128
Хабета І. ТЕМИ “ВИЖИВАННЯ” У РОМАНІ М. ЕТВУД “РІК ПОТОПУ”	130
Цибенко Л. ГАЛИЧИНА В РОМАНІ ЙОЗЕФА РОТА “МАРШ РАДЕЦЬКОГО”: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА СЕМІОТИКА ПРОСТОРУ	132
Цибулько О. “ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ТЕКСТ” В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦ-АРТІ	135
Чепурна Г. ПРОДОВЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ ФРОНТИРУ: РОМАН-ВЕСТЕРН У ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ.....	137
Чернокова Є. ЛІРИКА ЕДВАРДА ТОМАСА: КЛАСИКА АБО СУЧАСНІСТЬ?.....	142
Чик Д. ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА “ФІЗІОЛОГІЧНОГО НАРИСУ” В УКРАЇНСЬКІЙ ТА АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ І ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.	143
Чопик Г. МІЖ УКРАЇНОЮ ТА ЕСПАНІЄЮ (Образ лицаря Сид Кампеадора у творчості Наталени Королеві)	145
Чорна О. ТИПОЛОГІЯ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ ПРОЗИ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТ.	146

Шалагінов Б. АМАДЕЙ ГОФМАН І АМАДЕЙ МОЦАРТ: ЩЕ РАЗ ПРО МУЗИЧНІСТЬ РОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ.....	148
Шаф О. ЛЕСЯ УКРАЇНКА – ОКСАНА ЗАБУЖКО: ДО ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ КОМУНІКАЦІЇ	150
Шуба Ю. ОБРАЗ “НОВОГО” РОБІНЗОНА У РОМАНІ “РОБІНЗОН” М. СПАРК.....	152
Щербина М. РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА ЛІТЕРАТУРНОГО СПАДКУ ЕДМУНДА СПЕНСЕРА (В АСПЕКТІ ДІАХРОНІЇ)	154
Юречко О. МЕТАФІЗИКА АБСУРДУ У РОМАНІ А.КАМІО “ЧУМА” ТА ОПОВІДАННІ В.ПІДМОГИЛЬНОГО “В ЕПІДЕМІЧНОМУ БАРАЦІ”	155
Юрова І. СВІТ ТА ТЕКСТ ЯК КАТЕГОРІЇ ІНТЕРТЕКСТУ	157
Янченко Ю. АДАПТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ ЯК РІЗНОВИД МІЖМОВНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПЕРЕКЛАДУ О. ТЕРЕХА КАЗКИ О. ВАЙЛЬДА “THE HAPPY PRINCE”)	159
Яремчук В. АВТОРСЬКА МІФОЛОГІЯ ЕРІКА Р. ЕДІСОНА (на прикладі роману “Змій Уроборос”).....	160

Наукове видання

VII МІЖНАРОДНІ ЧИЧЕРІНСЬКІ ЧИТАННЯ
“СВІТОВА ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА
У “ВЕЛИКОМУ ЧАСІ”

(21–22 жовтня 2011 р.)

ЗБІРНИК ТЕЗ

Редактор
Михайлина Майк

Формат 60x84/₁₆. Ум. друк. арк. 9,9. Тираж пр. Зам.

Видавець та виготовлювач:
Львівський національний університет імені Івана Франка.
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК №3059 від 13.12.2007