

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

філологічний факультет
кафедра зарубіжної літератури, теорії літератури
та слов'янської філології

ІНТЕРВАЛИ: 1918 – 1968 – 2018 (література/літературознавство)

Матеріали
XV Міжнародної літературознавчої конференції

18-19 жовтня 2018 р.



ЧЕРНІВЦІ
2018

УДК 82.0(082)
І-732

*Рекомендовано до друку рішенням
Вченої ради філологічного факультету
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(протокол № 1 від 4. 09. 2018 р.)*

І-732 **Інтервали: 1918 – 1968 – 2018**
(література/літературознавство) : матеріали XV
Міжнародної літературознавчої конференції, 18-19 жовтня
2018 р. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2018. – 176 с.
ISBN 978-966-423-461-7

Проблематика конференції, яку представляють дані матеріали, висвітлює існування мистецтва у ключових історичних параметрах конкретного, найближчого до нашої доби століття (1918–2018). У контексті знакових історичних подій, що мотивують генерику художнього тексту, розглядаються зміни мистецького канону, провідних літературознавчих парадигм, стан сучасних практик наукового дискурсу.

Для науковців, аспірантів, студентів гуманітарних спеціальностей.

УДК 82.0(082)

ISBN 978-966-423-461-7

© Автори, 2018
© Чернівецький національний
університет, 2018

література
в контексті історичних подій

Angel Angelov

**Against Modernity:
Emil Staiger's Critical Works in the 1960-ies**

Objectives of the paper:

- To analyse Emil Staiger's theoretical position and to reveal the reason I consider it anti-modern;
- To compare his position to the one maintained by some ideologists of socialist realism in the same decade, and to outline similarities and differences;
- To ground my opinion that the ideology of socialist realism in the 1960-ies is also anti-modern;
- To expand the analysis with a brief introduction of Hans Sedlmayr's attitude, and to explain why it is anti-modern as well;
- To give an answer to the question what the social function of the anti-modern attitude is.

The paper is a part of a more expanded investigation on the works of Emil Staiger and on some anti-Modern attitudes in the 20th century.

Софія Варецька

«Група 47» у літературному процесі Німеччини

Літературне угруповання як явище наявне в більшості національних літератур, появу таких угруповань спричиняють, як правило, різні історичні події. Скажімо, поява «Групи 47» у 1947 році в Німеччині, спричинена, насамперед бажанням молодих неосвічених людей, «учорашніх солдатів», поділитися власним досвідом у вигляді письмових текстів. Пережите й побачене наклало відбиток на тематику й проблематику їхніх творів. Представниками таких угруповань є переважно люди однієї генерації. Згідно із сучасними дослідженнями класифікації поколінь, це було покоління 45-го року, яке «вважало себе, перш за все, приниженим, відчувало перманентну поразку, і вивільнення для них мало зовсім інший сенс – свобода до нового життя і до нових можливостей». Учасники «Групи 47» зробили вагомий внесок у розвиток усієї повоєнної літератури західної Німеччини. До 70-х р. XX ст. вони були головними на літературній арені, варто назвати Г. Белля (Нобелівський лауреат 1972 р.), Г. Граса (Нобелівський лауреат 1999 р.), З. Ленца, А. Андерша та багатьох ін. Серед дослідників існує думка, що саме молодь спроможна внести суттєві зміни у світоглядну парадигму певного покоління, оскільки саме молодь прагне відійти або порвати з традиційним тлумаченням певних питань. Свого часу саме таким стало угруповання «Група 47», адже воно довело, що спроможне підтримати процеси демократизації, запропоновані союзниками переможеної країни. Новоспечені письменники без фахової освіти й літературного досвіду зуміли за досить короткий час вийти на світову арену. «Це покоління прийняло нове

майбутнє, але оскільки вони так само мали справу з негативними наслідками нацистського минулого, воно мало підтримувати загальний пакт тиші, що став звичним кліматом Німеччини в перших чотирьох декадах її повоєнного існування». Тож опрацьовуючи пережитий досвід у вигляді письма, більшість письменників покоління 45-го року все ж перебували під тиском певних табуованих тем. І це чітко продемонструвало наступне покоління 68-го року. Активне студентство, виховане вже незалежними й вільними від нацистської ідеології вчителями, почало масово ставити «незручні питання», як скажімо, геноцид євреїв, тобто хто саме був депортований з конкретного міста, вимагали прізвища студентів-євреїв, яких було виключено з університетів, намагалися дізнатися прізвища тих, хто вижив і т. д. Отже, відбувалося переопрацювання колективного досвіду. І саме ця бурхлива злива замовчуваних раніше питань постає тим розривом, який спричинить до завершення діяльності угруповання «Група 47». На прикладі існування літературного угруповання «Група 47» можна чітко простежити, як відбувається світоглядна зміна поколінь.

Анастасія Витрикуш

Рефлексії Першої світової війни в публіцистиці Йозефа Рота

Йозефа Рота можна вважати типово австрійським письменником, чиє становлення проходило в складних умовах Першої світової війни та розпаду Австро-Угорської монархії. Тому його творчість сповнена і типово «австрійського» світовідчуття, що характеризується тугою за старими часами Дунайської імперії та доволі критичним ставленням до своєї

сучасності. Зрозуміло, що історичні та політичні події, які наклалися на молоді роки майбутнього письменника, не могли не вплинути на тематику та проблематику його творчості.

У доповіді розглянуто особливості сприймання та відображення Великої війни (так прийнято називати Першу світову) у ранній творчості Йозефа Рота, передусім у коротких за обсягом творах публіцистичного характеру, що вийшли друком у період 1915 – 1919 років, а саме: «Воєнні історії осіннього вітру» («Herbstwindes Kriegsgeschichten»), «Острів нещасних» («Die Insel der Unseligen»), «Людські фрагменти» («Menschliche Fragmente»), «Тореадор» («Toreador») та «Де співає Картуш» («Wo die Kartousch singt»). Ці твори з'явилися тоді, коли майбутній письменник розпочинав свою кар'єру як військовий журналіст-доброволець на Східному фронті, перебуваючи в околицях Львова (тоді Лемберга). Досліджено взаємозв'язки життєвого шляху та літературної праці письменника. Здійснено часткове зіставлення відображення війни молодим журналістом і старшим, зрілим письменником-романістом. Досліджено ставлення Йозефа Рота до війни в час її розпалу, причинно-наслідкові зв'язки зображуваного. Взято до уваги жанри, якими послуговувався Рот на той час, а також видання, в які він дописував. Застосовано культурно-історичний метод. Значну увагу приділено також біографічному методу аналізу, адже щоб зрозуміти походження, сутність і специфіку зображення Першої світової війни у творчості Рота-журналіста, варто розглянути суспільно-історичний, а також пов'язаний із ним біографічний контекст творчості 1914 – 1918 років. Проте слід одразу зазначити і складність такого підходу до розгляду творчості письменника. Адже біографічні дані, якими оперують дослідники, збільшого доволі суб'єктивними, бо реконструйовані з оповідей самого

Йозефа Рота, а відтак не завжди можуть вважатися достовірними.

Мета даного дослідження полягає у дослідженні способів зображення Великої війни у ранній творчості письменника, а саме у його журналістському доробку. Аналіз ранніх текстів письменника дозволяє оприятити необхідний суспільний, естетичний контекст формування авторської свідомості, допомагає простежити еволюцію того комплексу тем та мотивів, які з'являються у публіцистиці автора і з повнотою звучать у його пізній творчості.

У ході дослідження зроблено такі висновки: журналістська спадщина Йозефа Рота доволі активно опрацьовує тему Першої світової війни, попри те, що більшість творів із його публіцистичного доробку лише побіжно торкаються цієї тематики. На «сліди війни» можна натрапити як у белетристично забарвлених лірико-сатиричних фейлетонах, так і в репортажах (наприклад, «Мандрівка Галичиною» / «Reise durch Galizien» 1924 року). Дослідженню останніх варто присвятити окрему статтю. Поодинокі публіцистичні твори про війну, а також принагідні згадки про неї в інших текстах відображають гуманний, мирний світогляд автора, його негативне ставлення до патріотизму, доблесті, геройської смерті за рідну землю тощо, висміювання яких відбувається за допомогою іронічного, подекуди сатиричного стилю викладу. Власне, за допомогою засобів комічного Рот зображає Велику війну в своїй ранній публіцистиці як ментальну катастрофу. Все зазначене дає підстави вважати, що добровільне зголошення Йозефа Рота на Східний фронт пов'язане з прагматичними міркуваннями, великою мірою з його бажанням розпочати журналістську кар'єру й отримати практичний досвід.

Юлія Ісапчук

Роман Доріт Лінке «По той бік блакитної межі»: екскурс у минуле «оссі»

Аналізується дебютний роман для юнацтва німецької письменниці Доріт Лінке (н. 1971) «По той бік блакитної межі» («Jenseits der blauen Grenze», 2014). Основні події відбуваються у Балтійському морі у серпні 1989 р. під час спроби втечі підлітків з Ростока до Західної Німеччини із ретроспекцією на їхнє життя в НДР. Наголошується на зв'язку між періодами кінця 60-х та 80-х рр. XX ст., коли формується або видозмінюється світогляд основних персонажів роману, які належать до трьох різних поколінь: 1933 (дідусь), 1968 (батьки) та 1989 (тинейджери).

Назва книги «По той бік блакитної межі» вже містить вказівку на свого роду морський локус. Балтійське море виступає простором спогадів для головної героїні роману Ганни Кляйн, від імені якої ведеться оповідь. Борючись за життя у відкритому морі впродовж 25 годин, вона разом зі своїм другом Андреасом Кушвіцом намагається відтворити найважливіші моменти свого непростого минулого впродовж останніх років. Зазначимо, що німецька назва Балтійського моря як «Східного моря» (die Ostsee) додатково увиразнює суспільно-географічну просторовість роману. Нарація з перспективи дівчини-підлітка дає змогу якнайкраще пояснити читачеві відповідного віку мотиви неймовірного її вчинку та водночас зануритись у повсякдення «оссі» (жителів НДР).

Д. Лінке зображує проблематичність буття Анни на особистісному та соціальному рівнях. Дівчина усвідомлює своє майбутнє з позиції аналітика-

спостерігача за своїми близькими (покоління 1968 р.): або пристосуватися, як матір, і виконувати марудну роботу на місцевому заводі, не маючи можливості поступити на омріяний біологічний факультет, або подібно до батька, колишнього викладача марксизму-ленінізму, перетворитися на внутрішнього емігранта, світ якого обмежується простором власної кімнати. Спротив подібно до поведінки діда Анни в її випадку не спрацює. Ця особливо колоритна фігура генерації 1933, є ветераном II світової війни, який уважно стежить за політикою уряду, іронізує та відверто критикує спосіб життя «оссі», порівнюючи їх з іграшковими людьми. Зазначимо, що саме діду Анна завдячує реалізації плану-втечі: від безпосереднього заохочування оповідками про подібні втечі закордон до вибору вдалого місця старту.

Не кращою виявляється ситуація в Андреаса, який виступає ініціатором перепливти Балтійське море, щоб потрапити до ФРН. Сміливий від відчаю хлопець – так характеризує його Д. Лінке – взагалі не вписується у тодішню систему слухняних школярів, зовнішній тиск доповнюється збоку авторитарної постаті батька. Ще трагічніше й чіткіше за подругу юнак бачить безперспективність свого існування, що позбавлене права вибору.

Доповнює пару друзів кумедна фігура Єнса Блума, простакуватого провінціала з Дрездена, прізвисько якого Заксен-Єнсі вказує на регіон Саксонія, з якого він походить. Хлопець долучається до компанії Анни та Андреаса у 8-му класі, однак через 2 роки його сім'я переїжджає до Гамбурга, і він несподівано для усіх й досить легко для себе опиняється по той бік «блакитної межі».

Письменниця майстерно створює образ моря, що охоплює основні стереотипи про цю стихію і підкреслює

внутрішній стан героїв роману. Водночас воно виступає конститутивним топосом, який не просто виконує традиційну фонову функцію природи, а перетворюється у художній образ літературного тексту. Балтійське море виявилось безжальним для Андреаса, перетворившись у сіре та холодне ніщо, водночас подарувало Ганні шанс на інше життя. Для героїв роману море як таке виступає традиційним символом свободи, що посилюється за допомогою уведення у текст строф з культової пісні рок-групи НДР «Карат» про альбатроса як вільної птиці, що не визнає будь-яких меж.

Отже, «По той бік блакитної межі» можна вважати оригінальним путівником у недалеке минуле Європи, що доступно, наочно та з гумором, який іноді переростає в гротеск, знайомить сучасних (юних) реципієнтів з історією Східної Німеччини та частково з екзистенцією у подібних соціалістичних країнах (у тому числі СРСР).

Катерина Калинич

Криза традиційної методики навчання у Франції (на прикладі роману Р. Мерля «За склом»)

У багатьох країнах світу 1968 рік ознаменувався для університетського життя рядом кризових станів (Франція, Велика Британія, Західна Німеччина, Чехословаччина, Бельгія, Іспанія, Японія, Ірландія, Італія, Югославія), супроводжуючись студентськими протестами. Найбільш показова у даному розрізі Франція. Уразлива внутрішня політика президента Шарля де Голля, яка призвела до погіршення соціально-економічних умов життя, війна у В'єтнамі, непопулярні реформи міністра Фоше негативно вплинули на французьке студентство, що згодом призвело до подій травневої революції. Саме про ці події розповідає у

романі «За склом» (1970) викладач англійської літератури в університеті Нантера, французький письменник Робер Мерль (1908 – 2004).

Письменник показує, що система навчання у тодішній Франції була вкрай застарілою і вже малопродуктивною. Насамперед це пов'язано зі значним збільшенням кількості університетських студентів (наслідок демографічного вибуху післявоєнних років, доступність державного вищого навчання та відсутність вступних іспитів). Саме тому в 1964 р. добудовано університет в Нантері, що мав на меті «розвантажити» Сорбонну. Однак студентів все одно було забагато, негативно позначаючись на якості лекційних та семінарських занять. Все це знайшло свій відбиток на сторінках роману.

Так, професор Фременкур, один із персонажів, скаржиться, що під час лекцій неможливо утримувати контакт зі слухачами через їхню надмірну кількість. Однак сама його методика викладання лекцій також потребувала коректури: він не дискутує зі слухачами, що виправдовує пасивність студентів. Відсутність діалогу також пояснюється і байдужістю самих студентів, які не проявляють зустрічної ініціативи, не ставлять запитань викладачу. У своєрідному іронічному ракурсі подана лекція Фременкура про «Гамлета», у якій професор філософствує про едіпів комплекс як головну проблему принца Датського.

Роман дає можливість побачити і французьку методику проведення семінарів. Наприклад, семінар асистента Левасера, на якому аналізувалася творчість Ж.-Ж. Руссо, був побудований на заздалегідь підготовленій доповіді-розборі однієї з глав твору студенткою Даніелою Торонто. Даніель повинна була доповідати перед публікою, не читаючи з листочка. Після цього йшло обговорення доповідачки, яке

перетворилось на своєрідну лекцію Левасара про стиль Руссо. У такий консервативний спосіб провокується другорядність студентства (пасивні слухачі), що дратує молодь.

Негативно відбивалась на якості знань тих, хто здобував вищу освіту, фінансова нестабільність: менша частина часу відводилась молоддю на завдання, які давались на самостійне опрацювання, а більшість – на пошуки роботи.

Отже, Р. Мерль описує застарілу систему викладання, що призвела до неупорядкованої кризи свідомості молодих вихованців. Так, приміром, студент Менестрель, який отримав статус всезнайки, скаржиться, що сучасному студенту вивчати твір Тацита «Діалог про ораторів» не варто, оскільки він не надто цікавий, особливо для тих, хто цікавиться сучасною літературою. Латинська мова, як і її переклад, на думку героя, також вижила себе, тому замість неї краще вивчати російську мову і, відповідно, літературу. З осудом ставиться письменник до викладачів, які тиснуть на самостійне мислення студентів, змушують звертатися до визнаної критики, до своїх лекцій, але засуджують, коли студентство відхилиться від заданого ними напрямку.

У романі «За склом» також виразною проблемою постає субординаційний конфлікт між асистентами і професорами Нантерського університету, який негативно відбивається на якості та етиці викладання. Асистенти змушені робити «всю брудну роботу» (проводити іспити, перевіряти письмові роботи, виконувати велике навантаження і організаційні обов'язки), отримуючи при цьому низьку заробітню плату. Натомість, професори зображені зверхніми, погано вихованими, комедіантами, крикунами і психами. Саме через зверхнє ставлення до молоді викладацька

еліта не обговорює теми семінарів і лекцій, що в свою чергу логічно пояснює некомпетентність студентів. Це стосується й молодих асистентів, які прагнуть отримати докторський ступінь. Письменник сатирично акцентує авторитарність академічного успіху: витративши десять років (вісімсот сторінок тексту) на написання свого критичного дослідження, аспірант створює працю, яку ніхто не читатиме, позаяк автор роботи не надто популярний і на нього ніхто не буде посилалися.

Небажання йти в ногу з часом, застаріла система викладання, особистісні конфлікти між викладачами, на думку автора, призвели до кризи внутрішнього університетського життя, реформа освіти тодішньої Франції потребувала змін. Отже, студентські заворушення 1968 р. дали поштовх до переворотів не лише в соціально-економічній, але й освітній сфері («Закон про орієнтацію вищої освіти» 12.11.1968 р.), радикально оновивши і європейську систему вишівського викладання.

Світлана Кирилюк

Ніч літератури й література ночі: людина в історії / історія в людині

Насамперед, варто окреслити заявлені категорії. Коли говоримо про *ніч* літератури й літературу *ночі*, акцентуємо на двох позиціях. Перша пов'язується з *ніччю* літератури як часом історичної ситуації людини Заходу, її віддаленістю від божественної присутності стародавнього світу, визрівання порожнечі унаслідок цієї віддаленості, зрештою, це прочите Фрідріхом Гельдерліном «усвідомлення історії», це Гельдерлінова «ніч», яка, за Гансом Георгом Гадамером, «є не лише темрявою, яка зберігає дещо від дня минулого – у її тіні

відпочиває дух, під її охороною готується майбутнє». Ця «незбагненна ноша» пов'язана зі світом античного і внутрішньою суттю християнсько-західноєвропейської душі (за Морісом Бланшо, «досвід Гельдерліна, його міркування про ту історичну епоху, яку представляла Греція, його не менш наполегливі роздуми про іншу епоху, еру західного світу, приводять його до усвідомлення того, що в житті народів, як і в житті окремих осіб, періоди присутності богів чергуються з часами їхньої відсутності, денна пора заміняється порою сутінків» (Бланшо М. Простір літератури / Моріс Бланшо / З фр. переклав Л. Кононович. – Львів : Кальварія, 2007. – С. 258).

Кожна з європейських літератур це «усвідомлення історії» переживала по-різному, зрештою, як і підготовку власного національного «майбутнього». Тут варто звернутися й до «Гімнів до ночі» Фрідріха Новаліса, опублікованих на самому вершечку XIX століття, що означили не тільки новий період у творчості митця, а й новий вимір у європейській поезії. За Новалісом, саме «всесвіт» є складником нашої душі й міститься «всередині нас» («Ми мріємо про подорож у всесвіті: але чи не перебуває всесвіт у нас самих? Ми не знаємо глибин нашого духу. Саме туди веде таємничий шлях. В нас самих або ж ніде перебуває вічність з її світами, минуле та прийдешнє. Зовнішній світ є світлом тіней, і він кидає свою тінь в царство світла» (Новаліс Ф. Християнство або Європа / Фрідріх Новаліс / З нім. переклав О. Фешовець // Мислителі німецького романтизму / Упор. Л. Рудницького та О. Фешовця. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2003. – С. 331). Епоха романтизму змусила людину зазирнути в саму себе, спровокувавши відчитування *світла* і *темені* як певних «знаків» культурної доби. Не випадково Новалісовий поетичний цикл «Гімни до ночі» спочатку задумувався

як «Трактат про світло». Ці пошуки в «ночі» літератури включені у сферу буття як окремої людини (передовсім – митця), так і окремих національних літератур. Українська література має власні виміри та відправні «точки» репрезентації «ночі» літератури, власні колізії та «вузлові» моменти.

Друга позиція розуміння *ночі* літератури полягає у видобуванні власного *голосу* (народженні *голосу*) в сутінках, змінах пріоритетів, кордонів (і в буквальному сенсі насамперед). Адже «місією поета є виспівати майбутнє» (Г. Г. Гадамер). Сутність мови як засобу, за посередництва якого можна «виспівати», зростає й побільшується в ситуації загальної «німоти», «темені», замкненості від зовнішнього світу (для української літератури ця «больова точка» стає певним мірилом буття / небуття літератури, яка здатна / не здатна видобувати власний *голос*).

Загалом ХХ століття в рамках заявлених інтервалів 1918 – 1968 – 2018 характеризується постійним «чергуванням», «перепадами» у визначенні та зміні пріоритетів в історії літератури й історії в цілому (узяти хоча б суто літературну подію – присудження Нобелівської премії: її не вручали в 1918-му й не вручатимуть нікому з письменників цього річ – у 2018-му; на тлі подій глобальних, наприклад, розпаду Австро-Угорської імперії у 1918-му та переділу внаслідок цього кордонів тощо й нові війни у сучасному світі, зокрема й в Україні, вона апріорі може сприйматися як не варта уваги, хоча й доволі симптоматична). 1918-й рік, означений виходом у світ книги Освальда Шпенґлера «Сутінки Європи», характеризується багатьма іншими відправними точками, зокрема в письменстві (приміром, тоді з'явилася збірка Павла Тичини «Сонячні кларнети» й поема російського поета Александра Блока «12»), зрештою, як і 1968-й – час очевидної «ночі», коли

остаточно затягнулася «залізна завіса» для радянської людини, яка опинилася в ситуації цілковитої «ночі», коли Нобелівську премію в галузі літератури отримав японський письменник Ясунарі Кавабата за чуттєвість зображення «сутності японського духу» (sic!) (поява в українській прозі романів Павла Загребельного «Диво» та Олеся Гончара «Собор» виглядає закономірною подією в русі тодішнього розвитку літератури в Україні).

Запропоновані до розгляду в контексті аналізованої проблеми «лінії» руху охоплюють широке коло історико-літературних аспектів та антропологічних «зрізів» у рамках окреслених часових інтервалів. Їхнє дослідження становить мету цієї праці.

Світлана Маценка

«Далеке дзеркало»: 1968-2018 – відгомін Тридцятилітньої війни в новітній німецькомовній літературі

Стаття присвячена історичному феномену Тридцятилітньої війни в його літературній інтерпретації. Ця історична подія досі залишається вагомою складовою колективної культурної пам'яті німців. Тридцятилітню війну продовжують вважати однією з найбрутальніших воєн, що коли-небудь переживала Німеччина. В зв'язку з її чотирьохсотю річницею актуалізуються історичні дослідження, в яких Тридцятилітня війна представлена як «далеке дзеркало», яке уможливорює краще розуміння конфліктів і загроз сучасності. У цьому контексті пропонується дослідження розглядає літературу про Тридцятилітню війну як самотутнє художнє явище з глибокою історією та специфікою тлумачення цієї історичної події в

залежності від певної доби. Закономірно виділяється бароковий період цієї літератури: до сьогодні наше уявлення про катастрофу Тридцятилітньої війни визначають такі твори, як роман «Авантюриницький Симплісиссимум» Г. Я. К. Гріммельсгаузена чи сонет «Сльози батьківщини» А. Гріфіуса. Барокова література була виключно політичною, порушуючи проблеми релігії, пропаганди, біженців, відносин між владою і вірогідними, цивільним населенням і військовими. Йшлося про боротьбу за суспільну думку, яка велася всіма можливими публіцистичними і літературними засобами, «про вище право тлумачення події», яка підтверджувала відомий вислів, що першою жертвою війни стає правда. Якими б різними не були «приватні правди» про війну тих, чиї свідчення зафіксувала література, найважливішим залишилося твердження Гріммельсгаузена про війну як про «жахливого і немилосердного монстра». Для всіх текстів про Тридцятилітню війну в різних варіантах характерно те, що вони втілюють естетику вбивання і відображають різні форми насильства. Тож у дослідженні Тридцятилітня війна представляється як вагома історико-літературна досвідна модель, яка уможлиблює безпосередній пізнавальний доступ до сучасності, що засвідчують, зокрема, романи «Мунін, або Хаос у голові» («Munin oder Chaos im Kopf», 2018) Моніки Марон і «Тілл» («Tyll», 2017) Даніеля Кельмана. Новітні романи аналізуються крізь призму теорії текстуалізації історії, згідно з якою стираються межі між історіографією і художньою літературою. Особливого значення набуває наративізація історії, яка має для літератури той суттєвий наслідок, що на перший план виходить організація історії чи історій. У текстуалізації історії проявляються виклики щодо вписування минуло в художній текст. Тридцятилітня війна в романі «Мунін»

М. Марон зображена опосередковано – через літературні зразки. Тим самим з метою генерування знання письменниця вдається до практики документування, стираючи межі між художнім, науковим і публіцистичним. Оповідачка роману, журналістка Міна Вольф, отримує завдання написати есе про Тридцятилітню війну для ювілейного збірника одного вестфальського містечка. Пізнаючи непроглядну епоху з її важко зрозумілими антагонізмом інтересів, релігійними конфліктами, владними констеляціями, журналістку чимраз більше охоплює відчуття, що вона теж живе у передвоєнну добу. Тому, замість того, щоб концентруватися на замовленні – «на великому головному», вона начитує про передумови, окремі випадки та суперечності, що в кінцевому результаті перетворюється на «несконструйоване сміття з клаптиків знань». Суттєво, що доступ до далекої історії Мінні Вольф забезпечує читання. Журналістка читає тексти англійської історикині Сесілі Вероніки Веджвуд, передусім її книгу про історію Тридцятилітньої війни, в яких вона просто бачить «прямий слід в нашій сучасності». Концептуально важливе для роману те, що місток у минуле прокладає також ворона, якій роман завдячує своєю назвою. Мунін – це один із воронів, які сиділи на плечах давньогерманського верховного бога Одіна, який відповідав за спогади. Тож його міфологічна функція примножувати знання відіграє суттєву роль у романі Марон. Ворона стає співрозмовницею журналістки, її другим «тваринним» голосом. Тому всі теми змішуються в голові оповідачки, історичні події переплітаються з актуальними повідомленнями про насильство і вуличні порушення правопорядку, в голові панує творчий хаос. Своїм романом письменниця створила параболу про те, як поширюється ворожість, бездіяльність перетворюється в агресію, розчарування

стає люттю, а упередження проектується на слабких. Часи повторюються. Даніель Кельман у романі «Тіль», на протигагу до Моніки Марон, зображає історію Тридцятилітньої війни безпосередньо. Свідком доби у творі стає відомий вагант і фігляр Уленшпіґель. Як і Моніка Марон, Даніель Кельман провів серйозну підготовчу роботу до написання роману: найкращою книгою про Тридцятилітню війну він теж вважає працю Веджвуд, на нього справили значний вплив роман «Симпліссимус» Гріммельсгаузена, лірика вагантів, дотепні жарти шекспірівського блазня про барокове почуття марності життя, він також посилається на «незабутнє зображення» в «Матінці Кураж» Бертольда Брехта. Легендарного Тілля Уленшпіґеля письменник перетворив на поетичну правду, вигадуючи правдиві події Тридцятилітньої війни по-новому, розповідаючи їх по кілька разів, щоразу по-іншому. Історія постає як фантом. Вона невловима там, де зсідається до факту, натомість оприявлює свою таємницю там, де жваво підтримується її рух. Це твір про жорстокість війни, це література застереження і саме цим вона актуальна. В результаті стверджується, що в сучасних романах Тридцятилітня війна представлена у вигляді текстуалізованої мережі зв'язків, яка уможлиблює конституювання історичного досвіду. Тим самим демонструється підвищене значення літератури як генератора знань та резервуару пам'яті. Проте з'ясовується, що людина так і не навчилася робити висновки з історії. Єдиним іронічним уроком є «хаос в голові» і «дурень» як стратегія виживання.

Svitlana Namestiuk

Personality Cult within the XXth Century

The future literary destiny of Little Michel was determined in advance. From his childhood Bulgakov was characterized by a colossal erudition, and this was due not only to the fact that at home they were represented almost all the literature of the IX century. According to M. Chudakova, Bulgakov tried to learn the classics but not to replace them.

To the “dry” biographical data of Bulgakov, M. Chudakova adds interesting nuances from the secret private life of the master. Very important for clarifying the personality characteristics and biography of the writer were conversations with Elena Sergeyevna Bulgakova during their numerous meetings in 1968 – 1970 in her apartment, in Moscow, on Suvorovsky Boulevard.

In the short biography of Bulgakov it is impossible not to mention the period when the writer was addicted to morphine, but thanks to the efforts of his wife she managed to defeat the dependence. In 1921 Bulgakov moved to Moscow. He is actively engaged in literary activities, begins to collaborate with many periodicals of Moscow – “Gudok”, “Worker”, etc., he takes part in literary circles’ meetings.

The beginning of his art in Moscow had a positive imprint in the career plan, but led to an inevitable separation from the first love. Bulgakov is subjected to the charm of bohemian L. Belozerskaya. According to M. Chudakova, in contrast to the first marriage, the first pure youthful love, the second marriage set on adult eroticism.

In 1924 – 1928 Bulgakov created his most famous works – “Devilish”, “Dog's Heart”, “Snowstorm”, “Fatal Eggs”, “The White Guard” (1925), “Zoe's Apartment”, the play “Days of Turbines” (1926), “The Crimson Island” (1927), “The Run” (1928). “The Master and Margarita” is the

most important creation of Mikhail Bulgakov, which he dedicated to his last wife, Olena Bulgakova, and worked on it for more than ten years until his death. The novel is the most discussed and important work in the writer's biography and creativity. During the life of the writer the novel was not published because of the prohibition of censorship. These publications had the effect of a failed bomb. M. Bulgakov lived a short, full of drama, contradictions and mystic life. He received his recognition only after death.

Thus, the years of Mikhail Bulgakov crept into a difficult period in the history of the country. The influence of the totalitarian regime on the process of formation of a new literature, the pressure exerted by the state on culture as a whole, did not contribute to the publication of works that did not fit into the officially adopted canons. Throughout the creative way Bulgakov had to fight for only one possibility of creativity. The researchers of the work of the great genius in their writings focused on the triad: 1) the traditional psychology of the interpretation and expansion of the Bulgakian images and the expansion of the context of the work; 2) the analysis of the motive structure of the novel "The Master and Margarita"; 3) the decoding of "codes" and "secret" works. In this context, it is necessary to add the very periods of the reception of his work, which can also be divided into three stages. The second half of the 1960s and the late 1970s, which marked the beginning of the new Bulgakov era, because the interest of the hungry reader in the prohibited literature is enormous. To this fairly contributed to the work of M.O Chudakova and V. Chebotareva. The next period can be called the 1980s, when, thanks to the efforts of researchers Bulgakov's work is introduced in the context of modern literature. The third period is the so-called "exit into the world" of a small Bulgakian prose in the 1990s.

And yet, how was he? The answer can be found in the comments of P. S. Popov: "... Sometimes distrustful in small life circumstances that are torn by contradictions, in moments of the crisis, he did not lose self-control and life-love, his irony always merged with a vivid sense of humor, sometimes a wholly not cruel He was ironic and sarcastic. However, he did not despise people, he only hated human arrogance, dullness, monotony, everyday life, careerism, insincerity and lies, which was expressed in actions, searches, words, even gestures. He himself was brave and steadfastly straightforward in his views. The curse for him could never have been true. Courageously and selflessly he went on the chosen path".

Наталія Нікоряк

Українська еміграція на межі: кінострічка Л. Осики «Камінний хрест» (1968)

XX ст. ознаменувалося революційними змінами в усталеній упродовж століть традиційній структурі культури цивілізованого світу. Як наслідок, спостерігалось посилення дестабілізуючих чинників: виникали і руйнувалися різноманітні ціннісні парадигми. Культуру, як і суспільство в цілому, охопили кризові явища, ідеологічні суперечки, розхитувалися вікові підвалини побуту, змінювалися релігійні, моральні, естетичні уявлення, що призводило до зміни в ареалі перебування суб'єктів. Проте аналогічними кризами було ознаменовано й початок ХХІ ст. Ілюстрацією до тези виступають сучасні реалії буття українського суспільства, в якому актуалізуються проблеми столітньої давнини. Сьогодні дослідники заговорили про т. зв. п'яту хвилю української еміграції (почала активно

прогресувати з початком воєнних дій на Українському сході).

Історична циклічність цього процесу доволі очевидна. Так, перша хвиля трудової еміграції розпочалася ще в останній чверті XIX ст. і тривала до початку Першої світової війни, тобто на кризовому зламі століть. Виїздили тоді українці переважно до Америки, зокрема до США, Бразилії, Канади, а після революції 1905–1907 рр. – до Сибіру. Причиною першої хвилі еміграції дослідники називають «перенаселеність українських територій» і утиски австро-угорської та російської імперій. Друга хвиля еміграції українців відбувалася у період між Першою і Другою світовими війнами і зумовлена була поєднанням соціально-економічних, ідеологічних та політичних причин. Емігрували переважно ті українці, які зі зброєю в руках боролися проти радянської влади, підтримували Центральну Раду, Директорію, Гетьманат. Вони виїздили до Польщі, Чехословаччини, Австрії, Румунії, Болгарії, Німеччини, Франції, США і Канади. Третя хвиля еміграції розпочалася наприкінці Другої світової і викликана, насамперед, політичними мотивами. Переважно це були репатріанти з англійської, американської, французької окупаційних зон, яких сталінсько-беріївський режим вважав зрадниками. Істотну частину становили також люди, силоміць забрані на роботи до Німеччини. Окрему групу складали біженці, що відверто сповідували антирадянські погляди. Четверта хвиля охопила 1990-ті роки, її ще називають, власне, як і першу, «заробітчанська». Головною причиною чергової еміграції став економічний колапс перехідного періоду в Україні. Окремі дослідники наголошують на умисному створенні безробіття для більш масштабного виїзду. Як результат, на «тимчасову

роботу» в країни Європи, Америки і в Росію виїхало близько восьми мільйонів людей.

Історичні реалії української еміграції знаходили активний відгук у мистецькому середовищі. Так, на межі століть XIX–XX ст. з еміграцією українського селянства до Америки формується навіть новий жанр народної творчості – емігрантські пісні. І. Франко одним з перших відреагував на актуальну проблему тогочасся, впродовж 1896–1898 рр. під час масового виїзду селян на південноамериканський континент створивши цикл поезій «До Бразилії!»: «Коли почуєш, як в тиші нічній // Залізним шляхом стугонять вагони, // А в них гуде, шумить, пищить, мов рій, // Дитячий плач, жіночі скорбні стони, // Важке зітхання і гіркий проклін, // Тужливий спів, дівочії дисканти, // То не питай: Сей поїзд – відки він? // Кого везе? Куди? Кому вздогін? // Се – емігранти». А незабаром, у 1899 р., як відгук на ці ж події, інший видатний митець В. Стефаник опублікував критичну статтю «Для дітей». І вже за рік — 1900 р., опираючись на реальні факти, він створив експресіоністську новелу «Камінний хрест» про «насильницьке відчуження людей від рідної землі», подав узагальнюючий образ не лише галицьких, а й усіх українських селян, змушених емігрувати за океан. Невеличкий текст постав справжнім криком людської душі, що покидає рідний край і прирікає себе бути вічним «чужинцем». Цей трагічний образ знайшов своє втілення і в іншій мистецькій площині. Так, за мотивами новел «Камінний хрест» та «Злодій» видатний режисер Л. Осика в 1968 р. на Київській кіностудії імені О. Довженка зняв однойменний фільм, що постав як надзвичайно трагічна кінооповідь про еміграцію. Цей фільм і сьогодні вражає філософською глибиною і високою зображальною культурою, тому й входить у скарбницю найвизначніших українських кіношедеврів. У компаративістичному ключі корисно

проаналізувати першотекст «Камінний хрест» В. Стефаника, відповідний до нього кіносценарій І. Драча і фільм Л. Осики.

Юрій Прохасько

Рабація 1846 р. як сторінка, тематичний комплекс і організаційний епізод «Галицької літератури»

Селянське повстання в (Західній) Галичині напровесні 1846 р., знане передусім під назвою «галицької рабації» (пол. *Rabacja Galicyjska*), було — окрім того, що стало свого часу однією з найвідоміших та найгучніших подій в цілій Дунайській монархії, пов'язуваних із Галичиною, — ще й непересічною площиною віднесення і для безпосередніх літературних реакцій, і референцією для віддаленіших літературних ремінісценцій. Часовий засяг їх простягається від дослівно синхронних текстів (як-от відомий гімн Корнеля Уейського «*Z dymem różańców*») аж до пізніх відголосків у Станіслава Виспянського чи Івана Франка на початку ХХ ст., а жанрове розмаїття — від публіцистичних дописів, почерез лірику, різні форми художньої прози і аж до драматургії (історичні дослідження від моменту подій і дотепер поминаючи).

Однією з найприкметніших особливостей літературного корпусу, інспірованого Рабацією, є не тільки його виняткова «галицька віднесеність», але й питома ознака цієї віднесеності — мультилінгвізм і поліглосья. Тексти, що складаються на літературний комплекс навколо подій Рабації, поставали польською, німецькою та українською мовами. До найважливіших німецьких творів належать: Jakob Nitschner, *Das Polen-*

Attentat im Jahre 1846; Cäsar Wenzel Messenhauser, *Polengräber* (1848), Konstant von Wurzbach, *Galizien in diesem Augenblicke. Ein dringendes Wort in einer drängenden Zeit* (1848), також, скажімо, опублікований у Граці спершу анонімно літературний дебют Леопольда фон Захер-Мазоха (молодшого): *Eine galizische Geschichte aus dem Jahre 1846* (1858) та його роман «Граф Донской» того-таки року.

Іван Франко: «Життя Івана Федоровича і його часи» (розд. 9. Повстання 1846 р.) 1883-1884 рр. Серед найважливіших текстів українською мовою перебуває, безперечно, корпус розправ з часів його праці в селі Вікно над архівом родини Федоровичів (1884 р.) та пізніших художніх оповідань, присвячених подіям 1846 року (Іван Франко, цикл *З бурливих літ* (1903): «Гриць і панич», «Різуни», «Панські жарти»).

Внесок польською мовою зі зрозумілих причин велетенський, однак естетично вершинним досягненням залишається таки один із найпізніших – драма «Весілля» Виспянського (1901).

Іншим винятково важливим виміром Рабації є, звісно, її питома пов'язаність із подіями 1848 р., Весною Народів у Габсбурзькій монархії передусім. Цей зв'язок дається взнаки і в літературі, що постала вже після березневих подій. Значна частина корпусу цієї літератури пронизаний патосом запитування, чи було притлумлене Рабацією приготування до шляхетського повстання передднем і передчуттям 1848 року; чи «розрядилася» Березнева революція великою мірою в Рабації і тому не набула в Галичині по-справжньому значних обсягів; чи була Весна Народів у Галичині своєрідним продовженням невиконаної агенди 1846 р. тощо.

Цілком зрозуміло, що в осерді багатьох присвячених Рабації творів залишається інтерпретація цих подій з найрізноманітніших перспектив.

Цікавим, однак, видається також питання, якою мірою літературний комплекс 1846 року може слугувати одним з організаційних принципів і способів концептуалізації – а відтак і своєрідним «розділом» – у формулюванні історії «Галицької літератури» в номотетичній і транснаціональній перспективі. Адже питомою ознакою такої літературної історіографії є її методологічна гетерогенність, що виходить із різних організаційних принципів, не полишаючи, втім, головних орієнтирів, які взагалі уможливлюють специфічну перспективу і контури «галицької літератури»: номотетичності і транснаціональності.

Петро Рихло

Кризовий інтервал: німецькомовна література Буковини на зламі століть

Поняттям зламу століть (нім. «Jahrhundertswende», франц. «fin de siècle») позначають часовий рубіж переходу від XIX до XX століть. Проте при цьому мають на увазі не стільки сам часовий вимір, як, насамперед, сукупність явищ європейської культури, яка характеризується особливим трагічним світовідчуттям та очікуванням великих катаклізмів, що повинні повністю змінити все дотеперішнє буття. Епосі «зламу століть» притаманні усвідомлення ефемерності буття, зачарування смертю і, як наслідок, хвороблива ейфорія, фривольність, уявлення про близький «кінець світу» (есхатологічна свідомість). Оскільки це поняття

характеризує свідомість цілого покоління, то сприймається не як одномоментний акт, а демонструє певну часову тяглість й охоплює часовий проміжок, який триває понад два десятиліття – від 80-х рр. XIX ст. – до початку Першої світової війни. У багатьох європейських літературах це був період неоромантики, символізму й зародження бунтарського експресіоністського руху. Як виглядає на цьому тлі синхронний зріз буковинської літератури?

Після таких зачинателів німецькомовної буковинської літератури, як Ернст Рудольф Нойбауер, Людвіг Адольф Сіміґінович-Штауфе, Йоганн Георг Обріст чи Карл Еміль Францоз – єдиний з авторів, творчість якого вийшла за регіональні рамки й стала набутокм загальнонімецького літературного процесу, – німецькомовна література Буковини на зламі століть переживає затяжну кризу. Серед її представників можна виділити кілька імен, які активно виступали зі своїми публікаціями, що не набули, однак, ширшого звучання й залишилися суто локальним явищем.

До них належить **Леон Розенцвайг**, який згодом прибрав собі ім'я Леона Роде (1840–1914) – письменник, комерсант і банкір, син єврейського торговця, власника великої торгової фірми. Насамперед він відомий як автор оповідань, невеличких п'єсок і гуморесок. Ще в свої молоді роки він опублікував низку комедій під назвою *Драматичні приказки*, 1864. Наприкінці XIX ст. Розенцвайг видав кілька збірок оповідань (*Правнучка та інші історії*, 1897, *Губернатор та інші історії*, 1898 та ін.), які тематизують головно єврейську проблематику.

Інший німецькомовний буковинський автор, журналіст і рецитатор **Конрад Пекельман** (1864–1908), уродженець Кам'янця-Подільського, був професійним актором, багато мандрував, виступав як декламатор.

Його літературна спадщина включає кілька драм (*З дерева пізнання*, 1899, *Гріхопадіння*, 1900, драматичний цикл *Адам*, 1902), літературознавчу розвідку *Лессінг і сучасний театр* (1906) і збірку памфлетів *З Буковини. Спроба провінційної критики*, Bd. 1-3, 1902–1905). Хоча деякі з його п'єс свого часу побачили світло рампи навіть у театрах Відня, проте йому не вдалося досягти бажаного літературного успіху. У своїй книзі *З Буковини. Спроба провінційної критики*, що вийшла на початку ХХ ст. у трьох випусках, Пекельман прагне донести катастрофічний, на його думку, стан найсхіднішого коронного краю монархії. Піддаючи гострій критиці самовдоволеність і безініціативність буковинської еліти, він виступає тут як переконаний прибічник модернізації Буковини у всіх сферах політичного, соціального, економічного й культурного життя.

До активних німецькомовних літераторів зазначеного періоду належав також **Антон Норст** (власне Ізідор Нусбаум, 1859–1939), уродженець Залуччя біля Збаража. Після студій права в Чернівецькому університеті він обіймав різні чиновницькі посади як службовець чернівецького магістрату, тривалий час був секретарем Чернівецького університету, а після 1919 р. переселився до Відня. Проживаючи в Чернівцях, Норст активно публікувався в буковинській пресі, в 1890/91 рр. видавав тут літературний журнал «Im Buchwald» («В буковому лісі»), де вміщував твори буковинських авторів. У 1893 р. вийшла у світ його поетична збірка *Над Прутом. Патріотичні звуки з Буковини*. Один з його віршів (*Пісня буковинських жандармів*) був покладений на музику видатним угорсько-австрійським композитором Францем Леґаром. У спадщині Норста знайдемо чимало творів, написаних на замовлення з нагоди різних пам'ятних дат.

Особливе місце серед німецькомовних літераторів Буковини займає видатний історик і етнолог **Раймунд Фрідріх Кайндль** (1866–1930), який походив з т. зв. «карпатонімецької» родини. Він закінчив гімназію у Чернівцях, студював у новозаснованім Чернівецькім університеті історію, географію й германістику, згодом був призначений там професором австрійської історії й у 1912/13 рр. навіть обирався ректором. У своїх наукових дослідженнях Кайндль займався історією німців у Східній та Центральній Європі, особливо в Карпатах, і ввів у науковий обіг поняття карпатонімця. У сферу його наукових інтересів входили також етнологічні дослідження інших буковинських і галицьких етносів, зокрема українців (гуцулів), поляків, румунів, євреїв, липован. Після початку Першої світової війни він втік від російської інвазії до Відня і в 1915 р. отримав запрошення очолити кафедру австрійської історії у Граці. Основна праця Кайндля – фундаментальна тритомна *Історія німців у карпатських землях* (1907–11), якою він утвердив себе як провідний представник тодішньої німецької історіографії. Кайндль вважається також одним із засновників сучасної етнології, основи якої були закладені ним у книзі *Народознавство*, йому належать також ґрунтовні монографії *Історія Буковини* (1888), *Гуцули: їхнє життя, звичаї та народні перекази* (1894), *Історія Чернівців від стародавніх часів до сьогодення* (1908) тощо (три останні праці перекладені також українською мовою).

У доволі об'ємній творчій спадщині Кайндля є також літературні тексти. Це принагідні вірші, культурологічні нариси, оповідання, драматичні твори до різних ювілейних урочистостей та два історичні романи. В першому з них *Дочка спадкового вїйта* (1914) зображено боротьбу німців проти польського короля в середньовічному Кракові й змальовано

ідеалізований образ доньки німецького бургомістра міста, заселеного тоді переважно німцями. У другому романі *Фатальні шляхи кохання* (1924), написаному вже у Ґраці, йдеться про долю двох закоханих пар у середовищі німецьких поселенців-колоністів на Сході. Ці романи були типовими взірцями т.зв. «професорської літератури», скроєними за стандартними лекалами, й не відіграли якоїсь суттєвої ролі в літературному процесі Буковини.

Піонеркою німецькомовної жіночої літератури Буковини на зламі століть була **Анна Павлічек** (1864–1927). Вона народилася в сілезькому Троппау (нині Опава, Чехія), після одруження з гімназійним професором Альфредом Павлічеком перебралася на Буковину. У Радівцях, де осіло молоде подружжя, її чоловік видавав локальну газету, в якій з'явилися її перші літературні спроби, згодом вона друкувала нариси й замальовки з буковинського життя також у газеті «*Bukowinaer Bote*» та в деяких віденських і берлінських часописах. Скромний літературний успіх прийшов до Анни Павлічек після публікації її роману з дрібномістечкового життя *Чи я тебе кохаю* (1896) та збірки оповідань *Розірвані заручини та інші історії* (1911).

Цікавою особистістю в німецькомовній літературі Буковини на зламі століть був уродженець Чернівців, гімназійний професор німецької та латини **Франц Порубські** (1879–1934). Окрім виконання своїх численних педагогічних обов'язків, він часто виступав у пресі з колоритними замальовками й нарисами, в яких дотепно зображував життя і побут мешканців Чернівців та околиць. На початку XX ст. видав кілька збірок своїх гумористичних образків: *Навколо ратушної вежі й Пруту* (1906), *Смішне й серйозне з Буковини* (1906, разом з Германом Міттельманом) та ін., в яких не тільки

виявляє велику спостережливість у змалюванні чернівецьких буднів і свят, традицій і звичаїв багатонаціонального й різномовного міста, але й дуже вправно передає мову його мешканців, що нерідко являла собою неймовірну макаронічну мішанину німецьких, українських, їдишських, румунських і польських слів. Локальний колорит особливо відчутний у таких гумористичних оповідках, як *Дротар із Клокучки*, *Весілля на Калічанці* и. а., де постають різні соціальні верстви й неповторні психологічні типи населення Чернівців та його передмість.

Варто зазначити, що перелічені вище німецькомовні автори сьогодні майже цілковито забуті – їхні імена неможливо віднайти в літературних довідкових виданнях, а їхніх творів часто немає навіть у фондах великих бібліотек. Натомість у цей самий час з'являється ціла плеяда українських письменників, творчість яких незабаром набуває всеукраїнського звучання. Це, насамперед, уже згадувана **Ольга Кобилянська** (1863–1942), яка стала не тільки чільною представницею українського модернізму, але й яскравою поборницею фемінізму в українській літературі; **Осип Маковей** (1867–1925), котрий залишив багату художню спадщину, що складається з віршів, поем, сатиричних творів та історичного роману «Ярошенко»; авторка низки оповідань з сільського життя та гостро викривальної повісті «Перекиньчики» **Євгенія Ярошинська** (1868–1904); тонкий лірик, автор новел і драматичних творів **Сильвестр Яричевський** (1871–1918) (у 1990-ті рр. його п'єса «Лови на ловців» з успіхом ішла на сцені Чернівецького музично-драматичного театру ім. Ольги Кобилянської) та багато інших. Не в останню чергу цьому несподіваному розквітові української літератури на Буковині посприяла ліберальна політика Дунайської монархії, яка, попри безсумнівне

насаджування в цьому віддаленому краї німецької культури, підтримувала також культурні прагнення інших народностей, зокрема румунів та українців.

Порівнюючи між собою ці два художні феномени, слід наголосити, що німецька література Буковини переживає в зазначений час свій кризовий період – покоління її засновників уже відійшло у вічність, а генерація поетів, які вийдуть на літературну арену в міжвоєнний час (А. Марґул-Шпербер, Г. Дроздовський, Р. Ауслендер, М. Розенкранц, А. Кіттнер, Д. Гольдфельд), ще не сформувалася. Тому часовий проміжок на зламі століть виявився для німецькомовного письменства Буковини певною паузою, акумулятивним інтервалом, в який вона нарощувала сили, щоб породити згодом наступне покоління чернівецьких поетів, з якого вийдуть такі потужні автори, як А. Гонґ, І. Вайсґлас, П. Целан, М. Вінклер, З. Меербаум-Айзінґер. В цьому, очевидно, й полягає основна функція кризових інтервалів літературного процесу – акумулювати креативну потугу для майбутнього творчого злету. І тут німецькомовна література Буковини є майже ідеальним прикладом, здатним підтвердити дану гіпотезу.

Ольга Табачникова

**Британская фронтовая поэзия Первой мировой:
стихотворение Уилфреда Оуэна
«Dulce et decorum est» (1917-1918)
и его перевод на русский язык
в историческом контексте**

Первая мировая война явилась для Британии национальной катастрофой, но при этом породила

целую плеяду замечательных поэтов. В России так было во Вторую мировую, то есть, в Великую Отечественную. Здесь наблюдается своеобразная двойственность (обратная симметрия), объяснимая, в первую очередь, тем, что историческая роль этих страшных событий, вопреки общепринятому мнению, сильно разнилась в двух этих странах. И факт неравноценного поэтического наследия Первой мировой в Британии и России – косвенное тому подтверждение. Принято, однако же, считать, что война мировая незаслуженно забыта в России (или, по крайней мере, не отложилась в национальной памяти так, как это произошло в Британии) прежде всего потому, что перекрылась ужасом революции и войны гражданской.

При этом не учитываются, как нам кажется, принципиальные исторические отличия, первое из которых – это число жертв. Первая мировая выкосила целое поколение британцев, обернувшись воистину национальной трагедией. И здесь просматривается опять-таки аналогия с Великой Отечественной – когда в стране не осталось семьи, не затронутой этой войной; когда мужское население будто вырубили под корень. В Первую же мировую российские жертвы, сколь бы велики они ни были, всё же не сравнимы с жертвами в Великой Отечественной. Но главное, что и по духу для России война с фашизмом была воистину отечественной войной – освободительной, с огромным партизанским движением, ведущейся на своих, захваченных врагом территориях, которые необходимо было от врага очистить. Тогда как Первая мировая велась преимущественно за рубежами страны и объяснялась больше политическими причинами, союзническим долгом, а не прямым вторжением и

посягательством на человеческую свободу и достоинство.

Поэтому первоначальный патриотический пыл (как и наплыв добровольцев) в Первой мировой неукротимо угасал, пока не изжил себя целиком, тогда как в Великой Отечественной такого произойти не могло – так же, как и в войне 1812-го года, вся страна «ушла воевать» и на время как бы воспарила над террором и неволей – сталинскими ли или крепостническими – достигнув парадоксальной свободы духа, которая тогда казалась вечной, хотя и оказалась временной. Динамика же Первой мировой – и в Британии, и в России – была подобна спуску с верхней ноты гражданского пафоса до самой нижней, звенящей отчаяньем и безверием. Так, в 1915 Василий Розанов писал: «Облагороженный народ с наступлением нового года чувствует действительное обновление – и в своей крови, и в своей судьбе. Не иначе как предчувствием великого будущего объясняется этот чудесный подъем духа и неукротимое стремление сломить врага. Для России начинается как бы новая молодость народная, новый героический период истории, новый век побед и одолений» (Меньшиков М. О. Письма к русской нации. М., 1999. С. 295). Но уже два года спустя, в 1917-м, после Октября, наступает горькое прозрение: «Мы умираем как фанфароны, как актеры. «Ни креста, ни молитвы»». Некоторые же, более проницательные, – как Максимилиан Волошин – чувствовали всю чудовищность и бессмысленность этой кровавой бойни еще в 1915-м году. В письме к А. Петровой Волошин писал: «Это ведь ложь, что это война рас. Это борьба нескольких государственно-промышленных осьминогов. Они совершают свои гнусные пищеварительные процессы, а им посылают отборных юношей. И демоны машин пожирают прежде всего самых чистых,

искренних, правдивых, кто (они знают) не примет их царства, а тех, кто станет их рабами – сохраняют... Эта война есть одно огромное целое. Противники слиты в одном объятии: Ее надо одолеть – самую войну, а не противника» (Из письма М. Волошина к А. Петровой от 16 августа 1915 г.). Именно это понимание уродливой и беспощадной сущности происходящего, прозрение, сменившее первоначальный пафос, и гневная отповедь безграничному цинизму власть-придержавных – всех тех, кто «послал этих мальчиков недрожавшей рукой» прямоком в ад, – свойственны британской военной лирике. И именно изобличению этого цинизма посвящено большинство фронтовых стихотворений британских поэтов.

Одним из самых талантливых и известных из них был Уилфред Оуэн, а одним из самых знаменитых его изобличительных стихотворений является написанное между октябрем 1917 и мартом 1918 «*Dulce et decorum est*» (*Dulce et decorum est (pro patria mori)*) (латынь) – «Сладко и почетно (умереть за свою страну)». Сюжет его незатейлив, образы страшны, как страшна бессмысленная и неизбежная смерть, но перевод его на русский язык – несмотря на сходство этой анти-пафосной разоблачительной направленности в культуре обеих стран – представляет определенные – возможно даже закономерные – трудности, о которых и пойдет речь в докладе.

Тетяна Тверітінова

Поема О. О. Блока «Дванадцять» у дзеркалі християнської критики

Поема О. О. Блока «Дванадцять», написана в січні 1918 року, протягом майже всього ХХ століття

вважалася «першою сторінкою в радянській літературі» (М. П'яних). Політична апропріація цього твору ідеологами революції – А. В. Луначарським, Л. Д. Троцьким та іншими, визнання її як «вищого досягнення Блока», «найвизначнішого твору нашої епохи» (Л. Троцький) знайшли відгомін у радянських блокознавчих дослідженнях: «герої-червоногвардійці сповнені настроєм боротьби за новий світ і революційної відплати старій Росії» (З. Г. Мінц), «вони – червоногвардійці – виходять із однієї епохи (минуле), проходять крізь історичний час (теперішнє), підходять до нової епохи... зовсім іншими людьми, з новим «життєвим» досвідом і зовсім іншим ставленням до навоколишнього світу» (Л. К. Долгополов).

Відомо, що літературне оточення поета неоднозначно сприйняло «Дванадцять»: від різко-негативного (З. М. Гіппіус, Д. С. Мережковський, І. О. Бунін), коли вважали, що цей твір негідний блоківської манери письма, а сам автор надто швидко пристосувався до нової влади; до своєрідного змагання в поемі Андрія Белого «Христос воскрес». Втім, уже в тому ж 1918 році комісар Театрального відділу нового уряду О. Д. Каменєва відзначила наявність у поемі містики і не радила читати твір зі сцени. Проте її поодинокі думка залишилась поза увагою партійних керівників, на відміну від оцінки поеми Блока серед духовенства. Так, анонімний петроградський священник, чиє авторство приписується і О. П. Флоренському і О. Ф. Андрєєву, в своєму богословсько-літургічному аналізі поеми «Дванадцять» зауважував, що вона є завершенням блоковського демонізму й за тематикою близька до пушкінських «Бісів», коли спостерігається однакове видіння бісів у заметіль. Петроградський священник вказує на пародійний характер поеми: боротьба з церквою, кількість червоногвардійців та їхні

імена нагадують імена апостолів, що теж йшли за Христом. У поемі простежується заперечення хрестинних заперечень (триразове повторення про свободу без хреста та без імені святого), що по суті є другим хрещенням, яке сприймалося як відмова від християнських цінностей.

Православний релігійний мислитель С. М. Булгаков у статті «На бенкеті богів. Pro і contra. Сучасні діалоги», що увійшла в колективний збірник «Із глибини» (1918), відзначає, що при високому рівні художності поеми блоковський пантеїзований і позацерковний Христос викликає сумнів у його справжності, і не дивно, що може виявитись темний двійник Спасителя після хресного знамення або молитви.

Християнська інтерпретація блоковської поеми знову набула актуальності лише наприкінці ХХ століття. Богослов і літературознавець М. М. Дунаєв у дослідженні «Православ'я і російська література» звертає увагу на надто релігійне ставлення Блока до музики, якою для поета стала й революція. Посилаючись на спогади К. Чуковського, М. М. Дунаєв зауважує про іншу музику – безперервний гамір, який чув Блок під час роботи над поемою, та відчуття постійної присутності сторонньої волі, якій він не міг опиратись. І зникнення всіх звуків і можливості писати вірші після закінчення поеми. Простежуючи ставлення Блока до Христа, його висловлення стосовно вищих меж Добра й Зла («одна й та сама Бескінечність»), задум поета написати п'єсу про Христа, де Нагірна проповідь сприймається як мітинг, М. М. Дунаєв зазначає, що Блок за поему «Дванадцять» дорого заплатив: позбувся поетичного дару.

Найбільш ґрунтовно досліджується містика блоковської поеми в монографії сучасного російського

літературознавця І. А. Єсаулова «Пасхальність російської словесності» (2004). Як зауважує дослідник, вже в перших рядках поеми простежуються приховані алюзії на біблійне створення світу, але в Біблії йдеться про відділення світу від темряви, тверді від води, а у Блока все свідчить про всесвітню хиткість і змішання всіх атрибутів Божого світу. Час подій – початок січня – це період літургичного часу від Різдва до Хрещення, який у фольклорній свідомості сприймається як святки. Друга частина їх – страшні вечори – характеризується розгулом нечистої сили (про що свідчить вітер, холод, завірюха) і розвитком теми святочного карнавалу (Б. М. Гаспаров), який у блоковській інтерпретації сприймається як тоталітаризм і є одним із синонімів бісовства. «Старий світ», «Свята Русь», «Ісус Христос» подаються не тільки як об'єкти запеклої боротьби «товаришів», а ще й дискредитуються блюзнірськими атрибутами (як-от кривавий прапор у Христа).

Дослідник акцентує увагу на страху перед невідомим ворогом, від якого застерігається нічний дозор. В народній релігійній демонології евфемізмом «ворог» зазвичай визначається «антихрист», тобто «інший», який, на думку Блока, мав бути з червоногвардійцями. Тому, резюмує І. А. Єсаулов, однією з найсуттєвіших особливостей поеми «Дванадцять» є «художня логіка авторського зближення – майже до нерозрізнення – Божественного і диявольського». «Заметільні «біси» золотої доби російської поезії трансформувались в «апостолів» нової радянської ери», які несуть світу не благу вість, а руйнацію і нехтування християнськими цінностями.

Євгенія Чернокова

**Війна і мир в імажистському дискурсі
роману Гільди Дулітл
«Скажи мені жити» (H. D. «Bid Me To Live»)**

Роман Гільди Дулітл «Скажи мені жити. Мадригал» («Bid Me to Live. Madrigal») опублікований в 1960 році, за рік до смерті письменниці, але вона писала його впродовж майже всього життя з 1921 року. Хронологічно його сюжет пов'язаний з Великою війною, події відбуваються у 1917 році, переважно в Лондоні, остання частина у Корнволі.

Більшість дослідників наголошують, що це – так званий роман а clef, тобто роман з ключем. Дійсно, за усіма значущими персонажами роману Гільди Дулітл стоять історичні прототипи, частина яких є знайомими літераторами доби (героїня Джулія – сама Г. Д., Рейф Ештон – Річард Олдінгтон, Ріко та Ельза – Д. Г. Лоренс і його дружина Фріда, Лет Барнс – Езра Паунд), частина – менш відомими і зовсім невідомими, але пов'язаними особистими стосунками з головними героями. Самий перелік персонажів та їх прототипів дає нам зрозуміти, що йдеться про складні особисті відношення, і вони стали основою не тільки для роману Г. Д., а й ще для трьох романів. І якщо ім'я Джона Курноса мало промовляє до широкого читача (йдеться про його роман «Miranda Masters», 1926), то романи Д. Г. Лоренса «Жезл Аарона» (1922) та Р. Олдінгтона «Смерть героя» (1929) – зовсім інша річ.

Ведучи мову про імажизм в англomовній літературі, ми зазвичай маємо на увазі поезію. Саме поезія була тим «полігоном», де на початку ХХ століття розгорталась боротьба з романтизмом і вікторіанством, саме «філософія» нової поетичної мови розроблялась

спочатку Томасом Ернестом Г'юмом та Френсісом Флінтом, а згодом Езрою Паундом.

Перед дослідником роману Г. Д. постає нелегке завдання проєкції засад імажистської поезії на прозу, тож маємо підійти до імажистського роману через поезію. Адже проблема прози імажизму в англомовній критиці не розглядається зовсім. Верлібр спонукає дослідників говорити подекуди про віршований роман, наприклад, другорядної англійської письменниці-феміністки Мей Сінклер «Темна ніч», 1924 (O.Tearle) про долю жінки початку століття, чи знамениту «Антологію Спун-рівер» американця Едгара Лі Мастерса (1915), що є збіркою епітафій на 2012 персонажів-мешканців однойменного провінційного містечка.

Роман Г. Д. – це лірична оповідь. «Lyric narrative» як термін наратології – це тема окремої дискусії, з якої вже написані цікаві сучасні роботи, переважно американських вчених, починаючи з роботи Ральфа Фрідмана (Ralph Freedman «The Lyric Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf» (1963), яка була піонерською для визначення піджанру. Визначаючи його як «гібридний», такий, що «використовує роман, аби наблизитись до функції поезії», вчений відзначає його як «парадоксальне занурення наративу в образність та портретування», з яких автор «відтворює світ роману як метафоричне видіння, картину чи музикальне втілення почуття».

Але, перш за усе, нас цікавить очевидна парадигматична відмінність, на яку вказує Сьюзен Фрідман: на відміну від традиційного наративу, ліричний має не горизонтальну, а вертикальну структуру. Він зосереджений не на сюжеті, не на лінійному розгортанні оповіді у часі чи просторі, а на «оповіді»-трансформації героя. Безумовно, такою героїнею є

Джулія, яка виступає в ролі того, хто в ліричній поезії постає як «persona» автора.

Поетика імажизму – це пошук і знаходження зразків, патернів, які утворюють паратаксис, тобто взаємодіють як сурядні. Впродовж усього роману Гільди Дулітл ці «шаблони» перетворюються на образ, надійно забезпечуючи картину, емоцію чи ідею. Тут можна згадати ще знаменитий «об'єктний корелят» Еліота. Саме через такі «шаблони» розкривається складний світ Джулії, стратегічно підкреслений пролептичними та аналептичними порушеннями лінеарного часу.

«Образ імажизму» Паунда був категоричним імперативом суперпозиції («накладання»): він змістоутворюючий для роману Гільди Дуліттл – «нашарування» війни й миру, кохання і зради, кохання і відмови, духовного єднання і тілесного відчуження, страждання і сподівання. Поетика роману не дозволяє зробити із цього сплав, метафору – ані світу, ані історії, ані часу, ані особистості. Це було б надто легко для героїні, вона, *Г. Д., імажист*, знає, що далеко не завжди образ можна нівелювати чи гіперболізувати, щоб забути або перетворити на далеке враження чи абстракцію. Питання «хто ти?» залишається відкритим, та й «облямованість», обмеженість – це невід'ємна складова буття.

Гільда Дулітл наполягала на назві «Мадригал» як єдиній для свого роману. Так не сталося, але «Скажи мені жити» – це, без сумніву, автомадригал, і в ньому немає ані самозамилування, ані самознищення. Є ліричний портрет людини на тлі інших, на тлі часу, на тлі великої світової трагедії й особистої драми. Цей досвід для імажиста має бути локальним, «огородженим», щоб стати правдивим, має бути детально-зосередженим, фізичним, а не метафізичним.

Яніна Юхимук

Вершини української лірики: П. Тичина – І. Драч – Ю. Іздрик

XX століття вирізняється надзвичайно швидким розвитком подій, що мали незворотні наслідки, подарувало світові плеяду митців, кожен з яких намагався передати свої почуття та переживання сучасників, які опинилися в не віддільній від політики реальності.

1918 рік є не лише роком закінчення Першої світової війни – явища, яке змінило ставлення до вічних цінностей та створило відчуття постійного дискомфорту через ймовірну загрозу вторгнення чужих інтересів у життя народу та конкретної людини. Створення та ліквідація нових держав, об'єднання земель, що раніше були частинами різних імперій, пандемія «іспанського грипу» – які слова могли лишити нащадкам поети? Утім, на тлі буревію історії все ж з'являлися збірки інтимної лірики, що свідчили протилежне: людина здатна відчувати красу, любити світ і бажає жити попри життєві обставини.

Збірка Павла Тичини «Сонячні кларнети» (1918 рік), що здобула настільки високу оцінку діаспори, що мала усі шанси здобути Нобелівську премію, на жаль, за бажанням автора, зупинила свій рух до всесвітнього визнання на етапі поширення поезій серед українців. Сповнені духом пантеїзму, насичені тропами та складними синтаксичними конструкціями, в яких вгадується відлуння декламації або розмова (чи то зі своїм внутрішнім «Я», чи – з уявним співрозмовником). Вірші «Закучерявилися хмари», «Гаї шумлять», «Арфами, арфами...», «Квітчастий луг», «Одчиняйте двері» та інші – сміливе поєднання раптових емоційних

сплесків з незвичними образами. Дзвони, символ долі, передають досить широкий діапазон почуттів: від замилювання ніжністю (квіти-дзвіночки) та благодаті (церковні дзвони, від звуку яких з'являється «радість тепла») до непевної тривоги (гул дзвону на відстані, доки лірик чує лиш «шепіт трав») та безпомічності свідка страшної події («рубані» рядки у строфах «Одчиняйте двері» нагадують набат, яким дзвонар оповіщав мешканців прилеглих територій про небезпеку, а два рядки по одному слову – уривки думок). Попри відомий вислів Євгена Маланюка та намагання радянської влади схилити Павла Тичину до прославлення режиму, перша збірка поета є свідченням його генія, який продовжує сяяти.

50-ліття завершення Першої світової могло б стати святом перемоги людства над ідеями світового панування та прагненням створення наддержави або утвердження певної нації як вищої, але Друга світова війна, вторгнення військ США до В'єтнаму і поширення диктатури як способу управління державою, свідчили про протилежне. «Хрущовська відлига» дала можливість зійти паросткам патріотизму та відкрила багато нових імен у науці, культурі та мистецтві. Парадоксально, але у псевдовільній країні, де не існувало кримінального покарання за політичні злочини, з кожним роком збільшувалась кількість політичних в'язнів, велика кількість яких була засуджена за націоналізм. Найбільш резонансними подіями стали самоспалення Василя Макухи, здійснене на знак протесту проти вторгнення військ СРСР до Чехословаччини та ув'язнення «батька незалежної України» – В'чеслава Чорновола за публікацію збірки «Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців»)). Написавши лист у відповідь на наклеп на діяча у газеті «літературна Україна», Ліна Костенко надовго пропала

зі сторінок друкованих видань. Ще один активіст та патріот, чиї вірші надихали та підтримували українців – Іван Драч – у цей час пише сценарій для фільму «Камінний хрест» і паралельно отримує пропозицію від польських письменників випустити друком збірку вибраних віршів у перекладі. Так 1968 року виходить збірка «До джерел» («Do źródeł») з передмовою Флоріана Неуважного, у якій захоплено зазначає, що поезія українського письменника має дещо від «моцартівського захвату», та називає її надією на українську радянську поезію. Відзначає високу універсальність та ерудицію поета, вміння вдало поєднувати проблематику морального та художнього, зводячи у дуелі почуття та інтелект. Справді, до збірки увійшли найбільш відомі на час публікації вірші Драча, в яких відчувається тонкий гумор («Балада про випрані штани», «Балада золотої Цибулі»), любов до рідної землі («Балада про соняшник», «Калина»), трепетні юнацькі спогади («Ці слова про набиті трамваї...», «Одягни мене в ніч»), глибоке розуміння несловесних образів у музиці («Соната Прокоф'єва», «Слово») і розкривається філософія сучасників митця («Протуберанці серця», «Балада про дядька Гордія»). Тож, можна сказати, що у свідомості польських читачів українці мали б постати дітьми природи з почуттям гумору та палким серцем. Та чи вдалося українському письменникові відкрити традиції свого народу, які довгий час були приховані під шаром естетики радянського взірця?

«Почавши активно писати вірші доволі пізно, в 50-річному віці я вже не зміг пристосувати до цього своє identity – мені не вдалося змінити самоусвідомлення і почати думати про себе як про поета», – так говорить про себе у передмові до збірки вірші «Ліниві і ніжні» (2018 рік) її автор Юрій Іздрик. Не вважаючи свої твори

справжньою поезією, адже переважна їх частина побачила світ, розмістившись у стрічці Фейсбуку, письменник зазначає, що характеристика, винесена у назву, має викликати романтичні почуття, не применшуючи їх споживчої вартості. Програмний твір «Ніжність і лін» справді створює настрій та уявний простір, у якому доречна лірика, яку не обмежують розділові знаки (лише іноді тире для пояснення та крапки – як пауза). Сміливі образи, іноді еротизовані або кидають виклик, або пом'якшують лайку, також подекуди має місце специфічний ритм, якому бракує музичного супроводу (а, може, ці слова й стануть піснями). Та у римованих і ритмізованих рядках зберігається стиль Іздрика, тому можна сказати, що він відбувся і як поет, а українська література, на тлі політичних подій, що стали поштовхом для написання даних віршів, поповнилася ще однією збіркою самобутньої поезії, заради якої варто пізнавати рідну мову. Усе це свідчить про продовження традицій.

рецептивна мотивація тексту

Тамара Бакіна

Ілюстровані дитячі книги в традиційному й сучасних форматах

Попит на дитячу літературу у всіх європейських країнах значний, дитячі книжки видаються у великій кількості, їх віковий, жанровий й тематичний діапазон різноманітний. Сучасна дитяча література має високий статус у літературному та соціальному контекстах, нерідко відображає тенденції, властиві літературі для дорослих. Проте художня книжка, адресована читачеві дитині, зберігає та розвиває головну закономірність авторської стратегії: повноцінне сприймання дитиною всіх складових книжки як культурного феномену можливе лише за умови їхнього розуміння.

Спостереження над пропозиціями вітчизняного ринку дитячої літератури, як української, так і перекладної, засвідчують панування двох основних напрямів – це різножанрова література для підлітків та ілюстровані книги для дітей різного віку. Тому питання про причини популярності ілюстрованих книг, де візуальний текст не є супроводом текстуальної частини, а має самостійну ціннісну вагу для сприймання книжки як цілісного продукту, й видається актуальним полем для літературознавчих досліджень. Іншою важливою, на

наш погляд, мотивацією до вивчення даної теми, є особлива «наша» традиційна ціннісна орієнтація на переважно текстуальний формат дитячої художньої літератури, сформована у попередні десятиліття.

Зазначимо, що одночасна увага до словесного і візуального текстів виникатиме лише у читача, який знає і дотримується певних правил, має стійкі навички читання мальованих історій. Так, ще у 1973 році Джанні Родарі, письменник і педагог, у книзі “Грамматика фантазії” пише окремий розділ про комікс як важливу складову літературної освіти малого читача: *«Комікс – перше самостійне та мотивоване читання. Вона (дитина) читає для себе, а не для вчителя. Щоб заповнити пустоту між одним малюнком та наступним, потрібна активна, надактивна робота уяви. Уява дитини не залишається пасивною, комікс її увесь час спонукає, змушує аналізувати і синтезувати, класифікувати, робити висновок»*. Читач коміксу конструює цілісну дію: окремий кадр являє собою «вікно» (комікс має фенестровий характер, а не лінійний), в якому демонструється визначена автором частина подій. Сучасні французькі дослідники довели, що діти, які читають комікси, згодом стають активними читачами. Вони змалку звикли одночасно сприймати графічну картинку й текст, не розділяючи їх на два окремих процеси. Зауважимо, що в Україні комікс і графічний роман – ще досі маргінальні форми у видавничому сегменті, хоча спроби є. Скажімо, в Європі існує ціла когорта активних дорослих читачів, які виростили на коміксах і готові читати серйозну літературу у форматі графічного роману.

Наслідком таких читацьких навичок можемо назвати тенденції, поширені на ринку розвинених європейських країн – інтерес до дитячої або квазідитячої ілюстрації викликає до життя різноманітні

фестивалі та виставки, захопленими глядачами яких стають дорослі люди. По-друге, нові технології, наприклад метод колажу, дозволяють реалізувати творчий потенціал не лише людині з художньою освітою. Уміння малювати, установка на точність та реалістичність малюнків стають неважливими. Тоді виникає широка можливість створення книжки як цілісного продукту, в якому автор одночасно створює вербальні та візуальні ряди.

Ми пропонуємо аналіз авторських стратегій, застосованих українськими митцями **Романою Романишин та Андрієм Лесівим у книжках «Зірки і макові зернята» та «Війна, що змінила Рондо»** (обидві книжки отримали міжнародні нагороди на Болонському ярмарку дитячої книги у 2014 та 2015 роках) та американським автором **Брайяном Селзніком «Винахід Х'юго Кабре»**, за який отримав у 2008 році престижну нагороду для письменників Америки в галузі дитячої літератури – Медаль Калдекотта (з 1938 року щорічно вручається Асоціацією американських бібліотек авторам кращих ілюстрованих книжок для дітей). Жодна із книжок Б. Селзніка на даний момент не має українського перекладу, можливо, з огляду на брак читацьких навичок у вітчизняного читача. Завдяки поєднанню наративної, ілюстративної та кінематографічної технік книжка Селзніка «The Invention of Hugo Cabret» (2007), historical fiction novel, має незвичний формат. Автор майстерно використовує візуальний, кінематографічний спосіб оповіді, на таке сприймання налаштовує читача передмова-інструкція. Книжка починається малюнками на 26 сторінках на весь розворот книжки, які захоплюють увагу реципієнта. Малюнки зроблені чорним грифельним олівцем – вони то «ростуть», розширюючись до панорамного зображення сцени (урбаністичний пейзаж нічного міста,

натовп людей на вокзалі), то стискаються, фокусуючи якусь деталь (місяць уповні, протерта підошва черевика) так, як це може робити кінокамера. Селзнік постійно наголошує, що його книжки – це не ілюстрований роман, а роман, який розказаний у словах та картинках, оскільки сприймання візуальної оповіді значно відрізняється від вербального сприймання. Тому він постійно експериментує, витворюючи новий формат книжки.

Поєднання зорових образів з текстом стає звичайною практикою сучасного книговидавництва з огляду на «візуальний поворот» у культурі. Отже, спроба досліджувати такий спосіб комунікації з читачем, особливо читачем-дитиною, стає актуальним полем в українському літературознавстві.

Тетяна Басняк

Успіх після успіху, або Парадокс рецептивної трансгресії (роман З. Ленца «Перебіжчик»)

1968 рік у творчій біографії Зіґфріда Ленца (1826-2014) став тріумфальним – вийшов його знаковий роман «Урок німецької», за словами критика Ф. Вайдермана, «один із центральних у німецькій літературі тестів про обов'язок та мистецтво, свободу та відчуття вини у націонал-соціалістичній Німеччині». Роман забезпечив автору безперечний авторитет у літературних колах, письменник від цього часу більше двадцяти разів нагороджувався престижними літературними преміями, зокрема, саме з імені З. Ленца починається список лауреатів австрійської премії Манеса Шпербера (1985). Проте на шляху до великого успіху автор пережив

драматичну історію, пов'язану з його рукописом «Перебіжчик» (1951, 2016), що мав стати другою книгою після доволі успішного дебютного роману «Яструби у небі» (1951), але через вкрай негативний заключний відгук призначеного видавництвом Hoffmann und Campe рецензента О. Гьорнера друк було відхилено. «Перебіжчик» побачив світ лише через два роки після смерті З. Ленца.

Отже, роман, в порушення будь-якої хронологічної логіки, зазнав резонансного успіху не на початку п'ятдесятих, коли створювався, і навіть не за життя письменника, а лише в наш час. Після розгромної рецензії письменник, який, на думку сучасного німецького літературознавця Ф. Вайдермана, «був чесним, тонким, делікатним автором-джентельменом, народженим не для боротьби, а для творчості», більше не робив жодної спроби опублікувати «Перебіжчика», ніколи не згадував про нього, тому знахідка рукопису розпорядником його літературної спадщини Г. Бергом стала сенсаційною подією. Власноручний напис на папці з манускриптом – «Der Überläufer» – доповнювався доволі неоднозначним дописом «Der Tod macht Musik» («Смерть творить музику»). На жаль, цей момент не інтерпретується упорядниками тексту, фраза лише побіжно згадується в післямові як текстологічний факт. Ми наважуємося акцентувати її ключову роль у рецепції авторської позиції, що вимагає більш розгорнутого аналізу.

Варто провести ревізію усієї історії, пов'язаної зі спробою видання цієї книги, від першого позитивного враження рецензента, активної роботи автора з текстом відповідно до його порад, створення другої, доробленої версії, в притул до радикальної зміни оцінки, що не дозволила друк. У післямові до видання 2016 р. Г. Берг пояснює цю очевидну інверсію критичного наративу:

«Можна відчувати паніку у словах рецензента, коли він наближається до найсуттєвішого пункту, який стосується вимоги повністю переробити манускрипт: «Ви можете собі дуже сильно нашкодити, тоді Вам не допоможуть навіть Ваші хороші стосунки з пресою та телерадіо. Ми даємо Вам пораду не тому, що ми академічні всезнайки, а тому, що ми розуміємо теперішній час та стан, позаяк ми точно знаємо, як добре розпочатий роман може зазнати тріскучого мистецького краху».

Аналіз тексту свідчить про небезпеку у висвітленні злободенної тематики (на той час це була тема німецької національної катастрофи), якщо чітка позиція автора була сформована в умовах історичної невизначеності. Тільки наш час, з його власними негараздами, дозволив спокійно рецептувати ленцівські акценти минулщини. У романі солдат Вермахту Вальтер Проска, що пройшов майже усю війну, стріляв і убивав, раптом прозріває і починає розуміти всю її жахливість, нікчемність своєї ролі, замислюється над тим, де справедливість й на чиєму боці правда. Коли постає питання – вірність Вермахту чи життя, він, майже не вагаючись, обирає останнє. Постать головного героя роману «Перебіжчик» сприймається на іншій глибині читацького розуміння, його маргінальність сьогодні прочитується як трагізм непересічності. І, можливо, варто було манускрипту пролежати у підвалі шістдесят п'ять років, щоб він набув позачасового узагальнення, своєї справжньої мистецької сили. Дійсно, «Der Tod macht Musik».

Ольга Богданова, Елизавета Власова

Пушкин и русская классика в повести С. Довлатова «Заповедник»

В статье рассматривается интертекстуальное поле повести Сергея Довлатова «Заповедник», устанавливаются пушкинские и постпушкинские диалоговые межтекстовые связи и аллюзии.

Среди претекстов Довлатова названы пушкинские «Евгений Онегин», «Повести Белкина», «Дубровский», «Каменный гость», «Капитанская дочка», «Я вас любил...», «Андрей Шенье», «Вновь я посетил...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и др.

С пушкинским интертекстом Довлатова связывают прежде всего повествовательные стратегии – например, эксплуатация приема авторской (сюжетной) маскировки, когда автор-повествователь берет на себя роль отстраненного лица, тогда как основное изложение событий ведет нарратор-рассказчик (хронотоп повести распадается на два уровня: «тогда» и «теперь», «прошлое» и «настоящее», актуализируя динамико-диалектические процессы, происходящие в душе и характере центрального героя). Форма повествования обретает обобщенные черты мемуарно-дневникового жанра (ср. «Капитанская дочка»). Образ главной героини повести «Заповедник», Татьяны, явно ориентирован на образ пушкинской Татьяны из «Евгения Онегина», с тем чтобы ярче акцентировать связь судеб главного героя Алиханова и «музеефицированного» Пушкина, его ссыльных лет (действие происходит в Михайловском пушкинском заповеднике, когда главный герой Алиханов решает сложный и судьбоносный вопрос – покинуть родину, уехать в эмиграцию или остаться в родных пенатах). Многочисленные аллюзии на пушкинские произведения

позволяют Довлатову усилить образ того или иного героя, расширить рецептивное поле образа. Так, брат Татьяны, бывшей жены главного героя, со всей очевидностью обретает характерные признаки и черты Каменного гостя («Каменный гость» Пушкина), вызывающего к возмездию и наказанию (в данном случае к законному браку Татьяны с Алихановым). Иронический акцент мотива очевиден, но по сути интертекстуален. Судьба ссыльного Пушкина выстраивается в повести Довлатова как возможный вариант существования начинающего писателя Алиханова: ссылка → забвение → слава. Аллюзийные нити от пушкинского «Дубровского» явно протягиваются к образу селянина-пропойцы Сорокина Михал Иваныча, современного Архипа, пьяницы и лентяя, но глубоко душевного человека, русского крестьянина.

Однако, как показано в докладе, мозаика литературных претекстов «Заповедника» много шире и богаче. Постпушкинские претексты в работе означены именами И. Гончарова («Обломов»), А. Блока («Незнакомка» и др.), А. Солженицына («Матренин двор»), В. Шукшина («Срезал»), Вен. Ерофеева («Москва – Петушки»), Вяч. Пьецуха («Жизнь негодяя»), романами И. Ильфа и Евг. Петрова («Двенадцать стульев», «Золотой теленок») и др.

Так, традиционный для русской литературы образ героя-лентяя Обломова становится образом общенациональным, типологическим, позволяющим понять отсутствие активности в образе «современного Обломова», экскурсовода и филолога Алиханова. Вместе с тем «русская слагаемая» обломовского образа обеспечивает (иронико-)патриотическую тональность мыслей персонажа, эксплицируя его любовь к отечеству в качестве главной причины нежелания отъезда в эмиграцию. Имена и строки

поэзии Блока и Цветаевой становятся гарантами того глубинного чувства, которое испытывает Алиханов к убогим и заброшенным сельским (= пушкинским) просторам.

Аллюзийные связи повести Довлатова с произведениями Солженицына и Шукшина позволяют современному прозаику создать типы героев узнаваемых, литературно маркированных, типологически близких классике (характерологически и ситуационно), тем самым встраивая героя (героев) Довлатова в ряд персонажей с выраженными чертами русского национального характера, хотя и сильно деформированного современностью и иронизированного автором.

Претекст Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» позволяет Довлатову типизировать современный «изломанный» русский национальный характер, придать ему черты абсурдистики и хаоса, аллогизма.

Делается вывод, что осмысление интертекста в повести Сергея Довлатова «Заповедник» позволяет выйти на более емкие («вечные») литературные аллюзии и параллели, установить между текстами классическими и современными вневременную смысловую синхронию, обогащающую палитру современной прозы.

Ольга Гречешнюк

Рецептивна мотивація тексту (на прикладі романів М. Марон «Листи Павла» і Т. Дюкерс «Небесне тіло»)

Питання зміни поколінь, їхньої ролі в розвитку країни, що об'єднує й пов'язує їх разом та ін., постають

об'єктом дослідження багатьох учених з різних галузей: соціологів, філософів, літературознавців тощо. Доволі часто покоління вираховують унаслідок певних важливих історичних подій, як, скажімо, війни, масові репресії, геноцид. Покоління людей 45-го року, яке перше з'являється на історичній арені Німеччини після Другої Світової війни, взяло на себе важкий тягар відбудови країни, а війна залишилися невитравним тавром упродовж усього їхнього життя. За словами німецької дослідниці А. Ассманн, таке покоління прийняло нове майбутнє, але оскільки вони мали справу з негативними наслідками нацистського минулого, то підтримували загальний пакт тиші, що став звичним для Німеччини її повоєнного існування.

На зміну приходить наступне покоління 68-го – покоління дітей очевидців та учасників тих жахливих подій. Воно не відчувало себе співучасниками діянь своїх батьків, навпаки, головним завданням для них було розірвати пакт мовчання цих подій. Вони повставали проти своїх батьків, вони повернулися спиною до свого походження, почавши ставити важливі питання, які зумовили радикальну зміну їхнього світогляду та мислення. Дане покоління, звичайно, представляє багато культурних діячів та письменників, серед яких і Моніка Марон. У генераційному романі «Листи Павла» авторка звертається до свого минулого, розгортає на тлі історичних подій сімейну історію власної родини, задаючись низкою гострих питань. Героїня роману знаходить на горищі лист свого батька, який він передав у 1943 році з гетто. Власне ця знахідка й дає початок для мандрівки у минуле для Моніки, яка якраз шукає себе у житті. Вона, внучка польського єврея та донька затятого комуніста, не розділяє поглядів ні одного, ні другого. Її цікавлять лише питання

спадковості та пам'яті поколінь, невинності та відповідальності нащадків за гріхи предків.

Поряд із поколінням 68-го активно виступає покоління внуків, для якого питання Другої світової війни, нацистського режиму та його наслідки залишається доволі актуальним. Саме таке покоління переконане, що йому найкраще вдасться розібратись з питанням переборення травматичного минулого Німеччини, оскільки це перше покоління, яке може тверезо й об'єктивно розв'язати проблему через велику часову дистанцію, що утворилася між генераціями. Наприклад, Таня Дюкерс – одна з небагатьох німецькомовних письменниць, яку сьогодні цікавлять білі плями власної історії. У своєму генераційному романі «Небесне тіло» розкриває типову для тридцяти-сорокарічних німців ситуацію: розбираючи старі речі в будинку померлих бабусі та дідуся, внуки знаходять коробку з листами, фотокартками та документами, де чітко вказано, що дідусь був далеко не останньою людиною в НСРПН (Націонал-соціалістична робітничка партія Німеччини), бабуся писала привітальні листівки Герману Герінгу, а мати була учасницею нацистського Союзу німецьких дівчат. Головна героїня чекає первістка, що підштовхує її до пошуків та дослідження прогалин у власній сімейній історії. Як сьогодні ставитись до тих подій, учасниками яких були твої найближчі люди? Авторка ставить це питання у центр твору.

М. Марон і Т. Дюкерс належать до різних поколінь, але мають спільний культурний та історичний досвід, вони обидві задаються питаннями пам'яті поколінь, відповідальності, які є важливими для сучасності, ставлячи при цьому різні акценти.

Майя Гураль

Ассоциативные реалии как этномаркеры переводного текста романа Михаила Стельмаха «Дума про тебя»

Роман Михаила Стельмаха «Дума про тебя» (1969) – это попытка воссоздать исторически обусловленное повествование об истории человека, поколения и всего украинского общества в четко определенном пространственно-временном разрезе. В авторском идиостиле широко представлены языковые единицы с национально-культурной информацией. Особое место среди них занимают **ассоциативные реалии**, связанные с разнообразными историко-культурными национальными явлениями, выражающие смысловые и эмоциональные фоновые оттенки.

Цветовая символика представлена в романе «Дума про тебя» широкой палитрой: *синий* – цвет спокойствия и умиротворения, иногда символизирует верность и преданность, *голубой* часто выступает воплощением печали и депрессии, *красный* служит символом силы чувств (в том числе любви), войны, страдания и мужественности, *желтый* символизирует переменчивость и внутреннюю свободу (наиболее выразительно цвет представлен как *золотой*, *зеленый* символизирует твердость и стойкость, иногда – печаль). Лексические единицы-колоративы эквивалентно передаются И. Чеховской, поскольку их воссоздание (за редким исключением) не зависит от контекста, и переводчику необходимо лишь знание основного русского цветообозначения: *золотые, овечьные голубизной хлеба* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 148); *вырисовывался на*

розовато-голубом с прозеленью полотне неба (Стельмах М. А. Дума про тебе: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 108).

Особенностью произведения М. Стельмаха является обращение автора к **символизации образов**, которая достигается благодаря большой эмоциональной и психологической нагрузке художественных деталей. Такие реалии закрепились в обычных лексемах – *хата-білянка, барвінок, журавель, зоря, золотаве жито, млин, верба* и др. Например, фольклорный образ *барвинка* репрезентирует немалый ассоциативно-фоновый шар значений для целевого читателя. Для украинского читателя барвинок – ритуальный свадебный цветок, символ любви и брака. В песнях – это символ девичьей красоты, чистоты, непорочности, его еще считают символом жизнестойкости, молодости. Используемые писателем эпитеты *зелененький, хрещатий*, песенное обращение «*барвіночку, козаченьку*», вечнозеленое буйство барвинка олицетворяет идею бессмертия, продолжительности жизни, стойкости и верности. Русское «*могильник*» лишен такой коннотации, как в украинском языке. Сравнительно-контрастивная методика лингвокультурологического анализа показывает, что на когнитивном уровне в слове *могильник* скрыта иная идея – погребения, могилы, смерти. Но автор перевода при воссоздании текста предпочитает перенесение названия украинского растения, хоть и без его символично-культурного наслоения.

Коммуникативные задачи **языковых реалий, обращений** определяют характер их грамматической структуры: используются уменьшительно-ласкательные суффиксы, прилагательные с эмоционально-экспрессивной окраской, притяжательные

прилагательные (*чоловіче добрий, мудрий мельнику, мій любий, мила пані Пасикевич*). В качестве обращений М. Стельмах вводит в канву текста слова, называющие животных, предметы и явления неживой природы: *Я тобі що, непоштива довбне, сказав?* (Стельмах М. Дума про тебе: Роман / М. Стельмах. – К., 1976. – С. 11) – *Я тебе что, чурбан, сказал?* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 16). Такие обращения передаются путем транскрипции либо функциональным эквивалентом, аналогом (при воссоздании эмоционального отношения к говорящему).

Фразеологические единицы романа «Дума про тебя» (узуальные и окказиональные) воссозданы переводчиком адекватно: *хочеш чи не хочеш, а зв'язані з тобою однією шворкою* (Стельмах М. Дума про тебе: Роман / М. Стельмах. – К., 1976. – С. 16) – *и хочешь ты или не хочешь, а связаны с тобой одной веревочкой* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 21); *Прикуси хоч трохи своє м'ясо між зубами* (Стельмах М. Дума про тебе: Роман / М. Стельмах. – К., 1976. – С. 17) – *Прикуси хоть немного язык* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 22).

Религиозные реалии передают набожность и богобоязнь украинских крестьян как черту их национального характера, утверждают важность для них христианской морали. Такие высказывания создают определенный разговорно-бытовой фон, в котором отражено речевое сознание украинцев. И. Чеховская пытается придерживаться авторского текста и не уменьшать в переводе количество лексических единиц религиозного характера и не заменять их нейтральными соответствиями: *Це ви беретесь організувати судний*

день? (Стельмах М. Дума про тебе: Роман / М. Стельмах. – К., 1976. – С. 213) – *Не вы ли беретесь организовать судный день?* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 221); *Але перший камінь кидаєте ви!* (Стельмах М. Дума про тебе: Роман / М. Стельмах. – К., 1976. – С. 213) – *Но первый камень бросаете вы!* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 222); *Господи, яка вона славна молодиця!* (Стельмах М. Дума про тебе: Роман / М. Стельмах. – К., 1976. – С. 302) – *Господи, какая она славная!* (Стельмах М. А. Дума про тебя: Роман / М. А. Стельмах. – Перевод с укр. – М.: Воениздат, 1979. – С. 314).

Таким образом, сравнительный анализ авторского и переводного текстов свидетельствует о том, что переводчик И. Чеховская, учитывая обусловленную лингвистически, контекстуально и жанрово релевантность каждой реалии в художественной канве романа, сохранила особенности репрезентации М. Стельмахом событий художественного произведения при помощи языковых знаков с национально-культурной информацией.

Ольга Дашенко

Слова-символы в концептосфере поэзии А. Блока

Символизм – первое и самое значительное из модернистских течений в русской литературе XIX – начала XX века. Особое место в творчестве символистов занимает поэзия А. Блока с его неповторимым многообразием поэтических образов, символов и значений слова. Представляет интерес

характеристика концепта «любовь». Данная проблема рассматривается на основе сопоставления символической системы цикла «Снежная маска» (1907) с традиционной поэтической лексикой.

Лексема **любовь** в поэтическом цикле А. Блока как основной репрезентант культурного концепта **любовь** является многозначным словом, в котором можно выделить семантическое ядро – это «имя, предмет любви» и ряд признаков, которыми обладает **любовь**: «экспрессия», «влечение», «стремление», «сила», «глубина», «разочарование», «гибель».

Символика А. Блока характеризуется множеством туманных образов-символов, созданных с установкой на отрыв от традиции, на сложную новизну. Для обозначения основной темы цикла – любви, страсти – поэт создает особое обобщенно-символическое образование – **снежная вьюга**: *Я опрокинут в темных струях / И вновь вдыхаю, не любя, / Забытый сон о поцелуях, / О снежных вьюгах вокруг тебя* (Блок А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / Редкол.: М. Дунин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. Т.2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. 1980. – С. 8).

В семантической структуре концепта-символа **любовь** можно выделить следующие основные компоненты значения (семи):

1) стихийность: *Вьюга пела. / И кололи снежные иглы. / И душа леденела. / Ты меня настигла. / <...>* (Блок А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / Редкол.: М. Дунин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. Т.2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. 1980. – С. 11).

2) процесс: *И мгла заломила руки, / Заломила руки в высь. / Ты опустила очи, / И мы понеслись. / И навстречу вставали новые звуки: / Летели снега, /*

Звенели рога / Налетающей ночи (Блок А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / Редкол.: М. Дунин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. Т.2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. 1980. – С. 13).

3) гибельность: *Из очей ее крылатых / Светит мгла. / <...> / Золотистый уголь в сердце / Мне вожгла* (Блок А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / Редкол.: М. Дунин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. Т.2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. 1980. – С. 18). *Не будь и ты со мною строгой, / И маской не дразни меня. / И в темной памяти не трогай / Иного – страшного – огня* (Блок А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / Редкол.: М. Дунин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. Т.2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. 1980. – С. 27).

Этот компонент значения изначально присущ и традиционному образу-символу «огонь». В семантической структуре традиционного символа любви «огонь» на первый план выдвигаются семы: 1) горячий; 2) сжигающий, а потому несущий гибель / гибельность.

Анализ показал, что в семантических структурах двух разнородных символов **огонь** и **снежная вьюга** присутствует тождественное значение «гибельность». С этой точки зрения традиционное осмысление любви как чувства гибельного не просто привносится в новый символ **снежная вьюга**, а выявляет и актуализирует уже заложенные в нем возможности.

Подобным же методом вскрывается глубинная семантическая связь блоковского символа, связанного с любовным чувством, – образом **вина**. В семантической структуре традиционного символа **вино** главную роль

играет значение «пьянящий, кружащий голову». То есть в блоковском символе потенциально присутствует то значение, которое является основным в традиционном символе. На базе этого и возникает эстетический синоним символа **вино** – **снежная вьюга** как символ пьянящей любви-страсти.

Для обозначения концепта **любовь** поэт нередко употребляет готовые фразеологические модели: *страшный огонь, золотистый уголь, темные струи, кубок темного вина*. В семантической структуре словесно-символической единицы **огонь (уголь)** на первый план выдвигается традиционное значение «горячий». Рассматриваемые варианты символов **огонь** и **вино** употребляются не изолированно. В условиях макроконтекста на них падают отблески значений индивидуально-авторской символики: слово-символ **огонь (костер)** сочетается в цикле с определениями, отражающими «снежную» сущность любви-страсти. Возникают новые символы: **снежный костер, снежный огонь, огонь зимы палящей**: *Я сам иду на твой костер! / Сжигай меня! / Пронзай меня, / Крылатый взор, / Иглою снежною огня!* (Блок А. Собрание сочинений : В 6-ти т. / Редкол.: М. Дунин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л. : Худож. лит., 1980–1981. Т.2. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. / Сост. и примеч. Вл. Орлова. 1980. – С. 31).

Поэт сталкивает слова, которые в языке принадлежат к совершенно разным семантическим полям, и могут быть семантически сопоставлены по линии, скорее, антонимических отношений. В поэтическом же тексте эти словесные единицы связываются в единый образ и вступают в валентные связи: лексемы **снежный** и **огонь**, образуя одно словосочетание, «теряют» семы «холодный» и «горячий», которые обуславливают языковую антонимичность.

Однако эти семы потенциально присутствуют в структуре лексем, и это накладывает на символическое образование особый оттенок значения, придает ему особое «мерцание» смысла.

Итак, процесс создания обобщенно-символических единиц и развитие их эстетических значений семантически связаны с поэтической традицией XIX века, с традиционно опорными словами-образами **буря, огонь, вино**.

Концепт-символ **любовь** наполнен значениями «гибельность», «стихийность», «пьянящая страсть». В условиях поэтической системы цикла традиционные символические единицы приобретают дополнительные «приращения смысла» и становятся эстетическими синонимами основного символа **снежная вьюга**.

Frédéric Diffo

Expérience migratoire et décentrement discursif dans le roman francophone de la migration : une question de reception

L'artiste-écrivain migrant fait très souvent l'objet d'une remise en cause lorsque vient le moment de le gratifier et d'attribuer une identité nominale à son art. Au Sud du Sahara précisément, les critiques acerbes et véhémentes sont courantes et aboutissent au questionnement suivant : «il écrit pour nous insulter», «il écrit pour plaire aux Blancs», «il écrit contre nous parce qu'il vit en Europe», «il veut se faire les sous en insultant l'Afrique», «il peint l'Afrique en noir» etc. Sur ce point, l'artiste se trouve porté à la critique et à la stigmatisation du fait de son statut d'immigré. En effet, la ruée enthousiaste des Africains vers les métropoles occidentales, en dépit des discours

circonstanciels et conjoncturels, a dressé un nouveau paysage littéraire francophone dont la tournure décisive des années 2000 (L'année 2000 est une date charnière dans la littérature Africaine dite de l'immigration en ce sens qu'il symbolise une période de grande production avec les écrits de calixthe Beyala, Fatou Diome, Aminata Sow Fall etc. avec quelques essayistes comme A Wabéri, Odile Cazenave, etc. Sinon que la littérature africaine commence bien avant cette date-là avec les écrits d'AMIDOU KANE, Cheik, CESAIRE, Aimé, DADIE Bernard, ESSOMBA, Jean Roger OYONO, Ferdinand Léopold, SOCE Ousmane) a laissé prospérer des plumes ambitieuses dont la légitimité a consisté à faire une peinture de l'Afrique en tant qu'immigrés pour bon nombre et exilés pour d'autres. Dans cette dé-contextualisation spatiale, aux dires de bien de critiques, les écrivains «diasporiques» ou encore de «l'immigration» – selon la nomenclature des écrivains d'Adourahman A Wabéri – ont manifestement tenu des discours étriqués et excentrés sur le continent qui les a vu naître, certainement du fait de leurs nouveaux statuts au «Centre» et surtout de leur trajectoire expérientielle en tant qu'immigrés. Dans l'esprit de battre en retrait le regard purement essentialiste jusqu'ici jeté sur l'Afrique du fait des représentations véhiculées par cette nouvelle littérature, nous voulons proposer un dépassement du cadre définitoire de la littérature africaine de l'immigration comme étant une écriture de la marginalité, pour questionner substantiellement ce discours dit de la «migrance» sous la bannière d'un triptyque fécond : immigration/écrivain-migrant/œuvre littéraire. Voulant savoir si l'immigration est-elle antinomique à la réception de l'œuvre littéraire, la pertinence de notre réflexion tient à ce que les représentations de l'écrivain-migrant se situent aux frontières des imaginaires qui portent les traces d'un discours identitaire, vis-à-vis de l'Altérité. Pour en affiner la

pertinence de ce postulat, nous nous demandons comment les écrivains dits de l'immigration, grâce à de leurs expériences, ont pu entretenir un discours sain et cohérent sur l'Afrique malgré leur intégration relativement restrictive dans leurs différents pays d'accueil? Comment le discours littéraire, en sollicitant les différents témoignages des immigrés, porte le sens d'une littérature Périphérique produite à partir du *Centre*? Comment l'œuvre de l'écrivain francophone migrant est-elle reçue au centre (Occident) et à la périphérie (Afrique)? Tel est le questionnement central de cette réflexion dont les éclairages de la théorie postcoloniale, couplée à celle de la réception au sens où l'entendait Hans Robert Jauss (Hans Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978, 1990), seront d'un grand apport.

Олександр Кеба

Рецепція як мотивація текстотворення: письменник – читач – інтерпретатор у романі Дж. М. Кутсі «Елізабет Костелло»

Роман Дж. М. Кутсі «Елізабет Костелло» визнається одним із найбільш глибоких і багатопланових його творів. Не в останню чергу такий статус роману зумовлений винятковим насиченням тексту різноманітними формами інтертексту. Безпосередня підстава їх органічного включення в художню структуру – головна героїня твору, ім'я якої, власне, й дає йому назву, є письменницею. Автор наділяє Елізабет Костелло не простою творчою біографією і активною життєвою позицією, робить добре відомою в літературному й академічному світі, їй присуджують літературні премії, запрошують в

університети для читання лекцій тощо.

Саме в цих лекціях найбільш очевидно має місце апеляція Елізабет Костелло до своїх літературних попередників, пояснення власних творчих, художньо-естетичних та громадянських принципів. Їх апробація й верифікація здійснюється в контексті творчості таких авторів, як Даніель Дефо, Едгар Аллан По, Вільям Блейк, Джон Кітс, Федір Достоевський, Райнер Марія Рільке, Тед Г'юз, Франц Кафка, Джеймс Джойс та ін. Знаменно, що літературну славу Елізабет Костелло приніс роман «Будинок на Екклс-стріт», своєрідна деконструкція, а в певному сенсі й сиквел роману Джойса «Улісс», в якому авторка «вивела» Моллі Блум зі «спального ув'язнення» на вулиці Дубліна.

Рецепція та інтерпретація чужих текстів у даному випадку стає ефективним засобом постановки не лише суто літературних питань, а й фундаментальних проблем людського існування в «пост-гуманітарну» епоху. Ключовими концептами твору, що створюють його багатовекторний дискурс й ефективно підтримуються за допомогою рецептивної стратегії, є гуманітаристика (система наук про людину), гуманізм (антропоцентрична ідеологія), гуманність (етична парадигма). В ряду претекстів, крізь призму яких осягається цей проблемно-тематичний комплекс, ключову роль відіграють твори Дж. Свіфта «Modest Proposal» і «Gulliver's Travels», оскільки їх автор значно випереджає свій час, передбачаючи новітнє розуміння людської сутності.

Унаслідок професійної письменницької діяльності головного персонажа названі вище концептуальні парадигми так чи інакше закорінені на суперечностях мистецького освоєння буття в його крайніх проявах, зокрема – чи здатен митець, проникаючи у сфери зла, протистояти його безодням і жахам. У зв'язку з цим у

романі важливе місце займає дискусія Елізабет Костелло з письменником Полом Вестом (на відміну від численних «реальних» письменників, він, як і головна героїня твору, є романістом фікціонального плану). Пол Вест фігурує в тексті як автор роману про нацистську верхівку, зокрема, невдалу спробу заколоту проти Гітлера і страту групи генералів-«зрадників», описану «надмірно естетично», з деталізацією натуралістичних подробиць та приниженням людської гідності.

Складні інтенції Дж. М. Кутсі реалізуються в специфічному жанровому синтезі, тяжіючи до філософсько-інтелектуального роману в його «ідеологічному» варіанті (за М. Бахтіним). Сюжет твору «розпадається» на низку фрагментів, кожний з яких висвітлює певні аспекти життєвої, світоглядної та естетичної позиції героїні. При цьому наратив, зорієнтований в основному на «центральну свідомість», нею не обмежується. Паралельні наративні голоси, дискурсивні щодо основного, виникають головно завдяки переключенню фокальної перспективи на свідомість сина Елізабет Костелло Джона (університетського викладача фізики й астрономії) та її сестри Бланш (керівника католицького місіонерського центру в Африці).

Істотне місце з-поміж претекстів роману займають твори Франца Кафки, зокрема оповідання «Звіт для академії», на аналізі якого Елізабет Костелло будує свою концепцію реалізму та неоднозначну інтерпретацію Голокосту, вважаючи некоректними зооморфні уподібнення жертв нацистських фабрик смерті. Кафкові ж притча «Перед законом» і роман «Процес» мають інший вимір інтертекстуальності – імпліцитний. Алюзія на них виникає в передостанньому розділі твору, де Елізабет Костелло, потрапляючи у своєрідне чистилище, складає звіт перед групою людей

(чиновники Замкової канцелярії?) про власну творчу діяльність. Свій письменницький статус вона визначає за допомогою вислову Чеслава Мілоша «Secretary of the Invisible» і підкреслює, що той був секретарем значно вищого рівня. Про цей вислів Елізабет говорить, що він «був надиктований» поетові.

Таким чином, рецепція й інтерпретація обширного кола претекстів у романі Дж. М. Кутсі «Елізабет Костелло» є ефективним чинником текстотворення та інструментом імплементації авторського погляду на світ, людину і літературу.

Aliona Matiychak

Cave Paradigm in Iris Murdoch's Reception

To create a holistic image of the world in her fiction Iris Murdoch repeatedly made full use of symbolic forms, capable of immersing individual phenomena into the inception state. The writer was interested in the entire spectrum of philosophical and psychological problems of man in the modern world. Almost all of her novels are characterized by features of a philosophical parable full of polyvalent symbols. A peculiar stimulus and inexhaustible source of her philosophical reflections and fiction was Plato's «Theory of Forms», in particular the ways of its metaphorical and symbolic embodiment.

The meta-text to reveal Murdoch's reception of this myth and its interpretations in her novels are her own writings: «The Sovereignty of Good over other Concepts», «The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists», «Concepts of Unity. Art». According to Murdoch, this parable «portrays a spiritual pilgrimage from appearance to reality». The sun as the image of Good in the Cave myth is invisible to people, hence the true understanding of Good in

Murdoch's interpretation is hidden, incomprehensible to the person who does not want to accept it. And only one who seeks true light is able to escape the captivity of illusions and selfishness.

Developing the metaphor of the sun, as the understanding of the Good, Murdoch finds it extremely rich: the sun is real, but too distant. The maxim «the Good is a transcendent reality! in the writer's understanding is inseparable from virtue as «an attempt to pierce the veil of selfish consciousness and join the world as it really is». However, here Murdoch warns that in this attempt, as «the empirical fact about human nature», there is no guarantee of complete success, so in her opinion the Cave is more likely a «magic space». In this context supporters of feminist criticism explore Murdoch's novels and especially the cave image mainly in the gender aspect. Thus, Deborah Johnson actively uses the idea of Sigmund Freud about the cave as a «woman's place», the closed space of the female's womb, mysterious and often sacred. The image of the Cave here combines a number of oppositions, the differences between external and internal, sublime and foul, daylight and light of the fire, escapee and prisoner, truth and shadow, reality and imagination, speculative and sensual, good and evil and so on.

Unlike her theoretical and philosophical writings, in her fiction Murdoch ironically plays with the Plato's myth. In several Murdoch's novels the Cave is perceived rather as a «place of initiation» (D. Johnson) of the young characters that enter it (Tom McCaffrey in «The Philosopher's Pupil»; Peirce in «The Nice and the Good»; Dora in «The Bell», etc.). But in the novel «The Sea, the Sea» the Cave is both the confined theater space («theatrical enclosure») in which we live, and «the place of contemplation, of confrontation with inner truth, a testing-place». This author's interpretation actually illustrates the theory of K.G. Jung, who believed

that the Cave also embodied the mystery, the inaccessibility of the unconscious, the motive of overcoming the internal forces. The metaphor of the Cave in Murdoch's fiction also reflects human cognition, «the human path to awareness, to the truth», which is also confirmed by the writer herself: «the higher reality is studied first in the form of shadows and images».

Another but no less important interpretation of the Plato's myth, both in the context of this novel and the complete oeuvre of the writer, is the moment of death. Here, life is the illusion and death is the release from illusions. In this way, not only the character, but also the real author, believes that man becomes devoid of his preferences, passions, desires, everything that binds him to the world of illusions, and so is freed from the Wheel (another polyvalent symbol of the writer).

Iris Murdoch, as a representative of classical culture, manifests the potency of the Cave paradigm in classical patterns. In her novels there are almost all modern themes (social, philosophical, psychological, sexual, etc.) but their aesthetic embodiment remains extremely genuine. The author's interpretation of the Cave paradigm is unique, worthy of a true philosopher: this is no longer a real topos, but the consciousness of her characters as such, with all its mazes, shadows, dark corners, unconscious queer illusions.

That is, the Cave in Murdoch's fiction is not so much a Form but the Content. In this way Iris Murdoch appeals to the moral aspect of the human nature, with the development of which she relates the possibility of harmonious relations with the world. In such a compromise she hopes for reconciliation of moral values with the truth of real life. Consequently, the meaning of this paradigm is disclosed in correlation of the incompatible things: the material (topos) and the spiritual (logos) factors.

Full of polyvalent symbols and metaphors the multi-level structure of Iris Murdoch's philosophical novels does not provide an unequivocal interpretation; it is perceived as a phenomenological fact, permeated with intertextual links that extend beyond her fiction texts. The infinite semantic perspective of symbolic images, paradigms created by the writer is comprehended only through communication and is designed for the active reaction of the reader so that the symbolic (mythological) form potentially acquires its meaning (both new and different one) in the perceiver's consciousness.

Тамара Морева

Рецептивный потенциал контекста в прочтении «Крысолова» А. С. Грина

Разговор о художественном произведении в аспекте его рецепции предполагает обозначение и анализ разнообразных возможных вариантов его прочтения. Эти варианты обусловлены целым рядом факторов: эпохой прочтения произведения, характером его реципиента (главным образом, степенью его близости тому имманентному читателю, на которого ориентировался автор в процессе создания произведения), смыслами, которые задает сам автор. В свою очередь, эти смыслы могут быть непосредственно выражены им в тексте произведения, а также заданы различными элементами текста. Среди них, пожалуй, наиболее важными являются те, что после Жерара Женетта принято обозначать терминами «паратекст» или «перитекст», – заголовок (имя произведения), а также посвящения, эпитафьи и так далее. Название и эпитафья – это элементы рамки текста. В случае интертекстуальности заголовка (если в него включены

названия произведений или имена персонажей произведений других авторов), что встречается довольно часто, а также интертекстуальности эпиграфа, который, как правило, является фрагментом «чужого» текста, эти перитекстуальные элементы представляют интерес для исследователя не только сами по себе (возможные варианты прочтения названия и эпиграфа), но и содержат в себе установку на диалог с заданными в них произведениями. Тем самым эти «процитированные» писателем тексты становятся литературным, общекультурным контекстом его собственного сочинения. Кроме этого, богатый материал для осмысления произведения в рецептивном ключе дает и контекст творчества его автора. Это тем более интересно, если самим писателем формируются для издания сборники его произведений, поскольку при этом им задается некий дополнительный смысл, который может (должен) рождаться в восприятии читателя благодаря его соседству с другими, включенными им в тот же сборник. Все это мы попытаемся проиллюстрировать на основе «Крысолова» А. С. Грина.

Название рассказа ориентирует читателя на легенды и художественные произведения о Крысолове. Уже само по себе разнообразие интерпретаций гибели детей, уведенных из города Крысоловом (отражение в этой легенде детских крестовых походов, древних ритуалов, житейских ситуаций, к примеру – кораблекрушения и т.д.), рождает множество смыслов, задаваемых подобным заголовком произведения. И отсюда – множественность толкований происходящего в рассказе А. С. Грина. Не меньше вариантов прочтения произведения задает включение его в литературный контекст. Введенная немецкими романтиками Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано (составителями

сборника «Волшебный рог мальчика») в литературный обиход легенда о Гамельнском Крысолове начала формирование сверхтекста, в который могут быть включены произведения С. Лагерлёф, В. Раабе, В. Дыка, Б. Брехта, А. Заневского, Св. Логинова и многих других авторов. Возможна отсылка и к наиболее близкому по времени создания «Крысолову» А. С. Грина произведению русской литературы – «Крысолову» Марины Цветаевой, особенно учитывая амбивалентность образа Крысолова в ней.

Начнем все же с первого текста в этой цепочке, которым следует, на наш взгляд, считать «Волшебный рог мальчика». Судя по отзыву Гете, в литературе этот сюжет встречается впервые у Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано. Ключевыми понятиями в нем являются «колдовство», «месть», «жадность». В дальнейшем включение в произведение легенды о Крысолове могло получать и новую мотивировку. Как и в балладе гейдельбергских романтиков, у А. С. Грина присутствует мотив голода жителей города и обилия пищи у крыс. Отсюда – возможность мифопоэтического прочтения причин голода в Петрограде у Грина как вредительства. Как и в балладе из «Волшебного рога мальчика», крысам противостоит Крысолов. Однако, в отличие от исходного текста, Крысолов борется с крысами не по заданию власти (магистрата в немецкой балладе), а сам по себе. И, если учесть амбивалентность образа «дарителя» ключа от дома, где герой открывает для себя тайну крыс и где они обитают (он и защитник, и представитель распределителей материальных благ в городе), то нельзя исключить связи этого дарителя с крысами. Из этого следует, что Крысолову приходится противостоять крысам тайком, вопреки власти. Еще более важное различие между произведениями

представляет характер крыс. В балладе Арнима и Брентано они выступают только в зооморфном облике. В рассказе А. С. Грина – антропоморфном. Таким образом, получается, что у Грина магической силой наделен не только Крысолов, но и сами крысы (они являются оборотнями), что усиливает мотив опасности вредителей в рассказе русского писателя-неоромантика. И, наконец, в «Волшебном роге мальчика» крысы вредят жителям, пожирая их еду, но покорно следуют за дудочкой Крысолова. В рассказе А. С. Грина они вызывают себе на помощь Избавителя, некое подобие гоголевского Вия, заманивают в ловушки героя, препятствуют его встрече с Крысоловом. Это активная сила зла.

Не меньше смыслов задает А. С. Грин и другим паратекстуальным элементом - эпитафией. Тексту «Крысолова» предшествует эпитафия из романтической поэмы Дж. Г. Байрона «Шильонский узник». Как и мятежник Франсуа де Боннивар, которому посвящена поэма английского романтика, герой «Крысолова» попадает в пространство смерти (камера шильонского узника находилась ниже уровня озера, а о «пустующих палатах», в которых оказывается герой «Крысолова» бывший лавочник, а ныне человек, «делающий что-то казенное» говорит: «двести шестьдесят комнат стоят, как вода в пруде, тихи и пусты»). И так же, как герой поэмы Байрона, герой «Крысолова» преодолевает опасное для него пространство здания и помогает в победе над смертью (крысами). В любом случае анализ интертекстуальных связей «Крысолова» с другими произведениями мировой литературы углубляет представление о заложенных в него авторами смыслах, а также дает основания судить о литературных предпочтениях писателя в момент работы над этим произведением.

На наш взгляд, в рецепции «Крысолова» значительна также роль того контекста, который представлен творчеством самого А. С. Грина. Известно, что первоначально «Крысолов» был опубликован в качестве отдельного произведения (в третьем номере журнала «Россия» за 1924 год). Затем Грин включил его сборник «На облачном берегу» (1925). Все включенные в это издание произведения А. С. Грина строятся на антитезе «мечтатель – человек здравого ума». Читатель может мотивировать происходящее с героем его болезненным состоянием (безумием). Но благодаря включению всех этих рассказов в одну книгу, акцент переносится на иное: прославление человека, способного сохранить веру в чудо, укрепление читателя в уверенности в возможность подобного чуда в действительности и, в конечном итоге, энтузиазм по отношению к судьбе человека, сохраняющего верность мечте.

Валентина Мусий

Стихии воды, воздуха и земли в рассказе А. Н. Толстого «День Петра»

В центре внимания – рассказ А. Н. Толстого, написанный в 1918 году. Аспект, избранный для его анализа, сравнительно нов для современного литературоведения, поскольку о стихиях в этом рассказе пойдет речь в непосредственной связи с анализом ментального пространства противостоящих в произведении сторон, как о неких универсалиях, мировоззренческих кодах. Осмысляя это произведение, и современники писателя, и исследователи последующих десятилетий, вели главным образом речь об отношении А. Н. Толстого к личности Петра I, о

факторах, которые вызвали этот интерес (подаренная писателю книга о пыточных актах петровского времени; переживание Толстым событий Октябрьского переворота и попытка соотнести современные ему революционные события с той революцией, которую совершил Петр), а также о переменах в оценке А. Н. Толстым этой исторической личности. Представляется, что изучение универсалий позволит выйти на новый уровень осмысления этого рассказа – выявить универсальные коды нации и вести речь о понимании А. Н. Толстым обусловленности характера исторических процессов в России именно этими, коренными чертами национального характера. То есть перейти с исторического, социально-политического уровня прочтения произведения на философский, культурологический, а также коммуникативный уровень.

Основания для подобного подхода заданы самим автором рассказа. Он строится на противостоянии Петра, строящего новый город, и народа, согнанного на его строительство. С образом Петра в произведении связана стихия воды: это море, морское судно, болото. Кроме прямого значения (море для Петра – выход к другим странам, а болото – местность, на которой строится новый город), возможны метафорическое и мифопоэтическое прочтения смысла образа водной стихии. Ей в рассказе противостоит стихия земли, с которой связан народ. Земля – то, что прочно и существует с «начальных времен», когда Господь отделил ее от неба, тверди. Царь Петр «сидя на пустошах и болотах, одной своей страшной волей укреплял государство, перестраивал землю». Таким образом, Петр меняет замысел Господа, перестраивает то, что тот создал. Таким образом, мотив «переустройства» царем Петром земли на мифопоэтическом уровне задает оппозицию «Господь –

Антихрист» (Господь – созидает, а Антихрист пытается противостоять, переустраивать). Такой уровень прочтения произведения допустим в связи с тем, что и строители Петербурга, не принимающие требований Петра I и сравниваемые с духами земли, вызванными из небытия его волей, считают его ложным царем (подменили в чужих землях, поэтому, считают мужики, ложного царя земля не держит). Мотив сатанинского в Петре, того, что является началом эсхатологии, победы хаоса как альтернативы космическому порядку, задан не только на субъектном уровне (отношение к Петру народа), но и на объектном – в описаниях царя и учреждаемых им порядков.

Другой смысл связи царя Петра с водной стихией, предполагающий не только негативное толкование его образа в рассказе, задан такой особенностью воды, как изменчивость. В этом ей близка стихия воздуха (сквозняк, соленый и крепкий, сырой ветер). Обе стихии, воды и воздуха, имеют важное значение в рассказе и обе связаны с Петром I. Как и воде, стихии воздуха в произведении противопоставлен «залежалый дух российский». Возникает оппозиция: «великий сквозняк» – «смирные мужики». Петр устремлен к переменам. Противостоящая ему Русь – консервативна, патриархальна. Сообщая о том, что «окно» в Европу было все же прорублено, и свежий ветер ворвался в ветхие терема, повествователь задает позитивную оценку результата деятельности Петра, хотя и не отменяет трагического характера его противостояния с русским народом, а также того, что направленность этой деятельности была – подчиниться «чужому» инонациональному.

На самом деле стихии воды, воздуха и земли не являются антагонистическими, исключаящими одна другую. К примеру, в произведениях Андрея Платонова,

о которых пишет Леонид Карасев, рассматривающий стихии в онтологическом ключе, именно союз воды и земли (грязь) представлен в качестве идеальной среды, к которой устремлены герои. Они резко разведены в рассказе А. Н. Толстого в связи с непримиримостью обеих сторон конфликта. Петр I как человек эпохи Просвещения вступает в противоборство с народом, сохраняющим мифопоэтическое (символическое, традиционалистское) миропонимание. И ни одна из сторон не пытается учесть аргументы другой. В таком случае разрыв коммуникации между Петром и Русью мотивируется в антропологическом ключе, поскольку в его основе – различные модальности, установки противостоящих сторон.

Обращение к образам стихий в рассказе «День Петра» позволяет представить это произведение в контексте рассуждений А. Н. Толстого о сути национальной истории. Что является ядром национального духа, чему он сопротивляется, как и под влиянием чего происходит его движение, как нация переживает перемены. Это дух консервативный, сопротивляющийся переменам. Не случайно он привязан именно к земле, наиболее консервативной стихии. Это нашло выражение и в фольклоре, где «земля сырая» – мать. Это тяжелая, но умножающая силы стихия. Поэтому и народ переживает новое мучительно, оценивая их как вторжение хаоса. Не случаен в произведении мотив бесприютности, который присутствует как в изображении Петра, так и народа. Финал рассказа открыт. Возможно, бесприютность будет преодолена, а новый сдвиг пластов и земли, и нации завершится не эсхатологией, а новой ступенью космогонии. Ни герои, ни повествователь в рассказе А. Н. Толстого этого не знают. Энергично-смысловым ядром авторской концепции, вырабатываемой в ходе

создания произведения было, как представляется, именно противостояние.

Nataliia Naumenko

An Endeavor of Freedom: Modern Anthologies of Free Verse

The main problem of studying free verse and its translations is that each of the literary critics may observe this genre one's own way and therefore define the array of its tropes and figures. All of the features revealed were considered in researching the original free verse and its interpretations, regarding the specifications of languages.

Upon characterizing the role of free verse in development of a poet's individual style, we should mention its ambivalent nature. An author happens either to dedicate a certain period of one's creativity to free form, improving it from poem to poem, or use it sporadically – when one feels one's thoughts and emotions to be expressed just in the free manner, which is comprised and otherwise open, giving a reader an impulse to mutual creation. Anatoliy Moysiyenko at the early 2000 s emphasized that composing the Ukrainian free verse anthology would be a crucially relevant affair, as it was done in 1990 s – in Russia (*The White Square*, 1992; *Nine Dimensions*, 1999) or certain regions of Ukraine.

A. Moysiyenko used to think that the great deal of free verse writers in our country makes the studies of this poetic phenomenon more complicated; however, it is not an evidence of the poverty of today's free verse field, but a marker of pretty wide amplitude of creative searches and inevitable progress in Ukrainian poetry. Now, taking into consideration the apparition of enormous amount of free form works (both pure masterpieces and graphomaniac

writings), the task to compose such an anthology seems to be a real endeavor of freedom.

The anthology *Вільний вітер. Волен вятър* published in Kharkiv in 2017 became a material for this research. This issue makes a good opportunity for one readers to get acquainted with Bulgarian culture, and for others to actualize their knowledge about this country on Black Sea coast. Bulgarian cultural paradigm represented by names of K. Elenkov, G. Tsanev, V. Khanchev and L. Lyubenov shows the following aspect of vers libre poetics: *free verse is a human speech organized in everyday language, but it appeals to an extraordinary audience, which is first of all nature*. This became the key point in the majority of verses published in the anthology.

The 20th ventury free verse writing represents quite active and flexible use of natural philosophical imagery in the artistic texture of the poems. These are different functions for it to fulfill (from decorating the lyrical narration up to expression of an essence of the work), stylistic means (scrutinizing the natural phenomena to the states of human soul, antitheses of natural images), and formation of the new connotations on the base of traditional meanings.

Studying the interpretations of traditional genres and their poetics in compositional and lingual dimensions of both Ukrainian and Bulgarian free verses (those included into *Вільний вітер*) would allow seeing the fact: the more the author gets into the internal world of the character and one's relationships with nature, the wider becomes the circle of meanings for the certain cultural conceit, image, and symbol.

The associative fields formed by traditional images do get in touch thanks to their archetypal content. For instance, the apparition of poems by Vasyl Holoborod'ko – the ultimate master of Ukrainian free-verse tales, riddles and spells – became motivated just by these factors. An infant

vision of nature in his verse works allows the researcher to tell about *ostrannenie* (a term by V. Shklovsky) as one of the basic methods in Holoborod'ko's poetics, which was thereafter successfully reproduced in Vanya Angelova's translation.

In conclusion, we can say that the 20th century gave the technicolor picture of a real literary «explosion» (as Maria Zubryts'ka said) which, on the one hand, evoked the whole avalanche of information; on the other hand, provoked the multiplied character of its comprehension. The diversity of objects and subjects to research and also the large quantity of means to scientifically interpret the creativity by a certain writer can be determined as the feature of today's «creativogenous» society (according to Silvano Arieti). The other features of such a society are the equal access to cultural heritage; versatility of artistic groups and trends; aspiration to not only exist, but also achieve the set goals; free-available education; the absence of privileges for one groups and retentive attitude to others; intellectual tolerance, interactions and collaboration of creative personalities; the system of awards and bonuses.

Thanks to inexhaustible creative work of translators and editors of the anthology reviewed, Ukrainian and Bulgarian poets can reach the readers' souls so as start the emotional «eye-to-eye» dialogue – just because neither artistic creation nor scientific communication are possible without it. Even if Nestor the Chronicler wrote his *Tale of Bygone Years* practically all alone, he constantly kept his future audience, or *chytel'niks*, as they were named in Baroque times, in mind. The question *Where did the Russ land come from?* is addressed to everyone of us, and we may answer it pretty simply, 'From the Language.' It is Language that was and yet will be the main identifier of

esthetic sense and mentality of people, in our case – Ukrainians and Bulgarians.

Головна проблема дослідження семантики вільного вірша та його перекладів – у тому, що кожен літературознавець по-своєму бачить цей жанр, визначаючи згідно з цим арсенал його зображально-виражальних засобів. Усі спостережені риси ми й враховуємо під час студій оригінального верлібру та його інтерпретацій, з огляду на специфіку мови першотвору та перекладу.

Характеризуючи роль вільної віршової форми у становленні поетичного ідіолекту, слід підкреслити її двоїсту сутність. Автор або присвячує верлібристиці певний період творчості, удосконалюючи вірш від твору до твору; або вдається до неї спорадично, коли його думкам та емоціям потрібна саме така форма викладу – сконденсована й водночас відкрита, форма, яка дає читачеві імпульс до співтворчості. Анатолій Мойсієнко ще на початку 2000-х років зазначав: на часі – створення антології українського верлібру від пракоренів до наших днів, як це було зроблено в Росії («Белый квадрат», 1992; «Девять измерений», 1999) або в окремих регіонах України.

На його думку, багатство імен верлібристів, хоча й утруднює вивчення цього поетичного феномену, свідчить не про убогість сьогоднішнього верлібрового поля, а навпаки – про досить широку амплітуду творчих пошуків і неодмінного поступу в царині українського вільного вірша. А на сьогодні – зважаючи на появу цілого огрому верлібрів і псевдоверлібрів – упорядкування вільновіршової антології метафорично можна схарактеризувати як «спробу свободи».

Матеріалом для студій стала видрукувана 2017 р. у Харкові антологія верлібру «Вільний вітер. Волен

вятьр». Це видання – добра нагода для одних ознайомитися з болгарською культурою, а для інших – актуалізувати свої уявлення або спогади про цю причорноморську країну. У болгарській культурній парадигмі (К. Єленков, Г. Цанев, В. Ханчев, Л. Любенов) верлібр засвідчує такий аспект своєї поетики: *це – промова людини, створена повсякденною мовою, одначе звернена до незвичайного співрозмовника, передусім природи*. Про це й мовиться у переважній більшості вміщених в антології поезій.

Верлібристика ХХ століття репрезентує досить активне і гнучке застосування натурфілософського образу в художній тканині віршів. Це – різні функції, які він може виконувати (від декорування ліричної оповіді до вираження сутності, ідеї твору), й стилістичні прийоми (зіставлення явищ природи зі станами людської душі, антитези природних образів), і творення нових конотацій на ґрунті традиційних значень.

Вивчення інтерпретацій традиційних жанрів, їхньої поетики в композиції та мові українських, а також болгарських вільних віршів – зокрема, вміщених у «Вільному вітрі» – дозволить побачити, що чим глибше проникає автор у внутрішній вимір життя ліричного героя та його стосунків із довкіллям, які виражаються у конкретній жанровій формі, тим ширшим стає коло значень культурного концепту, образу, символу.

Завдяки цьому асоціативні поля, витворені традиційними образами, отримують спільну точку дотику, якою є їхнє архетипне синкретичне наповнення. Наприклад, закономірною стала поява в антології «Вільний вітер» поезій Василя Голобородька – визнаного майстра українських верлібрових казок, загадок і замовлянь. Бачення природи очима дитини, подане у його віршах, дає змогу говорити про очуднення як один із засадничих прийомів поетики

Голобородькового верлібру, вдало передане у перекладі Вані Ангелової.

XX століття подало яскраву картину достеменного літературного «вибуху» (за образним висловом Марії Зубрицької), який, з одного боку, спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її осмислення. Явище розмаїття в доборі об'єктів та предметів дослідження й засобів наукової інтерпретації творчого доробку окремого письменника можна тлумачити як одну з ознак нинішнього «креативогенного» суспільства (за визначенням італійського соціолога С. Арієті), ознаками якого є: доступ до засобів культури, різноманітність культурних груп і течій, прагнення не просто існувати, а досягти визначених цілей; вільний доступ до освіти; відсутність привілеїв для одних груп і упередженого ставлення до інших; інтелектуальна толерантність, взаємодія і співробітництво творчих особистостей, система нагород і заохочень.

Завдяки невтомній творчій роботі перекладачів та упорядників антології «Вільний вітер» українські й болгарські митці приходять до людей, аби відбувся емоційний діалог «очі в очі» – без нього неможлива ні художня творчість, ні наукове спілкування. Навіть якщо Нестор-літописець творив свою «Повість минулих літ» практично у повному усамітненні, він повсякчас думав про своїх майбутніх читачів – «чительників», як говорили в пізніші барокові часи, – і звертався до кожного з нас із запитанням «Звідки єсть пішла Руська земля?» Відповідь на нього проста – «З мови». З мови, яка завжди була й лишається головним визначником естетичного чуття та менталітету народів, передусім – українського та болгарського.

Ирина Тарангул

Воспроизведение авторской манеры письма В. Маяковского в украинских переводах

Перевод поэзии В. Маяковского на украинский язык отличается исключительной сложностью, поскольку перед переводчиком стоит задача не только эквивалентно передать образность первоисточника, но и сохранить его художественную форму с учетом отличительных характеристик русской и украинской языковых систем.

Сложность стилевой манеры В. Маяковского, образная насыщенность его поэзии обуславливает у переводчиков необходимость прибегнуть к ряду лексико-грамматических замен, чаще всего – дополнению текста оригинала собственными лексемами. Как правило, это связано с трудностями, а порой и невозможностью дословного перевода поэзии В. Маяковского, а также необходимостью сохранения стиля и ритма исходного текста. Так, при переводе строк *у злящійся на лбу вздуваються вени* (Маяковский В. В. Сочинения в двух томах / В. В. Маяковский. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – С. 54) – *на лобі від злості дме жили огидні* (Маяковський В. В. Вибрані твори: в 3 т./ В. В. Маяковський ; [пер. з рос. і ред. М. Бажана]. – К.: Держлітвидав України, 1953. – Т. 1. – С. 67) Н. Бажану вдається повноцінно зберегти авторську метафору і професійно вийти із ситуації, коли переклад слова «вена» на українському мові не римується з наступними словами вихідного тексту: *вена – Вена*. Додатив рядку лексемою «огидні», Н. Бажан відтворює сквозну думку автора про відвертність війни, а також успішно гармонізує рифмування: *огидні – Відня*.

В другом примере переводчик более радикально подходит к передаче авторской мысли при помощи дополнения текста перевода собственными лексическими единицами, которые несут добавочную семантическую нагрузку: *Я сразу смазал карту будня // плеснувши краску из стакана* (Маяковский В. В. Сочинения в двух томах / В. В. Маяковский. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – С. 46) – *Я стер ці будні, повні брудів, // хлюпнувши фарби повну склянку* (Драч І. Ф. Наближення: поетичні переклади й статті / І. Ф. Драч. – Харків: Фоліо, 2012. – С. 373). Полагаем, что подобное расширение текста оригинала является допустимым и мотивированным, поскольку таким способом И. Драч усиливает картину изображения и авторскую эмоцию, не искажая общего смысла исходного текста.

Однако в некоторых переводах поэзии В. Маяковского встречаем превалирование тенденции к воспроизведению информативности текста оригинала путем дополнения изображаемого излишними семантическими нюансами, что приводит к искажению авторской стилиевой манеры. Например, в переводе стихотворения «Прозаседавшиеся» (1922) Г. Коваленко наделяет В. Маяковского многословностью. Там, где у автора одно слово «пусто», в переводе – «пустка гола»; у Маяковского «идут на заседание», у Коваленко – «*ідуть на засідання всі до решти*»; вместо «*все до 22-х лет*» – «*всі двадцятидвохрічні, не старші*». И хотя в целом перевод воспроизводит содержание оригинала, однако он лишен той стройности и четкости, которые характерны для поэтического слога В. Маяковского.

Подобную лексическую замену с добавлением лексем, которые не выполняют функцию лексических соответствий и не отражают авторской идеи, а лишь искажают манеру письма В. Маяковского, находим в переводе стихотворения «Что такое хорошо и что такое

плохо?» (1925). В переводе Г. Коваленко семантическое наполнение авторских лексических единиц и их образность часто теряются, а множественные лексические замены осуществлены с нарушением авторского стиля. Например, «*Крошка сын // к отцу пришел // и спросила кроха*» (Маяковский В. В. Сочинения в двух томах / В. В. Маяковский. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – С. 623) представлено как «*Встає хлопчина вранці-рано // підійшов до тата*» (Маяковський В. В. Що погано, а що добре / В. В. Маяковський ; [пер. з рос. Г. Коваленко] // Художнє слово в житті дитини. – Харків: Видавництво «Ранок», 2011. – С. 180). В данном случае переводчик не только не воспроизвел семы «маленького роста» и «младшего возраста», но и необоснованно добавил временной фактор в изображении события. Подобная тенденция замены авторского стиля собственной манерой письма прослеживается по всему тексту перевода данного стихотворения и в совокупности демонстрирует искаженное восприятие оригинальных авторских образов. Так, «*если ветер крышу рвет*» заменено на «*як вітри в саду шумлять*», «*мальчик радостный пошел, и решила кроха*» – «*хлопчик зрозумів умить, вирішив негайно*» и т.д. При частичном сохранении информативности, образности, эмоциональности и ассоциативности первоисточника перевод Г. Коваленко не отображает стихотворение В. Маяковского с позиции адекватности.

Таким образом, использование подобных переводческих трансформаций оправдано и уместно, когда соблюдается сохранение целостности семантической нагрузки исходного текста. В ином случае достижение смысловой эквивалентности является спорным, поскольку неоправданные

семантические сдвиги формируют искаженное читательское восприятие оригинала.

Алла Сажина

Специфіка рецептивної мотивації рекламних текстів у часовому контексті

Сьогодні реклама абсолютно обґрунтовано розглядається не лише як складова частина бізнесу чи маркетингу, а ще й як елемент культури, який, постійно перетворюючись відповідно до певної доби, бере участь у формуванні / відображенні світогляду реципієнта. Фігура реципієнта передбачає сукупність даних, які повинен враховувати автор рекламного повідомлення для досягнення визначеної мети. Автор «звертається» до кожного окремо, але впливає не на певний рольовий набір окремої особистості, а на розрізнені рольові сегменти, спільні для всіх індивідів, що складають конкретну (т.зв. цільову) аудиторію. Рекламний текст, формуючи образ реципієнта (ідеального читача за В. Ізером), обов'язково орієнтується на окрему роль чи на кілька ролей одночасно. Найчастіше в рекламній практиці враховуються національна, культурна, вікова, професійна, сімейна ролі особистості. При цьому реклама завжди синтезує в собі головні ознаки доби, реагує на важливі історичні події, суспільні перетворення.

Як зразок розглянемо історію одного із найвідоміших світових брендів «Coca-Cola», втілену в окремі рекламні текстові та зображувальні проекти.

Перший слоган «Coca-Cola» з'явився разом із напоєм у 1886 році. Фармацевт Джон Пембертон винайшов рецепт, а його партнер Френк Робінсон придумав назву, логотип і перший рекламний девіз –

«Пийте Соса-Кола». Максимально лаконічний текст інформує реципієнта про наявність продукту та спонукає його до активної дії.

У середині XIX ст. в Америці діяла національна заборона на продаж, виробництво та транспортування алкоголю – т. зв. «сухий закон». Очевидно, що церква і уряд замислювалися над цією проблемою ще до прийняття урядових рішень. Не залишилася осторонь і реклама: у 1906 році слоганом компанії стають слова «Великий Безалкогольний Напій Нації». Основний рекламний меседж був суголосний суспільно-історичній ситуації.

У 1919 році заводи з розливу напою з'являються за межами Сполучених Штатів: на Кубі, Філіппінах, у Франції та ін. Саме ця подія втілена в метонімічному слогані «Найкраще з дев'яти країн, злите до однієї склянки».

Після вступу США у Другу світову війну уряд і Соса-Кола підписали договір, згідно з яким солдати, де б вони не перебували, мали можливість отримувати улюблений напій. В Європу, Африку й Азію відправили понад півсотні пересувних заводів Соса-Кола. За роки війни з їх ліній зійшло 5 мільйонів пляшок з напоєм, для військових одна порція коштувала однаково в будь-якій точці світу – 5 центів. Торгова марка позиціонує себе як символ свободи та моральна підтримка у нелегкі часи, що відповідно було втілено у рекламних девізах цих років: «Соса-Кола належить вам...» (1941); «Свіжість після праці» (1941); «У Соса-Кола є щось іще» (1942); «Ліпше завжди придбати найліпше» (1942); «Універсальний символ американського способу життя – Соса-Кола» (1943).

Загальнодоступність – один із базових принципів розвитку реклами, завдяки чому Соса-Кола стала такою популярною. Уже з 1920-х років напій можна було

купити де завгодно: в супермаркетах, кафе, аеропортах, кіосках, потягах, на стадіонах тощо. На цьому в різний спосіб наголошують слогани «Скрізь за рогом» (1927); «Поблизу від вашої спраги» (1940); «Соке іде поряд з приємними хвилинами життя» (1972); «Завжди Соса-Сола» (1993). Ці рекламні повідомлення утворюють специфічну градацію: від констатації доступності напою до ствердження його тотальної присутності в щоденному житті. Змінюється і форма рекламного тексту: від автології до тропу (уособлення, персоніфікація, гіпербола).

Із середини ХХ ст. бренд Соса-Сола почав сприйматися як символ Різдвяних свят. Цьому значно сприяло графічне зображення «кокакольного» Санта-Клауса, яке здійснив художник Геддон Сандблом (1899-1976) на замовлення компанії, щоб збільшити продаж прохолодного й освіжаючого напою в зимовий час. З 2000-х років Соса-Сола завжди першою починає сезон свят – і не лише зимових. У березні 2007 року «Соса-Сола Україна» оригінально прикрасила будівлю київського метрополітену яскравим банером, який закликав кожного: «Вітай з Соса-Сола весну навколо». Яскраві картинки разом із римованим рекламним текстом кличуть усіх озирнутися навколо і побачити, що весна вже поруч, що, за словами авторів цього проекту, «є підстава прокинутися нарешті від зимового смутку, стрибнути на яскраву сторону життя і дати волю весняним почуттям!»

У 2016 році в історії цієї компанії з'являється перший, украй редукований слоган, який поширюється відразу на всі продукти Соса-Сола у всьому світі – «Спробуй... Відчуй». Закликаючи усіх споживачів і водночас – кожного реципієнта окремо, реклама прагне створити ілюзію персонального звертання, що відобразилося у всесвітній акції «Це твоя Соса-Сола»

(2013). В рамках акції газований напій став «іменним» (на банках і пляшках «Coca-Cola» були написані різні імена). У такий спосіб здійснюється максимальне наближення бренда до свого споживача.

Як відбиток об'єктивної реальності рецептивного середовища, реклама виступає динамічним чинником культурологічної парадигми. Активно пристосовуючись до вимог часу, вона специфічно віддзеркалює не лише економічний чи технічний, але й історико-культурний рух.

літературний канон у континуумі історичного часу

Юлія Вільчанська

Вірш М. Лермонтова «Хмарки» як знакова парадигма вигнання

Характерний для творчості М. Лермонтова (1814–1841) мотив вигнання аналізується в аспекті тропізму, зокрема як світоглядно-метафорична модель. Увагу звернуто на один з параметрів екзистенційної парадигми вигнання: метафору втечі. У кавказькому вигнанні (дослідники ідентифікують це як «політичне заслання») М. Лермонтов перебував двічі, ключовою причиною від'їзду щоразу ставали спровоковані самим поетом конфліктні ситуації. Перше вигнання було спричинене віршем «Смерть поета» – відгуком на загибель О. Пушкіна. Через дуель із сином французького посла М. Лермонтов змушений був удруге виїхати на Кавказ, де і загинув у 1841 році.

Перед другим засланням поет написав промовистий вірш «Хмарки» (1840 р.), де метафорично передав мотиви власного вигнання. Водночас цей поетичний текст ілюструє одну з можливих екзистенційних версій вигнання. У першій строфі М. Лермонтов звертається до романтичного образу

«вічних скитальців», транслюючи цей мотив у власний біографічний досвід.

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью
жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же,
изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Тут варто згадати про онтологічний корінь традиційного мотиву «вічного блукання» – в образі приреченого на довічне блукання Агасфера (аж до Другого Пришестя Спасителя). В цій інтерпретації лермонтовське «вічне блукання» набуває інфернального змісту.

Формування екзистенційної метафори вигнанства часто транслює утопічні ідеї про можливе щасливе повернення на батьківщину. У випадку норавливого генія М. Лермонтова ностальгічна туга за Батьківщиною не прочитується. Поет намагається зрозуміти можливі причини фатального вигнання, виходячи із власного життєвого досвіду:

Кто же вас гонит: судьбы ли
решение?
Зависть ли тайная? злоба ль
открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Тут окреслено все, що мотивує втечу. Як бачимо, вигнання у тексті М. Лермонтова – це, завперш, екзистенційне переживання втрати не тільки рідного топосу, а й себе у ньому. У поета вигнанство отожднюється із метафізичною втечею.

Нет, вам наскучили нивы
бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды
страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Всупереч традиційним ностальгічним милуванням рідними пейзажами поет відхиляє неодноразово оспівану «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» (О. Пушкін) і десакралізує образ рідної землі, вживаючи алегорію «безплідна нива». Оскільки лермонтовська материзна – місце, що не дає плоду, очевидно, звідси, що втеча постає єдиним рятівним рішенням та екзистенційним ключем біографічного досвіду самого автора. Так, трансцендентні епітети «вечно холодные» і «вечно свободные» виконують у тексті функцію подвійної характеристики: художнього образу «хмар» і внутрішнього «Я» поета. Причиною вигнання може стати внутрішня самотність особистості та її душевна черствість. Поет підсумовує, що переживання вигнання може бути тільки у тих, у кого є любов до Батьківщини. Немає любові – неможливо й втечу назвати вигнанням. Остання строфа підводить заключну риску в переліку умов вигнання як внутрішнього почування особистості.

Отже, у даному тексті метафора втечі виконує аттрактивну функцію. Екзистенційні аспекти цієї метафори розглядаються нами як основний елемент механізму творення тропової моделі вигнання. Метафора втечі постає самостійною парадигмою мотиву вигнання, характерного для творчості М. Лермонтова. На наш погляд, неможливо зрозуміти реалізацію мотиву вигнання у літературі еміграції

XX ст. без врахування філософії вигнання, поданої М. Лермонтовим ще у вірші «Хмарки».

Олександра Кузнєцова

Євангельський канон у перспективі безперервного діалогу історичних епох

У складній художній багатовимірності літературної історії євангельської теми сюжети та образи Нового Завіту стають архетипами поведінки людини в екзистенційній ситуації. Категорія сакрального у площині художньої літератури сприймається на разі у відповідності/невідповідності біблійному канону чи традиційному прочитанню.

Щодо закономірностей функціонування новозавітного традиційного матеріалу в українській літературі вагомий внесок зробили А. Нямцу, В. Антофійчук, І. Набитович, М. Жулинський, І. Бетко, В. Сулима, Л. Мороз, М. Яценко, О. Мишанич та ін. У їхніх дослідженнях проблема рецепції Біблії в українській та світовій літературі розглядається з урахуванням естетичних критеріїв і світоглядних орієнтирів конкретної культурно-історичної епохи.

Євангельські тексти є сукупністю розповідей, повчань, біографій і проповідей. Апофатичний принцип незавершеності, постійна центробіжність новозавітного тексту сприяють появі стилізованих, класичних апокрифів, літературних євангелій, євангельських романів, що формують принципово нову систему мотивувань загальновідомих сюжетів та образів. Нове прочитання євангельського матеріалу – відкриття прихованого, недоказаного, лаконічного, яке осмислює,

втілює нова історична епоха.

У контексті новозавітних текстів та їх літературних прочитань сучасною літературою (у формах роману-апокрифу, історичного роману про євангельські події та складних ремінісценцій, алюзій у структурі художнього твору) безумовно виникає необхідність оновлення, *літературного реконструювання* євангельської фабули, образів чи колізій. Зміщення ракурсу художнього сприйняття подій і можливість відтворити реальні історичні контексти трансформації євангельського сюжету в літературних текстах дозволяють оцінити долю новозавітних ідей та образів у різних культурних традиціях.

Література початку ХХІ ст. іде врозріз з традиційною канонічною версією та створює постмодерністські трактовки євангельського сюжетно-образного матеріалу (У. Хефнер «Заповіт Христа», А. Зверінцев «Син Грому, або Тіні Голгофи», М. Джордж «Таємна історія Марії Магдалини» та ін.). Прийоми дописування й осучаснення створюють своєрідну (відмінну від канонічної) історію євангельських подій і характер образів. Світ художнього твору стає підвладним певному часу та простору, де вписана нова художньо-естетична реальність: кожна нова інтерпретація постає новим осмисленням євангельських істин, в якій минуле, теперішнє та майбутнє поєднані в єдину мозаїку.

Значущість, яскравість, концептуальна насиченість, епохальність новозавітних образів передбачають створення сучасною літературою нових літературних втілень. Водночас, десакралізацію та дегероїзацію можна «виправдати», на нашу думку, періодом культурного зламу, зміною ідеалів і моральних цінностей суспільства та відчайдушним бажанням зрозуміти та досягнути божественне крізь призму

неідеальності людської природи. Так, Я. Кротов, аналізуючи причини цього явища, зауважує, що «блюзнірства ці народжені не гріхом (і не чеснотою), а спрагою істини, жагою справедливості, і це наша, християнська вина, що ми не задовольнили цю спрагу» (Кротов Я. Христос под пером / Яков Кротов // Иностранная литература. – 1998. – Вип. № 5. – С. 253).

Сучасне літературознавство досліджує функціонування біблійного сюжетно-образного матеріалу в літературі різнопланово: як особливу жанрову форму, як моральну філософію, яку формують новозавітні максими, як художнє богослов'я, що пояснюється невід'ємним сакральним контекстом будь-якого рецептивного прочитання. Подекуди значне руйнування канонічного каркасу (спотворення фактичних і духовних переказів), новозавітного матеріалу провокує, проте, водночас, наштовхує на дослідження причин авторських задумів та цілей художніх трансформацій.

Переосмислення сучасною літературою новозавітного матеріалу проявляє тенденції до створення складного символічного підтексту, де сюжети й образи євангельського світу, вступаючи у взаємодію з культурно-історичними та морально-психологічними реаліями та ідеалами нової епохи, підсилюють насущні проблеми сучасності. Крізь призму євангельських максим центральною проблематикою романів стає Людина, яка поєднує у собі одвічні суперечності, пошуки, розчарування, мрії, що несуть відбиток нашої епохи.

Оксана Матійчук

**«Напрямок має тяглість»:
1918 рік як історична цезура для Буковини
та літературне втілення її у творах
Георґа Дроздовського, Рози Ауслендер
і Альфреда Ґонґа**

Історичні злами, якими сповнена історія Буковини 20-го століття, стали предметом осмислення для багатьох німецькомовних буковинських авторів, переважно із позиції часу абсолютного минулого, коли вони – найпізніше після Другої світової війни – змушені були покинути свою батьківщину назавжди. Однієї із таких цезур в історії краю став розпад 1918 року Дунайської монархії, до складу якої з 1774 року входила Буковина. Для Буковини наслідком Версальського мирного договору стало приєднання її до Королівства Румунії, відтак на всіх сферах суспільного життя позначилася жорстка політика румунізації краю. Торкнулася вона і мовної ситуації, возвівши у ранг єдиної офіційної румунську мову, яка швидко витісняла німецьку з офіційного простору спілкування та освітньої галузі. Однак для більшості чернівецьких жителів єврейської, австрійської та німецької національності мовою інтелектуального й культурного життя залишалася німецька. Розвиток німецькомовної літератури на Буковині засвідчує, що міжвоєнний період став найбільш інтенсивним та продуктивним з часу її становлення. Сформований німецькомовний культурно-мистецький простір виявився настільки життєздатним, що сприяв активному генеруванню, наприклад, літературної продукції, передусім поетичної, і в новій ситуації, будучи цілковито ізольованим від великого німецькомовного світу. На цей час припадає

літературний дебют представників старшої генерації, яка справді-таки була вкорінена своїм походженням у «золотому австрійському часі» – до них, зокрема, належали Ґеорґ Дроздовський (1899–1987) та Роза Ауслендер (1901–1988), і народження та становлення молодшого покоління німецькомовних поетів, таких як Пауль Целан (1920–1970), Іммануель Вайсґлас (1920–1979) чи Альфред Ґонґ (1920–1981) та ін. Ці другі, не маючи реального досвіду австрійської доби, зазнали, однак, впливу її потужної культурної тягlosti, що в хронологічному вимірі вийшла далеко за межі часу геополітичного існування.

Незмінність культурних і мовних орієнтирів після 1918 року постулюють Роза Ауслендер у своєму есе «Чернівці, Гайне та наслідки» та Ґеорґ Дроздовський у мемуарах «Тоді в Чернівцях і довкола. Спогади старого австрійця». «Ми залишалися австрійцями, нашою столицею був Відень, а не Бухарест», – так формулює Ауслендер відчуття непричетності значної частини буковинців до нової влади у час між двома війнами. І, як наслідок, «ми говорили Фердинанд, Кароль і Михай, а мали на увазі Франца-Йосифа», суголосно їй потверджує Дроздовський у своїй книзі спогадів. Есе Ауслендер та мемуари Дроздовського є зразками документальних текстів, що містять чимало історичного й біографічного матеріалу, з виразними рисами ностальґійно-ідеалізованого зображення втраченого для них назавжди світу.

Особливої уваги заслуговують поетичні наративи Дроздовського, Ауслендер та Ґонґа, які демонструють такий собі концентрат історії в поетичній формі. Для характеристики жанру цих поезій видається продуктивним застосувати уведений 1961 року в німецькомовне літературознавство Гайнцом Піонтеком термін «оповідний вірш» чи «вірш-оповідь»

(«Erzählgedicht!»). Його словотвір похідний від англійського поняття «*narrative poem*», витоки якого знаходяться у жанрі балади, а сучасний «оповідний вірш» є модернізованою формою цього ліро-епічного жанру. На прикладі вибраних зразків цього жанру Ауслендер та Гонґа – «Чернівці. «Історія в горіховій шкаралущі», «Довоєнні Чернівці», «Топоґрафія», «Мій батько» – та книги мемуарів Дроздовського буде проілюстровано авторські інтерпретації історичної зміни парадигми та поетикальні особливості текстів трьох авторів.

Ольга Червінська

Креатив невизначеності: поетичний текст через сто років

Поет-свідок історичного помежів'я Павло Тичина (1891–1967) до сьогодні, можливо, ще не прочитаний відповідно. Оцінювали його завжди неоднозначно: поет перебільшеної слави (В. Гадзінський), хліборобський Орфей (В. Барка), кларнетист (Ю. Лавриненко), корозія таланту (М. Коцюбинська), геній-жертва на Голгофі слави (В. Стус), вічно молодий (С. Тельнюк), тричі померлий (Д. Дроздовський). Дуже енергійний висновок прозвучав з вуст Д. Дроздовського: «Попри все, поезія Тичини – це не зовсім поезія, це візія, одкровення, високовольтний дріт. У своїй поезії він відчиняв двері для поглинання з силою цунамі, тайфуну хвиль світової літератури. Тільки шкода, що так ніколи ми й не дізнаємося, ким був Тичина і Хто керував зигзагами його долі».

Напевно, справедливій рецепції багатьох читатчів заважають його мундирні перевдягання – від скромного, водночас надто обдарованого сільського хлоп'яти-

іподіакона до Академіка та міністра освіти УРСР. Біографічний шлях поета добре та чи не по днях досліджений, зокрема, відомо, що до знаменного 1918 року Павло Тичина пережив чимало: гомінливий побут багатодітної родини церковного псаломника й разом сільського вчителя Григорія Тичиніна, навчання в Чернігівському духовному училищі (1900–1907) і вокальний досвід в архієрейському хорі при чернігівському Єлецькому монастирі, згодом продовження духовного навчання в семінарії (1907–1913), навчання на економічному факультеті Київського комерційного інституту (1913–1917), смерть батька (1906 р.) та матері (1915 р.), систематичні підробітки, входження в коло чернігівської інтелігенції, знайомство з багатьма в майбутньому відомими поетами, музикантами, художниками, насамперед із Михайлом Коцюбинським, який передав зошит з його першими віршами Михайлові Грушевському, з чого й беруть початок його перші публікації в українській періодиці. В знаменні роки між двома своїми першими збірками «Сонячні кларнети» та «Плуг» поет напружено працював у газеті «Нова Рада» (1917), журналі «Літературно-науковий вістник» (1918–1919), обирався головою української секції Всеукраїнського видавництва (1919), навіть завідував літчастиною Першого державного драматичного театру УСРР (1920).

Уже його перша поетична збірка «Сонячні кларнети» (1918) відразу стала символічною подією в історії української культури, ознаменувала появу, за висловом Г. Грабовича, «резонуючого «я»» особистості, що стоїть на екзистенційній межі між земним та Богом. Проте в цій збірці ми не знайдемо його знакового вірша «На майдані», позначеного також саме цим роком. Вірш з'явився лише у збірці «Плуг» (1920).

Лише в контексті поезій з означеної збірки можна виявити всю потенційну сукупність сказаного в цьому історично достовірному вірші-документі «На майдані». Означимо для порівняння такі щаблі художньої структури цього тексту: двозначність хронотопу (двічі повторено «на майдані, коло церкви»), що стратифікує учасників на дві групи: тих, що на самому майдані, і тих, матерів, що засмутились коло церкви; функціональність синонімічних підказок до ватажків («хай чабан, усі гукнули, за атамана буде»); насамкінець – розшифровка фінальної алюзії «вечір, ніч...» через біблійне «Був вечір, був ранок...» – день перший, другий, третій тощо. Уся семантична багатозначність тексту різною мірою суголосна практично кожному з віршів збірки, більше того – може прочитуватися як здійснений прогноз усіх натяків першотексту – читаємо, наприклад, завершення вірша «Вітер»:

– Що ти за сило єси? –
питали.
І ніхто з них не радів, не співав.
(Огняного коня вітер гнав –
огняного коня –
в ночі –)
І тільки їх мертві, розплющені очі
відбили всю красу нового дня!
Очі.

Так само, кожний з інших, навіть різних за своїми жанровими ключами віршів «Плугу», резонує й перегукується з текстом «На майдані» (див. поезії «Сійте», «І Бєлий, і Блок» із словами «Там скрізь уже: сонце! – співають: Мєсія! – / Тумани, долини, болотяна путь!», «Як упав же він...», «І буде так...», «Зразу ж за селом», «На могилі Шевченка», цикл «Сотворіння світу», триптих «Листи до поета», «Псалми Залізу», «Паліть універсали» та інші).

На особливу увагу в глибшому аспекті порівняння заслуговує вірш «Міжпланетні інтервали», в якому реальність подій «На майдані» перетворюється на онтологічне узагальнення («Ми б як трави, як отави.../ Так ті ж самі скрізь прокльони! / Крають серце не октави –/ Нони»).

пост (-модернізм, -колоніалізм,
-соцреалізм, -фемінізм)

Наталья Астрахан

**Художественная концепция памяти
в романе У. Эко
«Таинственное пламя царицы Лоаны»**

Дамиано Ребеккини назвал предпоследний роман Умберто Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны» (2004) «поколенческим», соотнося его с очерком 1980 года «Американский миф трех антиамериканских поколений». От реконструкции опыта поколения, чье детство совпало с годами фашистской диктатуры и Второй мировой войны, то есть разворачивалось на пересечении 30-х и 40-х годов XX века, герой романа движется к вновь обретению личностной памяти, потерянной вследствие болезни: сквозь поколенческий роман прорастает личностный. В соответствии с этим сквозь постмодернистскую стратегию игры с цитатами и подмены реальности текстом проступают черты классического романа, поднимающего извечные вопросы личности и истории, любви и времени. Проблема памяти при этом оказывается центральной. Парадоксальное сохранение персонажем-повествователем «бумажной» (книжной) памяти на

фоне полного забвения своей личности и всей совокупности межличностных взаимосвязей коррелирует с постструктуралистской установкой на растворение субъекта в процессе письма и чтения, превращения его в узелок культурной ткани. Возврат в индивидуально-личностное и общеисторическое прошлое, восстановление экзистенциального опыта военного детства и послевоенной юности героя ведет к возрождению жанровых структур, воспринимающихся сегодня как архаические: романа воспитания, исторического и социального, авантюрного и психологического романа. Актуализация и переосмысление художественных традиций романтического, реалистического, модернистского и постмодернистского романов совершается в связи с решением проблемы памяти – одной из самых важных в личностном и общекультурном измерении.

Если реальность тождественна тексту в соответствии с фундаментальным постулатом постструктурализма и постмодернизма, сохранения книжной (семантической) памяти должно быть достаточно для продолжения существования индивидуума. Всплывающие в памяти цитаты надежно ориентируют носителя «бумажной» памяти в открытом интертекстуальном пространстве специфического книжного опыта, на котором основана «цивилизация Гуттенберга». От противного Эко доказывает очевидное для всей до-постмодернистской литературы: бытие в сфере текста не исчерпывает собой бытие в целом, представление о мире как Тексте остается метафорой для человеческого сознания, пусть и наделенной большим гносеологическим потенциалом. Джамбаттиста Бодони становится носителем характерного когнитивного диссонанса, мучительно

переживая потерю своей личности в мире, который после инсульта ограничился интертекстом.

Роман «Таинственное пламя царицы Лоаны» построен так, что шестидесятилетний герой, словно заново родившись в апреле 1991 года, воскреснув после тяжелой болезни, за несколько месяцев заново проживает свою жизнь, пытаясь распутать тайны своего «Я». В романе важна дистанция между персонажем, проживающим события своей жизни, и персонажем-повествователем, субъектом истории и субъектом наррации, героем повествуемого мира и интрадигегитическим нарратором. Второй, ведущий дневниковые записи по рекомендации врача, настроен более решительно, вспомнить для него – значит открыть всю правду. Джамбаттиста Бодони вынужден признать, что вся его взрослая жизнь была попыткой бегства от смысла большой и малой истории, от правды, с которой невозможно было бы жить дальше.

Художественная логика романа показывает, что личность проявляет себя прежде всего в истории – большой, ведущей ко всем другим людям, и малой, замкнутой на одном-единственном человеке, – истории любви. Обе требуют всей личности, всей полноты личностного бытия, поэтому необходимо граничат со смертью и преодолевают ее. Личностная память не просто «условное орудие, изобретенное человечеством для работы с преходящим временем». Она строится вокруг центральных событий большой и малой истории, становится инструментом проявления их сокровенного смысла, вне которого жизнь оказывается невозможной. Эко заставляет своего героя совершить путь от реконструкции «сюжета» (внутреннего мира, переживаний и мыслей, впечатлений и ассоциаций, предчувствий и воспоминаний) своей жизни к полному осознанию «фабулы» – сущностных причинно-

следственных связей, раскрывающих закономерности личностного переживания времени на пересечении большой и малой истории. То есть к пониманию своей судьбы – осознанной человеком жизненной определенности, которая оценивается им как закономерность.

Світлана Вардеванян

Павич, Павич і знову... Данте. Про жанр «Коханців Юстиції» Юрія Андруховича

Назви своїх прозових текстів Юрій Андрухович любить доповнювати підзаголовками: «Московіада. Роман жахів», «Таємниця. Замість роману», «Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики», «Коханці Юстиції. Параісторичний роман у восьми з половиною серіях». Ці ехо-фрази заголовків є авторським визначенням жанру конкретного тексту. І, будучи єдиними в своєму роді, відсилають до експериментальних романів Мілорада Павича з його романом-лексиконом, романом-кросвордом, романом-клепсидрою, романом-таро.

Починаючи, здається, з «Таємниці», Юрій Андрухович працює в полі так званої «художньо-документальної», чи «документально-художньої прози» (залежно від зміщуваних в бік художності, чи документальності акцентів), тобто на стикові художніх (роман, авантюрний роман, роман-подорож, історичний роман), документальних (автобіографія, мемуари, щоденник, історичні документи) та публіцистичних (колонка, есе, інтерв'ю) форм.

В основі кожної «серії» Андруховичевих «Коханців...» лежить документ. Це можуть бути відомості з праці польського історика XIX – поч. XX ст.

Владислава Лозинського про львівського шляхтича-розбійника Самійла Немирича або нарис з американського журналу «Life» авторства журналіста Джона Стіла про Богдана Сташинського, «робота-вбивцю» Степана Бандери. Це можуть бути цитати з праці засновника кримінальної антропології Лафатера, який описав свого часу дрогобицького «Синю Бороду» Юліуса Гродта, чи із книги спогадів Василя Яшана «Під брунатним чоботом» про розстріл гітлерівцями двадцяти сімох українських націоналістів-підпільників після прем'єри «Шаріки» у Станіславі 1943 р. Чому ж тоді «параісторичний»?

Пошуки прецеденту параісторичного роману знову приводять нас до Павича. Параісторичним романом, щоправда не сам Павич, а критики свого часу назвали «Хозарський словник» (1984). Працюючи з історичною тематикою, Андрухович застосовує подібні до Павичевих прийоми з арсеналу постмодернізму. Зокрема, достовірний історичний факт у «Коханцях...» подається з кількох перспектив, кожна з яких документально зафіксована, що призводить до смислових парадоксів. Смислові парадокси підважують категорію історизму, втягують читача у семантичні ігри з категоріями реального і фіктивного. Проілюструю. Розповідаючи про відомий в історії Станіслава факт розстрілу гестапівцями 27 діячів ОУН після вистави «Шаріка», автор апелює до кількох документів. Ми чуємо голоси реальних свідків: Василя Яшана – українця, який співпрацював з німцями, пізніше емігрував і написав книгу спогадів «Під брунатним чоботом», спогади поляка Тадеуша Ольшанського, маємо два документи, написані підпільниками, які тоді врятувалися. Є ще голос вигаданого автором персонажа – оунівця на псевдо «Сансара», одного із романних «мерзотників». Ці голоси і дедуктивний

ланцюжок, створений оповідачем, даючи різне, часто діаметрально-протилежне уявлення про те, що ж насправді відбулося, перетворюють однозначну історію «ми – герої, вони – кати» (див. Тарас Прохасько «Фотографії, Фелліні і «Шаріка») на параісторичний та багатоаспектний текст про минуле, який здатен деконструювати наші уявлення про сьогодення. Така зручна, бо звична й, здавалося, зрозуміла бінарна опозиція «ми – вони» раптом стає гнучкою й еластичною, а згодом взагалі починає ділитися на «правди» й «ракурси». І ось уже зникає сама система координат, без якої годі визначити, хто «мерзотник», а хто «герой», навіть проблематично відповісти на запитання «А хто ці «ми»?» і «Де оці «вони»?»

Що не кажіть, але параісторичний роман – вдала знахідка для визначення саме українського історичного роману. Живемо в час, коли мало не кожен епізод нашої історії викликає дискусії навіть у середовищі фахівців, а отже, будь-який історичний роман з певного ракурсу може виявитися параісторією. Все залежить від бекґраунду читача.

Але параісторичність у нашому випадку має ще один нюанс значення – у «Коханцях ...» йдеться не про звичні для нас події чи імена, словом, феномени, що «роблять» знайому нам з підручників історію, а про їхню – цих феноменів – тінь. Тобто Юрій Андрухович не пише про «історичного» з кожного погляду українського магната, державного діяча і дипломата доби Хмельниччини Юрія Немирича, як це робить, наприклад, у своєму історичному романі «Немиричів ключ» (2012) Іван Корсак. Самійло Немирич Андруховича – реальна особа з того ж роду Немиричів – «завчасно відмерлий і недоречно забутий пагінчик на дереві нашого національного бандитизму». Самійло Немирич, Богдан Сташинський, Альберт Вироземський,

Фелюсь, Мирослав Січинський, Юліус Ґродт, Маріо Понґрац, «Сансара» – усі мерзотники Андруховича є лише тінями історії. Подібно до загробних тіней, з якими у своїй «Божественній комедії» зустрічається Данте, вони не відкидають тіні, бо самі є тінями. Пам'ятаємо, що з усіх персонажів «Божественної комедії» тінь має лише Данте.

Андруховичеві мерзотники, які нагадують загробні Дантові тіні – не лише метафора. Дантова «Божественна комедія», я вважаю, має безпосередній стосунок до метасюжету прози Юрія Андруховича і до структури принаймні двох його романів.

Роман Дзик

Постколоніальні студії: український досвід

Наявність постколоніальних студій в українському літературознавстві сьогодні навряд чи може викликати сумнів. Поза тим дискусійним залишається їх формат. Хіба з цього погляду можна зрозуміти дещо категоричне твердження Олени Юрчук: «Багаторазове та варіативне вживання поняття «постколоніалізм» ще не стало поштовхом до зародження постколоніальних студій на теренах українського літературознавства». Подібним поштовхом, як видається, щонайкраще стала сама постколоніальна ситуація.

1991 рік – переломний у геополітичній історії ХХ ст. І мова може йти не стільки про розпад СРСР, скільки про появу в його результаті низки незалежних держав. Поява незалежної України, як стверджував Збігнєв Бжезінський, «ознаменувала кінець імперської Росії», а «це більше, ніж кінець комуністичного СРСР, це кінець останньої імперії в Європі». Однак вироблені в ході багаторічної боротьби за незалежність численні візії її

реалізації, зіткнувшись з реальністю, виявилися вельми від неї далекими. Незалежність як даність виявилася не менш проблематичною від незалежності омріяної. Українська сучасна реальність являє багато в чому унікальний феномен державного суверенітету й незалежності. Ця унікальність має історичні корені, пов'язані з непростими відносинами з імперським центром. Як наслідок, вона проявляється в «українській амбівалентності» (за Миколою Рябчуком), яка підтверджується різними соціологічними опитуваннями, і в співіснуванні різних, часто взаємовиключних «проектів» України. Кожен із них продукує власний дискурс і культурні міфологеми. Власне, ці дискурси вже стали предметом ретельних досліджень у різних аспектах і з різних методологічних позицій.

Щодо останніх, то тут слід звернути особливу увагу на появу українських перекладів уже класичних для світової постколоніальної теорії праць. Найперше варто згадати розділ «Постколоніальна критика і теорія» в «Антології світової літературно-критичної думки» (1996), представлений текстами Стівена Слемона і Гелен Тіффін, Ґаятрі Чакраворті Співак, Едварда Саїда, Гомі Бгабга, Аруна П. Мукгерджі, Саймона Дюрінґа зі вступною статтею Марка Павлишина. Маємо також переклади знакових праць Едварда Саїда «Орієнталізм» (2001) і «Культура й імперіялізм» (2007), Ґаятрі Чакраворті Співак «В інших світах» (2006), Франца Фанона «Гнані і голодні» (2016) тощо.

Важливою складовою українських постколоніальних студій є праці діаспорних і закордонних дослідників. Численні розвідки Марка Павлишина, монографії Мирослава Шкандрія («Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire From Napoleonic to Postcolonial Times». McGill-Queen's UP, 2001 / «В обіймах імперії. Російська й українська

літератури новітньої доби», 2004), Олі Гнатюк («Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości». Lublin, 2003 / «Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність», 2005) тощо. Проте Олена Юрчук пов'язує з такими працями саме «складність входження постколоніальних студій в український літературознавчий простір», позаяк «ці масштабні та оригінальні інтерпретації, однак, залишаються поглядом “збоку”, іманентно не зануреним в українську дійсність».

Як видається, складність входження постколоніальних студій в український літературознавчий простір корениться у проблематизації постколоніального статусу України. З огляду на це з'являються поняття «посттоталітарна свідомість» (Тамара Гундорова), «постгеноцидний стан» (Володимир Моренець), «постмодерний постколоніалізм» (Марко Павлишин), «національно орієнтований постколоніалізм» (Петро Іванишин) тощо. Попри це маємо низку ґрунтовних досліджень, які свідчать не лише про «зародження постколоніальних студій на теренах українського літературознавства», а й уже про їхнє активне функціонування в ньому. Серед них: Тамара Гундорова «Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми» (2013), Олена Юрчук «У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії», Петро Іванишин «Українське літературознавство постколоніального періоду» (2014), «Постколоніалізм. Генерації. Культура» (2014) за редакції Тамари Гундорової та Аґнешки Матусяк. До цього слід додати активне функціонування постколоніальних студій у науковому середовищі істориків, політологів, соціологів, культурологів та ін. Тут варто згадати хоча б праці Миколи Рябчука: «Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення» (2000), «Дилеми

українського Фауста: громадянське суспільство і «розбудова держави»» (2000), «Постколоніальний синдром. Спостереження» (2011).

Історична ситуація останніх років засвідчує надзвичайну актуальність постколоніальних студій в українському науковому просторі, що підтверджується стрімким зростанням кількості публікацій у цьому руслі.

Наталія Криницька

Гра в Бога vs гра в людину: пост/гуманізм від Філіпа Діка до Дені Вільнева

Протягом останніх десятиліть постгуманістичні студії – гібридне відгалуження наукової фантастики, антропології, технологічних досліджень, літературознавчої теорії, філософії та футурології – перетворилися на поле запеклих академічних дискусій. Термін «постгуманний» (posthuman) виник у 1916 р., у зв'язку з роздумами про еволюцію людини, і сьогодні охоплює штучний інтелект, біотехнології, кібернетику, неврологію та психологію. Спостерігається криза західної гуманістичної концепції «людського», а також ідеї свободи волі та природного права, які розглядають природу людини як переважно незмінну.

Популярною метафорою дослідження сутності homo sapiens стає андроїд – повністю органічне, але штучне створіння, що виглядає та діє як людина. У романі американського фантаста Філіпа Кіндред Діка «Чи мріють андроїди про електричних овець?» (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968 р.) розповідається історія Ріка Декарда, який у постапокаліптичному Сан-Франциско майбутнього переслідує андроїдів-бунтарів, оголошених поза законом на Землі. Андроїди (презирливо – «анді»), яких

було створено як слуг для людей, – утілення технофобії й ксенофобії Ф. Діка, американця доби «холодної війни», – вони не просто «Інші», а чужі та небезпечні саме тому, що тільки тест на емпатію дозволяє визначити, хто це – людина чи штучне створіння. Ф. Дік наголошує, що саме емпатія робить нас людьми: для нього андроїди – це метафора дегуманізації, яку несе технічний прогрес. Але в романі Ф. Діка є певні етичні суперечності: люди співчують одне одному та тваринам, але байдужі до андроїдів, які живуть тільки 4 роки й можуть ніяк не шкодити людству, поки не виникає загроза їхнього знищення. Спостерігаємо своєрідну «гру в Бога» в романі: люди створюють і знищують подібних собі андроїдів, а ті мстяться за те, що позбавлені й минулого – їхні спогади запозичені в людей та імплантовані, і майбутнього – їхнє життя суворо лімітовано. Це бунт проти людей – їхніх богів і водночас спроба грати в Бога з нижчою ланкою – тваринами, з якими «анді» поводяться так само жорстоко, як люди – з ними. Оскільки на Землі залишається дедалі менше живих тварин, можна припустити, що й людей стає чимраз менше – наприклад, емпатомодулятори для масового релігійного екстазу чи адаптери настрою для населення натякають на те, що й люди нагадують біороботів. Певна амбівалентність простежується й відносно головного героя – автор припускав, що Декард теж був андроїдом, не знаючи про це.

Культовий твір Ф. Діка започаткував нео-нуарний світ, продовжений за мотивами роману фільмом Рідлі Скотта «Той, хто біжить по лезу» (*Blade Runner*, 1982 р.) та сиквелом Дені Вільнева «Той, хто біжить по лезу 2049» (*Blade Runner 2049*, 2017 р.).

Сценарій фільму «Той, хто біжить по лезу», написаний Гемптоном Фенчером і Девідом Піплсом,

значно відрізняється від книги. Тут андроїди названі реплікантами, тобто копіями, за образом і подобою людини. Вони – ніцшеанські надлюди, сильні, безстрашні, вродливі та невтомні, які є, однак, рабами та приречені жити лише 4 роки. Автори фільму роблять їх метафорою поневолених класів і змальовують зі співчуттям, яке сягає піку у фіналі, коли в останню мить життя реплікант Рой Батті рятує свого переслідувача Декарда та промовляє вражаючий монолог про своє коротке героїчне життя – ці спогади зникнуть із ним навіки, як сльози під дощем. У «Тому, хто біжить по лезу» доводиться думка, що людиною нас роблять прагнення свободи, пам'ять та усвідомлення смерті як межі, що надає цінності життю. Християнська символіка, яка у Ф. Діка стосувалася людей, у творців фільму відіграє важливу роль в образах реплікантів. Одна з них, Рейчел (тобто Рахіль) стає не ворогом для Декарда, як у книзі, а його рятівницею та коханою. У кінострічці тріаду «гри в Бога» «люди – андроїди – тварини» витісняє опозиція «люди – андроїди», де рятівником, переслідувачем і жертвою може бути кожен, а уявлення людини, як і андроїда, про світ можуть виявитися навмисне сфабрикованими: проблема ідентичності героїв, зокрема Декарда, у фільмі теж залишається відкритою.

У сиквелі «Той, хто біжить по лезу 2049» (*Blade Runner 2049*, 2017 р.), сценарій якого створили Гемптон Фенчер та Майкл Грін, зростає роль жінки (або її дублікату) в житті суспільства, а до набору власне людських якостей додається християнська ідея самопожертви, на яку в цій стрічці здатні й андроїди, передусім головний герой Кей, який рятує Декарда та його доньку, народжену Рейчел. Оскільки донька виявляється дизайнером ілюзій Аною Стеллін, яка впроваджує у свідомість реплікантів свої спогади, то

Декард стає ніби батьком усіх андроїдів нового покоління, – і Кей рятує свого батька, ім'я якого співзвучне з ім'ям одного із засновників класичного гуманізму – Рене Декарта. У цій кінострічці «гра в Бога» в опозиції «люди – андроїди» продовжується, але якщо людська гра нагадує гру в Антихриста (образ Ніандера Воллеса, голови корпорації з виробництва реплікантів), то гра андроїдів ближче до гри в Христа – наприкінці фільму (і, можливо, життя) Кей, як і Рой, стає людиною.

Отже, попри великі часові інтервали між книгою, фільмом та сиквелом, на прикладі цих творів спостерігаємо вибір їхніх авторів на користь гуманізму, тобто орієнтацію на людину в її природно-духовно-душевній та екзистенційній єдності, а не прагнення до докорінної трансформації людської природи, культури й зрощення індивіда з техносферою, пов'язані з трансгуманізмом і постгуманізмом.

Еліна Свенцицька

І. Бабель і Б. Шульц: до типології тексту перехідного періоду

Статтю присвячено зіставленню двох повістей: «Цинамонові крамниці» Б. Шульца і «Кінармії» І. Бабеля. Показано близькість їх художніх світів – і в спільних ідеологічних моментах, і в просторовій організації, і в стосунках автора і героя.

Перш за все, дані твори схожі за жанровою структурою. Обидва являють собою великий твір, який складається з малих, поєднаних спільними героями і мозаїчною фабулою. Кожний з розділів, з одного боку, зовнішньо незавершений, він відкритий у простір тексту, а з іншого боку – в ньому відбувається внутрішньо завершений процес перетворення реальності.

По суті, у Б. Шульца й І. Бабеля розділ – це монада, один момент у становленні цілого, в якому це ціле повністю присутнє, чому й зв'язок між монадами – не зовнішній (фабульний), а внутрішній (емоційний, ідеологічний). В обох авторів одна текстопороджуюча ситуація – ситуація єдності буденного життя і буття, що розпадається. Утриманню цієї єдності й служить тест.

Головна закономірність духовного життя, що стоїть за обома творами і в них відрефлектована, – богозалишеність. В «Кінармії» про це постійно говорять герої («Життєпис Матвія Павличенки», «Після боя»). Звідси загальне відчуття розлому історичного часу. Ще більш розгорнуто деформацію часу виражено у Б. Шульца («Пан», «Ніс великого сезону»). Час катастрофічний, відумерлий, божевільний, однак усі ці ознаки згладжені, розлиті в просторі, і саме тут причина виникнення тої «здеградованої дійсності», про яку писав А. Сандауер.

Богозалишеність проявляється в повісті Б. Шульца парадоксальним способом – в політеїзмі (тут і язичницький Пан, і Бог Старого Заповіту, і Христос), який відтворюється за принципом нонієрархії, кожний із богів представлений живим, владним і таємничим, і водночас глибоко байдужим до людини та її долі.

Повісті Б. Шульца і І. Бабеля пов'язані також східним баченням простору. В описі природного простору один із головних мотивів – мотив надлишку сил природи, її життєвої повноти. В обох випадках перед нами не пейзаж у звичайному сенсі – не опис автономної природи. Ця надмірність створює неначебто другий план: невидиму внутрішню динаміку, гру природних реалій. Особливо це важливо для Б. Шульца, для якого ця всеприродна рухливість обертається здатністю просторових реалій переходити за відпущені межі, створюючи певну самоцінну реальність (у цьому

сенсі особливо показові описи зимового неба в розділі «Цинамонові крамниці» та саду в розділі «Пан»). Але тут і виникає своєрідна провокація: звичайний пейзаж («заспані дні зими») переходить в інобуття непомітно, без будь-якої межі; буденне, життєве й чудове, буттєве з'єднані, звичайне постійно переливається в чудесне. Предметом зображення тут стає ця єдність буття, що таємно плететься і переливається в різні форми, жодна з яких не є вичерпною і готовою. При цьому автор провокує читача прийняти певну форму за остаточний прояв цієї єдності – і відразу ж руйнує її самодостатність.

Саме в такий спосіб виражається основна авторська настанова – не стільки мимесис, скільки деформація, переломлення видимого індивідуальним баченням важливо для письменників. Так вони парадоксально повертають світу його реальність, тобто окремішність від людського буття, неантропоморфність, демонструючи, що цей світ існує сам по собі, зі своїми невідомими для людини смислами, а ті смисли і значення, які вкладає в нього людина, тільки людини й стосуються. Тобто світ – це одне, а погляд на нього людини – інше. Авторська свідомість прагне тримати в полі зору обидва ці начала, у зв'язку з чим у просторовій організації обох творів виникають складні співвідношення між зримим і незримим.

Проведений аналіз показав, що в розгляданих творах є схожі риси суб'єктної організації – в обох автор розповідає про події не безпосередньо, а з точки зору головного героя. В обох творах цей герой-оповідач має дві іпостасі: з одного боку, герой як суб'єкт дії й переживання, з другого боку – як призма, як погляд збоку на зображуваний світ.

Ми пояснюємо подібність художніх світів даних творів тим, що перехід від модернізму до постмодернізму конституює певний тип тексту. Принаймні, в кожному з цих творів є закономірності, які не вкладаються в межі модерністського світовідчуття, хоча й безумовно ним породжуються. Модерністське провокування абсолюта обертається звичною, постійною десакралізацією в І. Бабеля («єврейський бог у склянці чаю») або багатобожжям за принципом нонієрархії у Б. Шульца.

Окрім того, обидва автори працюють на межі мистецтва слова, проблематизуючи неперехідність цієї межі. І в принципі обидва автори відображають момент, коли людська свідомість починає жити в світі антиномій, які не можуть бути примирені вже ніколи й ніде, які, проте, неможливо не примиряти. В розібраних нами творах відображаються два способи життя з такими антиноміями: відчуття їх взаємооборотності й творчих можливостей, що впливають звідси: гри, вибору (Б. Шульц) і випробування реальності на міцність у постійному й свідомому зіткненні світу і людини, сакрального й профанного, естетичного та антиестетичного (І. Бабель).

Галина Шовкопляс

Пост-фемінізм: надати жінці слово

Коли у 1966 році англійська письменниця Джин Рис написала роман «Широке Саргасове море» (Wide Sargass Sea), літературознавці одразу віднесла твір до літератури раннього постмодернізму, лише згодом роздивившись у творі і постколоніальний, і пост-феміністичний роман. Цю точку зору поділяли всі, крім

Джин Рис, яка твердила, що тут немає ніякого постмодерну і взагалі ця історія пов'язана лише з романом Шарлотти Бронте «Джен Ейр» і є намаганням виправити несправедливість щодо образу Берти Мейсон, першої дружини славетного містера Рочестера. Письменниця вперто повторювала, що бідолашній місіс Рочестер навіть не було надано змоги сказати хоч би слово на свій захист. Уроджениця, як і Берта Мейсон, островів Вест Індії, креолка Джин Рис реабілітувала ту, що ввійшла до канону європейської літератури як жахливе уособлення нещасної долі байронічного героя: Берта Мейсон у романі Бронте «божевільна на горищі», істота, яка пересувається на чотирьох кінцівках і видає звуки, подібні хорханню тварини. І цій особі Рис надає слово: роман «Широке Саргасове море» є монологом головної героїні, чарівної і примхливої Антуанети Косувей, яка нарешті отримала право говорити на свій захист.

У американської письменниці українського походження Ірени Салецької – Коваль завдання також не просте: розповісти історію жінки, яка має дуже погану репутацію. Взагалі Коваль пише п'єсу про чоловіка цієї жінки, який був Великою людиною, володарем дум кількох поколінь. П'єса написана у 2001 році і спочатку мала назву «Поганські святі» (Pagan Saints). Потім Коваль змінює назву на іншу – «Лев і Левиця». Семантичне поле нової назви більш широке і містить цілий конгломерат смислів і метафор, починаючи з того, що ім'я Великої людини було Лев, Лев Толстой. Крім того, нова назва визначає позицію авторки щодо місця в житті Великої людини графині Софії: вона Левиця, отже, рівна Леву. Назва включає ідею рівності героїв. Звісно, Лев бере собі за пару Левицю, тобто творчу, розумну, освічену і таку, що прагне першості у змаганнях із партнером-чоловіком, бо така природа левиці. Отже,

змагання за першість були головною проблемою цієї подружньої пари. І змагання ці були публічними, за ними стежили всі сучасники. А оскільки суспільство на початку минулого століття було патріархальним, то і висновки щодо змагань відповідні: у всьому винна Софія, бо не розуміла генія. Стосункам Лева Толстого з дружиною присвячено багато літературних творів. Всюди бідолашна Софія зображена істеричкою, дрібною істотою, яка не розуміла генія. У п'єсі Ірени Коваль графиня Софія чи не вперше постає особистістю, сильною і трагічною водночас. Вперше дружина Великої людини не принижена, а у всьому рівна чоловіку. Вперше жінці надано право на слово.

І останнє питання: відомо, що п'єса написана для Богдана Ступки, який зіграв роль Льва Толстого, отримав купу премій і відзнак. Отже, п'єса написана про Лева. До чого тут Левиця? Відповідь досить проста: нерівність і упереджене ставлення шкодять не тільки жінці, але й чоловікові, що поруч із нею. Коваль долучається до теми, вельми популярної у літературі постмодернізму, а саме – теми нового інтерпретування знакових постатей, теми перегляду старих біографій Великих людей. Пітер Акройд переписує на новий лад біографію Шекспіра чи Оскара Вайльда, а канадійка Маргарет Етвуд надає жіночий варіант сприйняття подій Троянської війни, вступаючи у суперництво із самим Гомером і пропонуючи замість «Одісеї» – «Пенелопіаду». Так створюються зразки тих літературних дискурсів, які у пост-фемінізмі отримали назву «жіночого письма». Якщо п'єси діаспорянина Юрія Тарнавського «гамлетта» чи «не медея» односторонньо визначені критиками типовим «чоловічим письмом», то «Лев і Левиця» Ірени Коваль, безумовно, «жіноче письмо» (термін цей має французьке походження і

більшість дослідників пов'язують його із діяльністю Елен Сіксу та Ксав'єра Готьє).

«Жіноче письмо» є відносно новим теоретичним поняттям, яке виникло у феміністичній критиці у середині ХХ сторіччя і яке досі викликає полеміку в науковому середовищі, оскільки од початку претендувало на особливе місце, непідвладне традиційній структурі. Це пояснюється тим, що поняття «жіноче письмо» пов'язане з найбільш значущою опозицією європейської цивілізації – опозицією «жіночого» та «чоловічого». Як культурно-історичний феномен «жіноче письмо» починається з бунту проти догматизму і традиційності, зі створення «жіночого простору» та визначення «жіночої ролі» у моделі світу, за словами представниці так званої гінокритики Елайн Шоувалтер – «Жінка у світі чи світ у жінці». «Жіночий світ» не заперечує існування чоловіків, але у ньому чоловіки і жінки рівні та вільні. Як за Божим задумом: «І створив Бог людину – чоловіка та жінку». В інтерв'ю сайту Модна UA Ірена Коваль пояснює основний принцип своєї моделі «жіночого світу» так: «Адже там, де жінка не вільна, страждає і чоловік. Хай навіть цей чоловік – Лев Толстой». Отже, уважна читачка епістоляріїв (п'єса написана на матеріалі щоденників і листування графині та графа Толстих) Коваль знаходить відповідь на питання щодо страждань російського письменника. І відповідь ця достатньо логічна та аргументована. От тільки сприйняття п'єси глядачами було неоднозначним і суперечливим. Попри гучний успіх і численні нагороди, якими була відзначена вистава за п'єсою Коваль, певна частина пострадянської публіки була шокована такою інтерпретацією життєвого фіналу Великої Людини, що сприяло появі негативної преси та обурених відгуків у соціальних мережах Інтернету. Чого варті такі назви

рецензій як «Граф Толстой как зеркало сексуальной революции» у газеті «Телеграф» або «Клизма для гения» у «Столичных новостях»?!. Але проблема рецепції «жіночого письма», як і аналіз аудиторії реципієнтів, заслуговує на окрему розмову. Можливо, наступну...

зміни літературознавчих парадигм

Євген Васильєв

Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960 – 1980-х років

У сучасний літературознавчий дискурс досить потужно увійшло поняття «метадрама» та синонімічні йому терміни «метадраматичність», «метатеатр» «метатеатральність» тощо. Поняття метатеатру вперше з'явилося 1963 р., коли американський драматург і театрознавець Л. Ейбл видав дослідження «Метатеатр: новий погляд на драматичну форму». Свій вагомий внесок у теорію й історію метадрами зробили також Дж. Калдервуд, Дж. Шлютер, П. Хорнбі, С. Свіонтек, К. Фівег-Маркс.

Проте метадраматичність, пов'язана генетично з мистецтвом драми, має набагато ширший структуротвірний потенціал. Вона має бути розглянута і в інтермедіальному вимірі. Впливи і прояви театральної метадраматичності можна віднайти й в інших, більш молодих видах мистецтвах. Нам видається перспективним проаналізувати метадраматичні явища у мистецтві кіно. У світовому кінематографі, особливо починаючи з 1960-х років, можна віднайти чимало проявів театральної естетики взагалі й метатеатральної

зокрема. У численних кінострічках мають місце характерні для метадрами моделі, прийоми й засоби: «театр у театрі», руйнування границь між твором і рецепієнтом, авторефлексивність, відтворення дійсності у формі сну чи мрії тощо. Ми звертаємось до метадраматичні прояви у вітчизняному дитячому кіно 1960–1980-х років. Адже саме у цей плідний для розвитку дитячого кіно період ці прояви були надзвичайно плідними та різноманітними.

Початок активної експлуатації метадраматичних засобів і прийомів у дитячому кіно завдячує яскравим режисерським експериментам Ролана Бикова. Послідовний представник вахтанговської театральної школи з її атмосферою яскравої театральності, святковості, карнавальності, Биков уже у першій режисерській роботі «Сім няньок» (1962) привносить стихію метаізації. Ця стрічка, попри її куди більш традиційний, «нетеатральний» характер у порівнянні з пізніми биковськими фільмами, містила елементи метадраматичного. Самий початок стрічки побудований на прийомі обманутого глядацького очікування.

Биковський «Айболіт-66» наскрізь метатекстуальний – передусім це кіно про кіно. У стрічці не приховується постановочність сцен або наявність знімального майданчика, де все відбувається, знімальної групи, навпаки, процес кіновиробництва відверто демонструється. В кадрі глядач бачить кінокамери, освітлювальні прилади, актори іноді наче випадково випадають із кадру. Упродовж всього фільму лікар постійно звертається і афористичними порадами та рекомендаціями безпосередньо до глядачів, наче руйнуючи четверту стіну. Метатеатральність «Айболіта-66» в чистому вигляді проявляється у сцені, коли персонажі кінофільму починають оспівувати саме кіномистецтво. Художні, в тому числі й метадраматичні

експерименти стрічок Ролана Бикова, завдячують великою мірою його сміливим на той час технічним експериментам з широкоформатним кіно. «Айболіт-66» знятий за системою «Варіекран».

Чи не найбільш поширеною формою прояву метатеатральності в дитячому кіно 1970–1980-х років є підкреслення «зробленості», сконструйованості кінотвору, оголення первинної умовності мистецтва. Наприклад, на початку стрічки «Мама» (1976) зображено робочий процес на кіностудії. Актори, які знімаються у фільмі, гримуються, міряють костюми (або їх деталі), готуються до кінозйомок у павільйоні.

Метадраматизація в історії театрального мистецтва репрезентує дію у формі сну, ілюзорної дійсності, візії, мрії. Подібні форми метатеатралізації знає й дитяче кіно. Метафора «життя це сон» реалізована у двох стрічках, знятих у різні часи за однією дитячою п'єсою С. Михалкова «Сміх та сльози». Рамочну композицію мають стрічка «Нові пригоди Кота в чоботях» (1958) та її ближчий до літературного джерела римейк «Веселе сновидіння, або Сміх і сльози» (1976), що водночас є «римейком римейку».

Серед проявів різних форм метатеатральності у дитячому кіно можна віднайти також ознаки метаперсонажності. Музиканти з «Автомобіля, скрипки і собаки Клякси» Ролана Бикова з їх рефлексіями щодо меж «екрана» і «глядацької зали» та постійними перевтіленнями у потрібних на певний момент сценічного сюжету дійових осіб і усвідомленням сконструйованості кінотексту. Мабуть, найяскравіший у цьому відношенні епізод, коли глухоніма бабуся Марія Федорівна (її грає Ролан Биков) під час потопу раптом починає говорити.

Різноманітні прояви метадраматичного, які ми віднайшли й в інших витворах дитячого кіно 1960–1980-

х років («Пригоди Буратіно», «Новорічні пригоди Маші та Віті», «Нові пригоди капітана Врунгеля», «Канікули Петрова і Васечкіна, звичайні та незвичні»), безумовно урізноманітнюють кінотекст, привносять яскраву ігрову стихію, створюють атмосферу театральності, карнавальності, святковості. Метадраматичність змушує дитячого і дорослого глядача замислитись і над естетичними проблемами, зокрема, мистецькою умовністю, межами між мистецтвом («екраном») і дійсністю («глядацьким залом»), їх розширенням і навіть руйнуванням. Зрештою, прийоми метадрами сприяють зближенню естетики кіно й театру.

Сильвестрас Гайжюнас

У истоков литовского литературоведения. Феномен Йозефа Эрета (1896-1984)

Истоки литовского литературоведения тесно связаны с 1918 годом, с возрождением государственности Литвы. Уже в 1919 году в Каунас прибывает молодой филолог из Швейцарии Йозеф Эрет (Juozas Eretas). Первичная цель приезда была помочь Литве укрепить свою независимость. Прибыв в страну совсем молодым и ничем не отличившимся в науке, Эрет набирает такую скорость, что в течении 14 лет становится известным автором десятков статей и монографий по истории литературы, науки, связей литературы и философии и т. д.

1. Швейцарский учёный представляет собой тип католического учёного. По словам Эрета, католичество создало интегральный тип учёного, соответствующий всем требованиям учёного. Этот синтетический тип во все времена охранял как от дезинтергации, так и от беспредельного синтеза. Эрет подчёркивал важность

связи между исследованием и мышлением. По его мнению, наше время научилось исследовать, но отвыкло размышлять. По этому поводу он отмечал: «Но настоящее познание должно начинаться с вертикального исследования, т.е. с мышления... Результаты обычного исследования не являются конечной целью науки, это только вступление в настоящее познание, которое невозможно без интенсивного мышления». Не случайно Эрет выдвигает понятие интегрального (христианского) гуманизма, который должен каждое явление увидеть не только в контексте времени, но и вечности, вывести из кризиса современного человека.

2. Для Эрета история литературы не замкнутый в себе процесс, поэтому он часто прибегает к изучению связей литературы и философии, культуры, религии. Таким образом литературоведческий дискурс Эрета тесно связан с культурологией. В контексте литовского литературоведения Эрет важен тем, что заложил основы литовской компаративистики.

3. Эрет со своей методологией представляет так называемую школу швейцарского Фрибура. Его учителями были такие видные учёные, как Йозеф Надлер (1884–1963), Густав Шнюрер (1860–1941), известный своей работой «Церковь и культура в средние века», Марк де Мунинк (1871–1945). Надлер – главный из них. Два принципа, выдвинутые Надлером, стали ведущими ориентирами для Эрета – точность науки и стилистическая перфектность. Эрет, будучи швейцарцем, за короткое время не только выучил литовский язык, но и стал одним из лучших стилистов в Литве, – его стиль трудно превзойти и сегодня. Мало того, будучи иностранцем, он литовским языком владел так, что мог писать критические статьи о первых переводах мировой литературы на литовский язык (статья «Данте у нас»).

Будучи германистом, Эрст основное внимание уделял истории средневековой немецкой литературы, наследию мистиков. Его перу принадлежит один из ранних трудов «Из истории мистики», а также монографии о великих немецких мистиках Йоханне Таулере, Мастере Экхартe, Генрихе Сузо. Эрст написал несколько книг о Гёте и Шиллере. Монография о Гёте, вышедшая в Каунасе в 1933 году, отличается своей концептуальностью, оригинальной интерпретацией гётевского «Фауста».

Галина Драненко

Байки Байяра: художня теорія літератури чи/та/є літературознавчий роман

Проблема функціонування дослідницьких парадигм ставить на порядок денний питання аномалії як передумови їх зміни (зміщення, чередування), що призводить до утворення кризових точок, а отже, й інтервалів. При цьому поняттям інтервалу позначається не лише відстань між двома кризовими точками (себто науковими оновленнями), а й уміст певного проміжку, коли аномалія усвідомлюється всередині парадигми як очікувана. У праці «Структура наукових революцій» (1962/1969) Т. Кун, засновник теорії змін наукових парадигм, зазначає: «Якщо усвідомлення аномалії має значення у виникненні нового виду явищ, то зовсім не дивно, що подібне, але глибше усвідомлення є передумовою всіх визнаних змін теорії» (К.: Port-Royal, 2001, С. 67). Докладному й глибокому аналізу, а також концептуалізації аномалій у літературі та літературній критиці присвячена творчість П'єра Байяра (нар. 1954 р.). Розвиваючи кунівську теорію й беручи за основу, зокрема, її думку про відсутність прогресу в

наступності наукових підходів, французький автор понад двох десятків творів пропонує приклад застосування «теорії повернення навспак». Так, у статті «Як я спричинив регрес літературної критики» письменник, університетський викладач-літературознавець і психоаналітик обґрунтовує авторське застосування у критиці трьох видів «регресу» (як зворотного руху, відступу назад), а саме – формального регресу (повернення до модусів вираження й висловлення думки, що керуються первісними процесами мислення, архаїчними формами логіки), темпорального регресу (конструювання суб'єктом свого ставлення до об'єкта способами, властивими йому на попередніх стадіях розвитку) та топічного регресу (переміщення до підсвідомої топіки марення-мріяння). Такий підхід призводить до творення «перед-концептів» та «перед-теорій», котрі зміщують лінію поділу між фікціональним і критичним письмом, сприяють осмисленню місця суб'єкта у двох типах письма. Відтак П. Байяр розробляє принципи «художньої теорії літератури» (*фр.* *théorie fictionnelle*), де критичний текст розглядається як діалог суб'єкта із самим собою і про себе самого. Тобто, на його переконання, кожен критичний текст може бути визначений як автофікціональний, адже його наратор розглядається як фікціональний персонаж, який втілює авторську частку несвідомого й нестямного.

Разом із тим, у своїй літературознавчо-(авто)фікціональній творчості П. Байяр має на меті епістемілогічно осмислити процеси читання та тлумачення тексту. Так, у найбільш відомому творі – «Як розмовляти про непрочитані книги» – автор розвиває теорію читання шляхом творення «теорії не-читання», де принцип не-читання осмислюється ним як правдива теорія читання, яка має чітко визначені

завдання: виокремити основні типи не-читання (де не-читання не означає відсутність читання); проаналізувати конкретні приклади розмов про непрочитані книги; осмислити читання як багатоаспектну діяльність без матеріальної присутності тексту (рецептивну, критичну, творчу). Запропонований напрям критичної думки автор відносить до «некомпетентної критики», яка співіснує в його творах з іншими напрямками – «критикою передбачення», «критикою вдосконалення художніх творів», «детективною критикою» та ін. Наприклад, детективна критика виступає основою його твору «Розслідування справи Гамлета. Діалог глухих», де у формі літературознавчо-детективного розсліду письменник намагається розв'язати таємницю смерті батька головного героя, провадячи психологічне прочитання не стільки шекспірівської п'єси, як критичних текстів із цієї тематики. Відтак він висуває на перший план питання мовного референта, тобто проблему ідентичності цитованого критиками тексту, сумісності «віртуальних *під-текстів*». Це дозволяє переглянути критерії «правдивого» й «хибного прочитання», а отже, наукову цінність результатів, отриманих тлумачами. Переосмисленню природи й засад «правдивого прочитання» присвячений також твір П. Байєра «Хто вбив Роджера Екroyда?», в якому автор пропонує досягнути «правдиве» шляхом досягнення «хибного», уводячи в обіг принцип «прочитання-марення» на прикладі тлумачення (тлумачень) відомого роману А. Крісті. Письменник припускає, що дослідження модусів і диспозитивів вираження несвідомого в критичному тексті приводить до визнання проблеми релятивізму множинності прочитань, розв'язанням якої може стати «приватна герменевтика», мета якої – пошук окремого й окремішнього значення кожного твору у прочитанні кожним читачем (тлумачем). Вивчення

множинності лежить так само в основі останнього твору П. Байяра «Таємниця Толстоевського», адже в ньому на прикладі вигаданого персонажа російського письменника автор розробляє й обґрунтовує «теорію множинних особистостей».

Окремо слід відзначити множинність літературознавчих концептів, критичних підходів, термінологічних одиниць, запропонованих автором у його розслідах щодо літературних аномалій: це, крім згаданих вище, «теорія можливих текстів», методика «втручання в художній текст», метод «літературних передбачень», поняття «теоретичного силепсису», «внутрішньої теоретичної парадигми», «психічної переддії», «майбутньої біографіи», «текстів-привидів», принцип «плідної похибки» та баг. ін. Концептуалізація літературних аномалій призводить до того, що й сама байярівська творчість обертається на аномалію, й не тільки через розмитість границь між літературознавчим (теоретичним) і художнім (фікціональним) текстом. Позаяк письменник застосовує «аномальний» науковий підхід – трикстерівський (диявольський?) порух розладнання ладу, роз'єднання єдності, осмислення немислимого. Власне кажучи, своїми провокаційними питаннями до тексту, його тлумаченнями-симуляціями, прагненням непомітно ввести в оману Байяр-«байкар» змушує перечитувати класичні твори, переглядати їх канонічні прочитання, по-новому формулювати питання до тексту, переформатовувати об'єкт дослідження тощо. Адже зміна наукової парадигми відбувається не внаслідок розв'язання наукової задачі, а через трансформацію способу побудови об'єкта дослідження та переформулювання дослідницьких питань. Таким чином, мета нашої доповіді – на прикладі самотнього жанру «роману-омани» П. Байяра проілюструвати функціонування в літературному просторі аномального

як дієвого чинника впливу на зміну дослідницьких парадигм.

Вікторія Іваненко

**Придумати Шотландію:
шотландська література другої половини XX –
початку XXI століття
від націоналізму до космополітизму**

У 1982 р. видавництво Polygon Books перевидав книгу Едвіна Мюїра «Скотт і Шотландія: скрутне становище шотландського письменника» (*Scott and Scotland: The Predicament of the Scottish Writer, 1936*), яка вперше побачила світ у 1936 р. З метою реклами перевидання на широкий загал було організовано дискусію з приводу розуміння цього «становища» в діяхронічному розрізі, до обговорення залучили багато відомих шотландських письменників. За результатами обговорення у 1983 р. вийшов окремий номер журналу «*Chapman*», що підтверджувало актуальність та нагальність такого роду дискусії не тільки для літературної критики, але і для суспільства загалом. Незважаючи на те, що книга Мюїра вийшла на початку XX століття, у 80-ті рр. стало зрозуміло, що проблема «скрутного становища» шотландського письменника залишається достатньо гострою. Проте і на початку XXI століття як шотландські письменники, так і літературні критики неодноразово повертаються до неї.

Мюїр у «Скотт і Шотландія» стверджує, що шотландська література дійшла піку своєї кризи, однією з іманентних особливостей якої є культурна нездатність до самовираження єдиною автономною мовою. Він наполягає, що, шотландський літературний Ренесанс 20-30 х рр. XX ст. жодною мірою не є відродженням,

оскільки шотландські письменники обмежені рамками своєї історії, і, відповідно, потерпають від неможливості користуватися своєю «справжньою» мовою (гельською). Внаслідок цього шотландські письменники мають обмежені можливості: вони редуковані до створення певних «меншовартісних» версій мови, таких як синтетична скотс Гью МакДаярміда. Отже, на думку Мюїра, «скрутне становище» шотландського письменника характеризується безнадійністю репрезентації в країні без власних засобів поетичного вираження. Критик має достатньо песимістичний погляд на майбутнє шотландської літератури, відчуваючи, що вона й надалі буде все більше зливатися з англійською «Традицією». Так, сутністю «скрутного становища» шотландського письменника стає проблема виживання в неадекватних політичних й історичних умовах («false position»). Мюїр пише про бажання і водночас неспроможність повернення до більш холістичних форм націоналізму, який ніби-то мав би зміцнити національну ідентичність, а, відповідно, і «врятувати» національну літературу країни, де люди «говорять мовою скотс, а думають англійською». Критик переконаний: англійська мова не здатна забезпечити адекватні засоби вираження для шотландця, проте, здається, вибратися з цього «скрутного становища» неможливо. Отже, стверджує Мюїр, допоки Шотландія не знайде свою власну мову, вона постійно буде прив'язана до англійської Традиції, а шотландські письменники завжди будуть знаходитись у нездоланному «скрутному становищі».

Пошук «органічної» національної єдності та її репрезентацій у літературі (яким би він не здавався дивним у ХХІ ст.) був достатньо розповсюдженою літературно-критичною практикою першої половини ХХ століття, яку розробив і впровадив у широкий вжиток

Т.С. Еліот, зокрема в таких працях, як «Традиція та індивідуальний талент» (*Tradition and the Individual Talent*, 1919), «Функції критики» (*The Function of Criticism*, 1923). Пізніше такого роду риторика стає домінантною критичною стратегією епохи модернізму. Її можна побачити і в книгах Ф. Р. Лівіка (*The Great Tradition*, 1948), і Д. Спейрза (*The Scots Literary Tradition*, 1940).

Мюїрівські концепції шотландськості (Scottishness) та «скрутного становища» неодноразово дивували багатьох критиків, а його теорію часто звинувачували в певній хибності передумов. Так, Елеанор Белл у дослідженні «Шотландія під питанням» (*Questioning Scotland*, 2004) стверджує, що ключовою хибною передумовою теорії Мюїра є ігнорування того факту, що Шотландія ніколи за всю свою історію не була монолінгвальною країною, відповідно, і не може сприйматися як якась гомогенна сутність чи «органічна єдність». Відтак, поняття «скрутного становища», розроблене Мюїром у контексті домінантної моделі еліотівської критичної риторики «органічної цілісності», базується на апіорі помилкових передумовах.

Суперечливі погляди щодо «скрутного становища» шотландського письменника мав і найбільш видатний шотландський модерніст, провідник шотландського Ренесансу 20х-30 х рр. XX ст., поет, критик, політичний діяч Гью МакДаярмід. Не зважаючи на те, що уявлення МакДаярміда про «скрутне становище» також стосуються проблеми мови, вони значно різняться від поглядів Мюїра. Об'єднує обидвох критиків лише потреба у репрезентації Шотландії як органічної спільноти, необхідність есенціалістських уявлень про Шотландію, що має допомогти вийти з політичного і культурного «скрутного становища». МакДаярмід був переконаний, що загальнонаціональне культурне

використання синтетичної мови скотс є єдиним шляхом до культурного і політичного об'єднання нації, яка вочевидь потребує радикальних змін. Він, як і Мюїр, стверджував, що шотландський письменник потрапив у біду і що наразі вона чи він перебуває у «скрутному становищі» в результаті соціальних та літературних історичних обставин, які змушують шотландського письменника бути «містечковим писакою національних рис». МакДаярмід вважав, що більшість сучасних йому шотландських письменників занадто заглиблені у сентименталізм «школи kailyard» та знаходяться під впливом романтичних і міфологічних образів Шотландії, сконструйованих Бернзом. Критик створює слоган «Попередники, а не Традиція!», аби відкинути сентиментальні та міфологічні репрезентації, що призвели до глибокої інсулярної провінційності шотланської літератури XIX ст., і окреслити потребу в літературному Ренесансі в рамках загального прагнення оновлення Шотландії. Однак, що викликає критику в поглядах МакДаярміда в контексті XXI ст. – це витворення міфу про національний есенціалізм, замішаний на закличах до тотальної монолінгвальності (спочатку йшлося про лалланс, потім – про ґельську). Здається, МакДаярмід просто ігнорує той факт, що будь-яка мова сама по собі є безкінечним діалектичним діяхронічним процесом, і, відповідно, шотландськість апріорі не може зводитися чи до лалланс, чи до англійської, чи до ґельської, бо жодна з них не здатна забезпечити тієї есенціальної національної єдності, якої так прагне літературознавець.

Однак важливо, що МакДаярмід і Мюїр на початку XX століття вперше розпочинають протистояння трьохсотлітній тенденції сентименталізації шотландської літератури, яка створювала міфологічне підґрунтя для ескапізму. На думку обидвох критиків,

літературні репрезентації шотландського контексту від часу підписання Акту про Унію 1707 р. активно культивували ностальгічні концепції національного минулого, які перетворювали шотландську літературу у другорядну, ретроспективну, містечкову, периферійну: це була своєрідна форма імперського контролю над Північною Територією засобами наративу.

Отже, з одного боку, модерністські теорії Мюїра і МакДаярміда щодо «скрутного становища» шотландського письменника важливі, оскільки вперше кидають виклик стереотипним уявленням про національну літературу як про містечкову, провінційну і сентиментальну та стимулюють рух до міжнародного літературного процесу. З іншого боку, ці теорії достатньо авторитарно встановлюють певні мовні, репрезентаційні, інтерпретативні, критичні рамки, в які заганяється шотландський письменник і критик, формують есенціалістські, неінклюзивні інтерпретації як самої шотландськості, так і її культурних репрезентацій.

У другій половині XX ст. віхою у шотландському літературознавстві й відправним пунктом дискусії щодо «становища» національної літератури загалом і шотландського письменника зокрема стає вже згадуваний спеціальний випуск журналу «*Chapman*» 1983 р. Його вихід був приурочений не тільки до перевидання праці Мюїра, але і пов'язаний з дійсно «скрутним становищем» Шотландії з огляду на культурний і політичний контекст. 80-ті у Шотландії – це час відчаю, застою, безперспективності (в результаті провалу референдуму щодо самоврядування 1979 р. і приходу до влади Тетчер та її уряду консерваторів). Хоча номер «*Chapman*» вийшов відносно недавно, Елеанор Белл стверджує, що на початок XXI ст. більшість дописів у ньому виглядають достатньо «архаїчно». Тоді як МакДаярмід боровся з обмеженою

містечковістю, багато дописувачів номера, здається, намагаються відродити її у нових формах. Це відчуття анахронізму виникає саме через контраст з постмодерними теоріями і уявленнями про національне та його репрезентації. На думку Белл, постмодерне «скрутне становище» як шотландського письменника, так і шотландського літературного критика пов'язані з парадоксальною ситуацією, коли, з одного боку, існує об'єктивна потреба культурних націоналістів у розгляді культури і нації як певної «когерентної сутності», а з іншого боку, така «когерентна» сутнісність ставиться під сумнів. Отже, постмодерне «скрутне становище» шотландського письменника характеризується імперативами уникнення національного есенціалізму в той час, як він активно форсується критикою. Саме уникання і розвінчання есенціалістських теорій національного має стати домінантною рисою шотландської літератури і критики у XXI ст., наполягає Белл. На підтвердження своєї критичної книги «Нація і нарація» (*Nation and Narration*, 1990) Гомі Бгабга та «Уявні спільноти» (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983) Бенедикта Андерсона (Бгабга, Андерсон). Дослідниця зазначає, що навіть наприкінці XX – на початку XXI ст. шотландські літературознавці, критики, культурні діячі потрапляють у пастку есенціалізму і продовжують створювати фіксовані, стереотипні, неінклюзивні уявлення про природу та особливості національної літератури в Шотландії. Саме риторика такого національного есенціалізму дописувачів історичного чепменівського випуску створює вже згадане вище відчуття анахронізму: «уявні спільноти» підміняються прагненням асимілювати вибіркові прояви культури у цілісну закриту систему. Форми національного есенціалізму в літературній критиці і культурі 80-х, часто

прив'язують саме до політичних занепадницьких настроїв у Шотландії цього періоду.

Наталья Копытко

Роль трикстера в идейно-смысловой структуре романа Дж. К. Оутс «Исповедь моего сердца»

В выступлении рассматриваются актуальные вопросы, связанные с художественной реализацией архетипа трикстера в идейно-смысловой и образно-символической структуре романа выдающейся писательницы США рубежа XX–XXI вв. Джойс Кэрол Оутс «Исповедь моего сердца» (1998).

Джойс Кэрол Оутс (Joyce Carol Oates, родилась в 1938 году) – одна из крупнейших американских писательниц последней трети XX – начала XXI вв., авторитетный критик и теоретик литературы, член Американской академии искусств и литературы, чьи многочисленные произведения отмечены рядом престижных литературных премий, среди которых Национальная книжная премия (1970), премии О. Генри за достижения в области прозы малой формы, премии Брэма Стокера за успехи в жанре готической литературы и премия «Фемина» (2004), присуждаемая Французской академией искусств за лучший зарубежный роман. Она является автором более пятидесяти романов, большого количества рассказов, новелл, документальной прозы, пьес и стихотворений.

В своих произведениях Дж. К. Оутс мастерски использует все множество современных художественных приемов, что является результатом внимательного и вдумчивого усвоения эстетического

опыта ее предшественников, среди которых, прежде всего, писатели субъективно-психологической манеры. Ей близка стилистика американских романтиков, особенно Э. А. По и Н. Готорна. Для ее творчества характерно сгущение красок, гротескно-готическая образность, создание острых ситуаций, наполненных глубоким символическим смыслом, преобладание образов-метафор и готических мотивов.

Активно участвуя в литературном процессе второй половины XX – начала XXI вв., Дж. К. Оутс оказывает значительное влияние на формирование литературно-художественного сознания США. Ее творчество отличается разносторонностью и неоднозначностью. Она является автором остросоциальных романов («Их жизни», «Ангел света», «Делай со мной, что захочешь», «То, ради чего я жил»), экспериментальных готических романов («Бельфлер», «Тайны Уинтерторна»), психологических романов («Сын утра», «Солнцестояние», «Мария», «Блондинка»). Дж. К. Оутс показывает различные стороны американской действительности, мастерски сочетая в своем творчестве как классические приемы реалистического письма, так и новаторские техники романа рубежа тысячелетий с его заостренной субъективностью и вниманием к подсознательному, иррациональному, символическому, скрывающемуся за маской повседневности и не поддающемуся однозначной трактовке.

Роман Дж. К. Оутс «Исповедь моего сердца» (*My Heart Laid Bare*), опубликованный в 1998 году, представляет собой знаковое явление в творчестве писательницы, поскольку подводит определенный итог ее идейно-художественным исканиям на протяжении 40 лет. Здесь органично соединяются элементы реалистического повествования, с одной стороны,

гротескная заостренность, тяготение к аллегории и символизму, характерные для романтического мироощущения и, в частности, для готической литературы, – с другой.

В центре романа – жизнь, на первый взгляд, образцовых американцев, в доме которых царит достаток, взаимопонимание и поддержка. Однако на поверку все оказывается лишь красивым фасадом, скрывающим далеко не такую добропорядочную жизнь, как кажется соседям. Главным героем романа является Абрахам Лихт – отец большого семейства, которое живет в Мюркирке, большой усадьбе в долине Чатокуа. Он мошенник-лицедей, которого интересуют только деньги. Чтобы добыть их, он постоянно принимает на себя разные роли, с которыми очень успешно справляется, обводя вокруг пальца ничего не подозревающих обывателей.

Так, в начале романа Абрахам Лихт появляется под именем Джашбера А. Фрейлихта, прорицателя и харизматичного вдовца, который фальсифицирует результаты скачек и, воспользовавшись ловкостью своего приемного сына афроамериканца Элайши, присваивает крупный выигрыш. Затем он торгует «чудодейственными настойками, продлевающими молодость», в которые подмешивает опиум, позже собирает у доверчивых американских обывателей, претендующих на родство с выдающимися аристократическими семьями Старого Света, значительные пожертвования в Фонд «потомков Наполеона Бонапарта», а спустя еще какое-то время становится тайным агентом одного из отделений правительственной разведки США.

Таким образом, Абрахама Лихта можно рассматривать как художественное воплощение архетипа трикстера, который не подчиняется общим

правилам поведення и для достижения своих корыстных целей постоянно нарушает их, прибегая к различным уловкам, хитростям и воровству. Частая смена ролей, органичное «вживание» в них героя и непредсказуемость его поведения держит читателя в постоянном напряжении, что делает роман эмоционально насыщенным и динамичным.

Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик

«Смеркання Заходу» Освальда Шпенглера: провіденційна модель науки

У ХХ столітті у західному науковому просторі остаточно утвердився атеїстичний матеріалістичний тип мислення, який сформував різні умови для існування точних і гуманітарних наук. Сфера гуманітаристики без орієнтації на духовну (релігійну, містичну, чуттєво-емоційну) системи координат поступово втрачала свою глибину. На сьогодні існує два стереотипи наукового мислення: 1) наука, закорінена в минуле (вивчення феноменів попередніх епох у їхній динаміці; виявлення та систематизація фактів; збереження накопичених знань); 2) наука, спрямована в майбутнє (сплеск новітніх наукових цифрових технологій; футурологічні програми Ілона Маска та ін.), що себе цілком відмежовує від минулих практик як таких, що втратили свою актуальність.

Освальд Шпенглер у своїй непересічній праці передбачив ризики нашої епохи і розробив унікальну схему вивчення минулого як матеріал для розбудови майбутнього. Цим він утвердив можливість існування провіденційної моделі науки, яка би не лише брала до уваги духовні явища, а й вважала за допустиме використовувати в науковому знанні осяяння, інтуїтивне

знання, інсайт; проектувати шляхи можливого розгортання розвитку історії, культури, науки, ін. явищ. На сьогодні незаперечний той факт, що О. Шпенглер у своїй праці використовує «не наукову» (не цілком наукову) мову, за що його неодноразово критикували його сучасники чи науковці наступних десятиліть із матеріалістичного / позитивістського табору. Це – наскрізь метафоричне, алегоричне письмо з яскраво вираженими рисами профетичного твору; більше того, кожен, хто по-справжньому заглиблюється у його читання, може визнати «містичну ауру» впливу цього тексту. У його контексті вихолощена, беземоційна наукова праця, написана за вимогами усталених шаблонів, теж може сприйматися як частина смеркання духовності, що, як вважав дослідник, «вселяє тривогу».

Ця тривога не була позірною. Упродовж останніх десятиліть академічний простір формували і скеровували три домінантні дискурси, що усталилися як синтез загальносвітових та власне національних процесів. У різноманітних сферах суспільного буття питома частка кожного із них була різною, але це співвідношення загалом не мало засадничого значення. Перший – постмодерний дискурс, позначений ідеєю агностицизму, нігілізму, алеаторики, – утверджував можливість заперечення усталених канонів, авторитетів, традиційної аксіології, руйнування ієрархій у різних сферах життя, дифузії значень. У багатьох сенсах він сприймався як явище цілком позитивне: лібералізація, відмова від європоцентризму, від визнання еліт (у тому числі елітарності мистецтва, філософії, політики, релігії і т.п.), – а отже, декларував рівність усіх суспільних спільнот, культур, соціальних груп. В освітньому просторі це означало відмову від канонів, демократизацію позиції науковців та освітян, необов'язковість дотримання строгих рамок у сенсі

дисципліни наукового мислення, покликання на незаперечні авторитети.

Другий, частково породжений постмодерною ситуацією чинник – інтенсивний процес глобалізації – первісно передбачав інтеграцію в напрямку встановлення всесвітнього порядку. Економічні (трансконтинентальна регуляція ринків, зокрема й ринку праці), політичні (встановлення міжнародних законів, всесвітніх норм демократії, прав людини і т.п.), технологічні (система транспорту і зв'язку, Інтернет) процеси, передусім, вплинули на сферу соціально-гуманітарну: людина опинилася у цілком новій культурно-історичній ситуації, яка пришвидшеними темпами змінює інформаційні, світоглядні, епістемологічні орієнтири, – картину світу загалом, – з одного боку, відкриваючи численні можливості, розширюючи мислення до всесвітнього масштабу, а з іншого – чинячи шалений тиск на особистість.

Але чи не найбільше у сьогоднішній конкретно-історичній ситуації, в якій опинилася світова наука, відіграв роль третій домінантний дискурс постколоніалізму. Тінь колоніальної історії, постколоніальні структури, деколонізація, гібридність дій та сенсів, шизофренічні суспільні практики (насаджена двомовність, розколотість свідомості), релігійні конфлікти і т.д. – проблеми, що нашаровувалися роками, а подекуди й століттями, і тому їхнє розв'язання може потребувати неспинної праці кількох поколінь. Важливо наголосити, що негативні наслідки колоніалізму відчувають не лише підневільні, а ще більшою мірою імперські культури та спільноти, але тільки тепер вони починають це усвідомлювати вповні.

Уже всі відчули, що маятник історії укотре коливнувся у зворотному напрямку. Це стало наслідком

істотних подій, що відбулися останнім часом (падіння комуністичних режимів у Східній Європі, державні перевороти та війни у Північній Африці, і – у ширшому масштабі – уже, фактично, проголошена війна між Орієнтом і Оксидентом, знаковим явищем якої стали теракти вселенського масштабу). Це, відповідно, спричинило серйозні світоглядні зсуви на всіх рівнях світової спільноти.

Основний висновок полягав у тому, що постмодерна ситуація, яка спричинила до розхитування основ віри («смерть Бога»), знання («епістемологічна невпевненість»), моралі («сексуальні революції») та ін. і все буття переорієнтувала у фокус гри/іронії/цинізму, уже не в змозі дати відповіді на новітні виклики нашої епохи, а отже, необхідно визначити допустимі межі лібералізму, обумовити нові правила співіснування, означити чіткі і зрозумілі координати подальшого розвитку наукових сфер.

Основні постулати О. Шпенґлера стосовно долі цивілізацій чітко проектується на різні сфери існування цих цивілізацій, у тому числі й наукову. Траєкторія можливого розвитку людського знання у західному світі, яку окреслив науковець, на сьогодні цілком підтвердилася. Основними її ознаками є засилля надлишкового інтелектуалізму, прагматизму і програмності / шаблонності, де рівень наукової глибини «вимірюється» статистичними рейтингами, де гуманітарні дисципліни (у тому числі вивчення мистецтва і культури) повинні орієнтуватися на комп'ютерні, механістичні схеми точних наук, унаслідок чого, практично, не залишається можливості розгортання наукового дискурсу, орієнтованого на чуттєві, емоційно-психологічні, релігійні практики.

Зародки такого стану речей у науці / цивілізації були помітні уже в той час, коли писав О. Шпенґлер. Чи

не тому його праця стала переломною у погляді на роль, місце і вплив наукових знань. Не випадково спільнота вчених, які поділяли тривогу дослідника щодо можливих викликів майбутнього, окреслювали «Смеркання Заходу» як вироблення і прийняття «копернікової моделі світу», у тому числі й у науковій сфері: замість одного світу – безліч світів, замість єдиної усталеної схеми – пошуки безлічі можливих шляхів, зокрема й «нестандартних».

На думку О. Шпенг'лера, подолання шаблонності у методах вивчення історії чи інших надскладних феноменів, що тривають і розгортаються упродовж століть, можливе лише за умови повернення у сферу пізнання ірраціональних підходів, коли інтуїтивне проникнення науковця визнається на тому ж рівні, що й об'єктивний експеримент чи статистика фактів. Саме у розмаїтті форм і підходів може зародитися значно вищий тип цивілізації / науки, ніж у шаблонній уніфікації, приречені й на довготривалий застій і поступове згасання.

Це, передусім, передбачає нове «відкриття» духовності (цивілізація, яка втратила духовність, приречена на загибель). Інтелект, позбавлений душі, як і цивілізація, позбавлена культури, не має шансів на подальше існування. Натомість приплив нової духовності / релігійності може стати містком до нового витка розвитку, навіть до виникнення нової надпотужної цивілізації. Задля подолання кризи у науці (особливо у сфері гуманітаристики) вчений пропонує залучити ідеї внутрішнього / чуттєвого рівня, що дало би змогу механічному світогляду протиставити одухотворену картину світу і цим самим відкрити шлях до проникнення у глибинну внутрішню суть речей, виявлення зв'язків «усього з усім». Більше того, таку модель він вважає можливою і продуктивною також для точних наук й для

інтеграції різних сфер пізнання для взаємопідсилення одна одної.

Зі столітньої відстані – з часу першого видання «Смеркання Заходу» – думки О. Шпенг'лера постають ще виразніше, ніж для його сучасників, адже більшість його передбачень уже збулися. В умовах сучасної цивілізаційної кризи ця глибоко духовна філософська праця пропонує провіденційну модель науки не лише як спосіб уникнення можливих ризиків та викликів перед науковцями, а й як можливий шлях порятунку всієї Західної культури.

Оксана Левицька

1968 рік – зміна літературознавчої парадигми в літературі та літературознавстві (на прикладі роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтинанта»)

Зазначений у назві доповіді і винесений у тему конференції 1968 рік – в історії західноєвропейського літературознавства знаменував кардинальний злам у теоретичному та власне літературному полі. Зміна літературознавчої парадигми зумовлена низкою чинників, насамперед світоглядними змінами і, як наслідок, формуванням нових філософських теорій.

У цьому контексті потрібно звернути увагу на бурхливий розвиток літературознавчої теорії, появу нових імен і нових теорій. Ключовими серед них є провідні теоретики французького структуралізму та постструктуралізму Ролан Барт та Юлія Кристева. Заявленого 1968 року побачила світ знакова стаття Ролана Барта «Смерть автора», рік по тому вийшло з

друку постструктуралістське вчення Юлії Кристевой «Семіотика. Дослідження з семаналізу» (1969).

Вагомі зміни відбувалися також в історії англійської літератури – цей період асоціюється з інтересом до традиції вікторіанського роману, формуванням постмодернізму, орієнтуванням на французьку літературу та філософію. В літературознавстві Великобританії актуалізувалися генологічні дослідження жанру роману в його різних аспектах – історичному, порівняльному, структурному.

Того-таки 1968 року у Франції опубліковано дослідження відомого американського деконструктивіста, одного із найвпливовіших дослідників вікторіанства Джозефа Гіліса Міллера «Форма вікторіанської белетристики». Дослідження вікторіанського тексту у Дж. Г. Міллера спершу здійснювалися у феноменологічному ключі, а від 1960-х років в основі аналізу вікторіанської романної прози Міллер поклав деконструкцію.

Час створення роману британського письменника Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» припадає саме на період 1967–1969 років, тому гострі дискусії кінця 1960-х років про розвиток роману та літературознавча полеміка позначилися на творі багатоаспектно. Автор вдається до експериментування в самій тканині твору, насичуючи роман теоретичними розмірковуваннями про авторське письмо, експериментуючи із формою та змістом, насичуючи текст численними інтертекстуальними відсиланнями, вдаючись до стилізації, пародіювання. Джон Фаулз визнавав кризу роману у другій половині XX ст., визнавав експерименти новороманістів, проте, творячи свій «новий» роман, заперечував «смерть» цього жанру. В тексті твору закладена свого роду маніфестація нової стратегії романної творчості, побудованої на основі

літературознавчої теорії, що зародилася у 1960-х роках у французькому літературознавстві на ґрунті протистояння структуралізму та поструктуралізму.

Створений у розпал полеміки про «смерть» роману твір «Жінка французького лейтенанта» маніфестує чимало теоретичних положень тогочасної літературознавчої дискусії, демонструючи новий спосіб творення і прочитання літературного твору. В романі можна простежити чимало полемічних заяв, спрямованих до статті Барта «Смерть автора», обидва автори відштовхуються від традиційного реалістичного роману бальзаківського типу. Осмислюючи новаторства в розвитку роману, автор здійснює екскурс в історію цього жанру і його розвиток упродовж цілого століття, від стартового часу 1860-х років і до часу створення роману – 1960-х років; від французького роману бальзаківського і флоберівського типу, традиційного вікторіанського роману, французького модерністського роману новороманістів та екзистенціалістів і реалістичного роману до структурно-стилістичних особливостей роману доби постмодернізму. У 13-му розділі роману автор наголошує, що живе «...в добу Алена Роб-Ґрійє і Ролана Барта», тому його роман не є романом у «сучасному значенні слова».

Хоча роман Дж. Фаулза працює з вікторіанською оповідною традицією і побудований на вікторіанському матеріалі, він перебуває під великим впливом французького роману XIX–XX століть. Проте опертя на традиції англійської романної прози з її реалістичним сприйняттям світу і тісним зв'язком з власною історією та культурою уможливило поступальний розвиток англійського роману, формування під впливом експериментів тривалої традиції, в основі якої нова форма роману.

Отже, на матеріалі «Жінки французького лейтенанта» Джона Фаулза, написаної в час важливих змін у жанровій системі роману і в царині літературознавчих методологій, час написання якої не випадково збігся із ключовим 1968 роком, можемо багатоаспектно простежити зміни літературознавчої парадигми у західноєвропейському літературознавстві 1960-х років.

Наталія Мочернюк

Міжмистецькі взаємодії у літературознавчому дискурсі ХХ-ХХІ ст.: контекст літератури й малярства

Основа доповіді – огляд вивчення міжмистецької проблематики в інтервалах, які зазначені у темі конференції: 1918 – 1968 – 2018.

Як відомо, питання *correspondence des artes* належить до провідних в естетиці модернізму, контексти якої окреслені у цій студії. Імпульси модернізму, відчутні в міжмистецьких процесах, позначилися на подальшому розвитку літератури / літературознавства.

Друга половина ХХ століття стає новим в етапом в освоєнні міжмистецької проблематики. Заакцентовано на питаннях порівняльного вивчення літератури і мистецтва у складі літературної компаративістики. Означено тенденції у зарубіжній компаративістиці: на противагу активності американських дослідників у дослідженні зазначеної проблематики, французька компаративістика тривалий час відхиляла міжмистецькі взаємодії як проблему, що належить до царини естетики. Обумовлені застереження літературознавців

щодо надмірного розширення компаративістичного поля студій через залучення мистецьких інтеракцій.

Справжнє пожвавлення студій перетину літератури з іншими мистецтвами можна констатувати в сучасному літературознавстві. Знаходять своїх дослідників питання, які довгий час, на думку Дмитра Наливайка, були обійдені увагою – «література й теорія мистецтв, correspondance des arts і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині ... центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами» (Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 19). Це природні процеси в науці про літературу, які диктує письменство, інші види мистецтва та саме життя. Компаративістика розширює спектр своєї «дії», намагаючись проблематизувати суто літературні питання в широкому мистецтвознавчому контексті.

У доповіді висвітлено внесок українського літературознавства у розвиток інтеракційної проблематики. Проблеми міжвидової взаємодії, зокрема художньої реалізації зв'язків літератури та образотворчого мистецтва, осмислювалися на матеріалі творчості різних письменників у студіях як компаративістичних, так і з історії літератури (Олександр Рисак, Валентина Силантьєва, Ореста Мацяк, Марія Фока та ін.). З'явилася низка цікавих монографій, у яких міжмистецька проблематика простежується на широкому художньому матеріалі («Екфразис: Вербальні образи мистецтва» за редакцією

Тетяни Бовсунівської, «Література і живопис: інтермедіальний дискурс» Валентини Фесенко та ін.). До популярної тематики відповідних студій можна віднести дослідження творчості митців-універсалістів. Українське літературознавство поповнилося такими вислідами Лесі Генералюк, Наталії Гавдиди. Virізнено українські наукові осередки, у стратегіях досліджень яких проглядається послідовний інтерес до проблематики міжмистецьких взаємодій.

Таким чином, зацікавлення зв'язками між літературою і малярством спостерігалось впродовж усього ХХ століття. ХХІ століття підхоплює напрацювання минулого в царині інтермедіальності і презентує активну розробку міжмистецької тематики. Важливо, що ці процеси не оминули українського літературознавства, що збагатилося вартісними дослідженнями за останні десятиліття.

Луиза Оляндер

Взгляд как жанр и его модификация: (Монография О. В. Богдановой в контексте монографий Л. Г. Фризмана, Е. М. Васильева, Т. И. Гундоровой, Б. Ф. Егорова, В. Б. Мусий и др.)

Исследуются разновидность и модификация жанра *взгляд* в русском и украинском литературоведении начала ХХІ века в опоре на монографию О. В. Богдановой «Современный взгляд на русскую литературу ХІХ – середины ХХ вв.» (СПб, 2017. 560 с.), взятой в контексте книги Л. Г. Фризмана «Иван Франко: взгляд на литературу» (К., 2017. 608 с.) с учетом монографий «Сучасна драматургія: жанрові

трансформації, модифікації, новації» (Луцьк, 2017) Е. М. Васильева, «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (К., 2013) Т. И. Гундоровой, «От Хомякова до Лотмана» (М., 2003) Б. Ф. Егорова, «Образ «своего», «иного», «чужого» в русской прозе первой половины XIX века» (Одесса, 2011) В. Б. Мусий и др.

Выбор обоснован тем, что жанр монографий Богдановой и Фризмана определен как *взгляд* самими авторами, а в работах Васильева, Егорова, Мусий его жанровые признаки чётко выявляются непосредственно в их дискурсе. Это же надо сказать и о монографии Гундоровой. Хотя исследовательница и определяет ее жанр как *«рецензию с комментариями»*, но по всем характеристикам – это *взгляд*.

Актуальность доклада (статьи) вызвана необходимостью «изучать жанры, приемы изложения, стиль научных трудов», «раскрывать содержательность научных форм» (См.: Егоров Б. Ф. «О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Л., 1980»). А *постановка проблемы* спровоцирована статьей М. Мамардашвили «Литературная критика как акт чтения» («Как я понимаю философию». М., 1992. С. 155-161) и монографией Е. Васильева «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» (Луцьк, 2017. 532 с.), в которой явственно раскрывалась активность смыслообразующей роли жанра.

Акцентуация мысли М. Мамардашвили на связи *критики с человеческим опытом* определяет закономерность утверждения, что в жанре *взгляд*, в его современном виде, этот опыт – личный, но вбирающий в себя опыт поколения – не только *проявлялся*, но и намеренно *обнажался* самими авторами. *Проявление* личностного начала происходит независимо от того, содержится или нет слово *взгляд* как жанровое

определение непосредственно в заглавиях современных монографий (Богданова, Фризман). Оно, например, возникнув имплицитно в таких названиях, как «Современные русские поэты» (М., 2006. 304 с.) С. М. Козначеева, легко трансформируется в сознании реципиента во «*Взгляд на современных русских поэтов*». Правомерность такой трансформации подтверждается спецификой структуризации текста, превращающей его в обзор большого художественного материала определенной эпохи, и прямым указанием на личностное видение, но всегда с добавочной задачей. Так, Васильев, употребляя глаголы: *оглянемо, оглядаємо картину, спробуємо подивитись* – понуждает к обзору и реципиента. Гундорова, констатируя: «*Для мене така оповідь і є пост-апокаліптичним постмодерним наративом*», – призывает к диалогу. О. Богданова, вынося в название статьи / главы цитату «*«Наше описание вернее» (А. С. Пушкин): образы Петра и бедного Евгения в «Медном всаднике»*», – создает атмосферу игры взглядов: *взгляда* Пушкина, воплощенного им в «Медном всаднике», общепринятого *взгляда* пушкинистов и своего контроверсионного взгляда на эту поэму.

Отмечено, что Богданова, целеустремленно идя к объективности, только лишь намекает на свое авторское присутствие в тексте, в то время как Л. Фризман намеренно это подчеркивает, ведя повествование от первого лица: «Я выскажу мысль», «Я не буду цитировать, «... мы располагаем...» и т.д.

Заглавия книг Богдановой и Фризмана рассматриваются в их взаимодействии с названиями глав и эпиграфами к ним, что становится претекстом с его смыслообразующими функциями.

Известно, что *взгляд* как жанр критики был популярен в первую половину XIX в. Это *статьи*

/взгляды А. А. Бестужева, неоконченный «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» П. А. Вяземского и – как новый этап – статьи «сменившего их В. Белинского» (Л. Гинзбург). Приближенной к жанру *взгляд* явилась статья А. В. Дружинина «А. С. Пушкин последнее издание его сочинений» (1865). Затем интерес к нему заметно угасает.

Вынося слово *взгляд* в заглавия своих монографий, Богданова и Фризман утверждают его «возрождение». Доказана кажимость того, что книги Богдановой и Фризмана в жанровом отношении традиционно представляют собой лишь разновидность критического обзора с акцентуацией субъективно-индивидуального видения предмета. Оба исследователя, используя смыслообразующие и не до конца реализованные жанровые возможности *взгляда*, существенно его модернизируют и превращают в жанр литературоведения. Обновление осуществляется ими, как и другими рассмотренными тут авторами, за счет синтеза личностного характера высказывания со строгим академическим анализом в опоре на современные методологии и одновременной активизацией в сознании реципиента полифонических свойств литературного процесса.

Наталья Семейкина

Творчество Бернарда Шоу в рецепции современных зарубежных литературоведов

Бернард Шоу рассматривается как второй по значимости после Шекспира английский драматург, оказавший огромное влияние на развитие всего

мирового театру. Якщо Шекспір піднімав «вечні» питання, то Б. Шоу вважав необхідним занурюватися в гострі соціально-політичні проблеми свого часу, вважаючи, що його п'єси будуть востребовані до тих пір, поки такі проблеми існують. І не переживав, якщо зникненням проблем втрачається інтерес до його творчості. Як показав минулий вік, інтерес театральний і науковий до творчості Б. Шоу не був однозначним. Востребований в першій половині ХХ століття, особливо в Радянському Союзі, Шоу в роки «розквіту» постмодернізму, як писали критики, «вийшов з моди», став «автором для вечірніх спектаклів», а не «революційним драматургом». Постмодерністський критик Ч. Маркович навіть назвав Шоу «постановником гостини драбедені». Підхід радянських шоуведів до спадщини драматурга, в роботах яких незмінно підкреслювалася соціальна, гострокритична і сатирична спрямованість його творчості, вважали тенденційним і застарілим. Однак бурний кінець ХХ століття і не менш апокаліптичне початок ХХІ в. змусило літературознавців, театр, критику повернутися знову до Б. Шоу, побачити в ньому нашого сучасника, фокусуючись на щоденних питаннях часу.

Іменно усвідомлення сучасності Б. Шоу дозволило світовому науковому співтовариству шоуведів об'єднатися в Міжнародне Товариство Шоу (ISS), створене в США в 2004 р. Першим президентом Товариства був професор Р. Дітріх (США), якого на виборній основі змінив професор Л. Коннолі (Канада). ISS підтримує тісні зв'язки зі старшим The Shaw Society або «Куточком Шоу» (Англія), а також знову створеними в Ірландії, Японії, Індії, Китаї і др. В завдання Товариства входить: підтримка молодих дослідників різних країн, проведення щорічних

конференцій, сбор любых сохранившихся материалов о Б. Шоу, включая неизвестные фотографии, кинофрагменты, старые фильмы. Подготовка на базе Пенсильванского университета сборника статей и рецензий, посвященных творчеству Шоу (SHAW:The Annual of Bernard Shaw Studies) а также широкая информационная работа, сообщения о новых монографиях, электронных ресурсах, библиографиях, научная поддержка театральных коллективов, которые ставят пьесы Б.Шоу. К таким относится Shaw Chicago Theatre Company, возникшая еще в 1994 году для сценического чтения произведений Б. Шоу, и The Gingold Theatrical Group – проект гильдии американских актеров – и Д.Стеллера в Нью-Йорке.

Выбор тематики научных конференций и симпозиумов, а также статей для сборника SHAW наглядно демонстрирует смену парадигмы в изучении творческого наследия Б. Шоу в последнее время. Все более нарастающая политическая напряженность в мире, обострение национальных и религиозных конфликтов и войн, экономический кризис и т.д., требуют от искусства и литературы не размытые постмодернистские нарративы, а более четкие оценки социально-экономических явлений, пусть парадоксальные и неожиданные по форме, но бескомпромиссные и мотивированные, которыми как раз изобилуют тексты произведений Б. Шоу. У писателя всегда было своё оригинальное мнение по поводу неравенства, власти денег, бедности, политической демагогии и лицемерия, изменений в культуре и стилистике театра. «Шоу и война» (2006), «Джордж Бернард Шоу и история» (2007), «Шоу и политика» (2009), «Шоу и его современники» (2008) – вот краткий перечень тематики международных научных конференций, проводящихся за рубежом. ISS

спонсирует и сотрудничает с Ежегодной конференцией по компаративистике и драме (США) по таким проблемам: «Шоу как драматург» (2007), «Шоу и культурология» (2008); организовало юбилейную конференцию «Бернард Шоу – 150: театр, критика, современность» (декабрь 2006) и «Джордж Бернард Шоу и модернизм» (2009).

Тематика статей в сборнике SHAW тоже показательна: «Шоу и Ирландия» (т. 30), «Шоу и город» (т. 32), «Шоу и классическая литература» (т. 37). Б. Шоу востребован культурами разных стран и континентов. Его пьесы привлекают мировой театр своим содержанием и экстравагантной формой в духе перформанса, поэтому новое направление в современном шоуведении можно обозначить как «Шоу и национальные культуры». Например, работы китайского шоуведа К. Ли «Мосты, соединяющие Б. Шоу и китайскую культуру» (2016), Р. Хаддарда «Шоу в Бразилии» (2016), М. И. Фаранда «Бернард Шоу и французское» и др.

Огромный объем накопленных за последние десятилетия фактов жизни Б. Шоу, исследований его творческого метода, истории постановок его произведений объясняют появление новых биографий драматурга, таких как пятитомная, самая полная на сегодняшний день, монография М. Холпроуда (1992), и однотомная – «Бернард Шоу: жизнь» – А. М. Гиббса (2005).

Пиршество ума, оригинальность и экстравагантность оценок Б. Шоу и его подходов к осмыслению социальных проблем побуждает исследователей к написанию таких работ, как «Преступление и наказание и Бернард Шоу» Б. Е. Дюкора (2017), «Б.Шоу о браке и мезальянсе» Р. Гениса (2017), а иногда и совершенно неожиданных

по тематике. Например, книга К. Виксона «Бернард Шоу и современная реклама. Пророк мотивов»(2018), в которой популярность «бренда» GBS объясняется имитацией маркетинговых стратегий патентной медицины.

Гендерная проблема, взаимоотношения полов, о которых Шоу всегда писал в своей парадоксальной манере, интригуя читателя, но без присущего постмодернизму утрированию, привлекает критиков. Они выдвигают на первый план эту тему, изыскивая новые подробности интимной жизни драматурга, как А. Гиббс в статье «Erica Cotterill and the Passionate Self of G. B. Shaw». (2018).

Таким образом, Бернард Шоу, как и в начале своего творческого пути, остаётся «ирландским Мефистофелем».

Альона Тичініна

Епістема розриву в методології Мішеля Фуко

Кризові стани, зумовлюючи руйнування усталених форм, безумовно, впливають на продукування нових явищ у культурі, науці та мистецтві. Водночас історичні зміни як такі постають рубіжними процесами, що провокують активізацію творчих здібностей людини. Подібна зміна рівноваги забезпечує якісні переходи з одного стану в інший, ознаменовуючи, за Ю. Лотманом, реалізацію «безмежних можливостей» у кожному наступному стані. Формування, становлення і розвиток літературознавчої методології, зокрема – еволюція індивідуального наукового методу, в інтервалах історичних криз наразі постає актуальною проблемою.

Взятий до аналізу досвід Мішеля Поля Фуко (1926–1984) – типовий зразок впливу зовнішніх подій на

радикальну зміну методологічної позиції науковця. Простежуючи динаміку європейської історії шляхом епістемологічного методу, М. Фуко розглядає т. зв. розриви як іманентний стан історичного процесу.

Спираючись головнo на розвідки М. Бланшо («Michel Foucault Tel Que Je L'Imagine», 1986), Д. Ерібона («Michel Foucault», 1989), Дж. Міллера («The Passion of Michel Foucault», 1993), П. Вена («Foucault, sa pensee, sa personne», 2008), О. Дьякова («Мишель Фуко и его время», 2010), у науковій біографії М. Фуко можна виокремити три етапи: *археологія знання* (до 1968), *генеологія влади* (1969-1980), *естетика існування* (1980-ті), що ознаменовані відповідними змінами у його науковій свідомості.

По-справжньому відомим М. Фуко зробила праця «Слова і речі. Археологія гуманітарних наук» (1966), де, як відомо, окреслено специфіку так званих *епістем* – історично змінюваних структур («історично-пізнавальних апріорі»), що зумовлюють хід думок, теорій або навіть наук у кожний окремий історичний період. Основним принципом «археологічного дослідження» і стратифікації всередині кожного такого проблемного поля виступає співвідношення «слів» і «речей». У такий спосіб в європейській культурі нового часу М. Фуко виокремлює ренесансну (XVI ст.), класичну (раціоналізм XVII-XVIII ст.) і сучасну (з кін. XVIII – поч. XIX ст. і до сьогодні) епістем.

Зазначимо, що межею першого (археологічного) та другого (генеологічного) етапів наукової діяльності М. Фуко виступає **1968** рік – період радикального розриву з його попередньою методологічною настановою. З огляду на це варто з'ясувати причини такого переходу. Показово, що в методологічному трактаті «Археологія знання», створеному М. Фуко протягом 1967-1968 рр. передусім задля роз'яснення

міркувань, окреслених у роботі «Слова і речі», вчений виголошує свою непричетність до структуралізму, а парадигматика епістем, підхоплена послідовниками М. Фуко, замінюється поняттям архіву як «мовного контексту певної епохи».

М. Фуко, мислення якого, за переконанням Ж. Дельоза, «не еволюціонувало, а проходило через кризи», неодноразово зазначав, що революційні події виступають наслідком загальної перебудови епістем. Будучи визначною точкою біфуркації (за І. Пригожиным), вони скеровують динаміку історичних змін у відповідне річище. Так, для М. Фуко знаковими стали події 1968 р., свідком яких він став, читаючи курс «Людина в західній думці» у Тунісі, де, як і в Парижі, розвивався ряд студентських протестів, що чимдалі набували радикальнішого характеру.

М. Фуко, володіючи виразною «політичною інтуїцією» (Ж. Дельоз), усвідомлює міфотворчу функцію політичної ідеології, а перейнявшись долею своїх учнів, стає активістом, допомагає виготовляти революційні листівки, навіть переховує студентів, які «не робили революцію, а самі стали революцією»: *«Я склав собі досить чітке і точне уявлення про те, якими були ставки в боротьбі, що охопила багато університетів світу. <...> Ці хлопчики й дівчатка, які йшли на страшний ризик, <...> справили на мене сильне враження. Для мене це був реальний політичний досвід»*. Вчений акцентує вагу «революційної енергії», що мотивує всі екзистенційні акти.

Наукова діяльність М. Фуко була пов'язана з викладацькою практикою в закладах «магічного квадрата» (Сорбонна, Еколь Нормаль, Венсена, Колеж де Франс). У відкритому на вимогу демонстрантів, експериментальному Венсенському університеті він очолив відділ філософії, живлячись

бунтарським ентузіазмом комуністів, троцкістів та лівих. На думку Д. Ерібона, саме в цей час «народився новий Фуко», що втілює образ інтелектуала-борця.

Згодом, з 1971 р., М. Фуко очолює «Групу інформації про в'язниці» – комісію із спостереження за умовами утримання людей у тюрмах, зокрема – заарештованих студентів. Ця практика нашоувнула на дослідження станів суспільства, закладаючи основи наступного, генеалогічного етапу його наукової діяльності, радикально оновлюючи дослідницьку оптику вченого. Зокрема у праці «Наглядати й карати. Народження в'язниці» (1975) увага філософа концентрується на генеалогії влади. Він робить висновок про повсюдний контроль людини т. зв. пучками влади, що різною мірою «обкутують» не лише ув'язненого, а й кожну людину в суспільстві.

Отже, саме події Травня 68-го, що, за Ж. Дельозом, виступили «послідовністю нестабільних станів і висхідних флуктуацій», сформували нові способи мислення і навіть зумовили «вихід структури на вулицю». У таких умовах М. Фуко, намагаючись позбутися «ярликів» і «пільг структуралізму», не лише «переживає минуле», а артикулює «нову суб'єктивність» у річищі постструктуралістської поетики. Звідси, епістемологічний розрив посвідчив якісну зміну дослідницької траєкторії європейського наукового дискурсу.

відомості про авторів

Ангелов Ангел Валентинов, доктор мистецтвознавства, кандидат філологічних наук, професор теорії та історії літератури Інституту літератури Академії наук Болгарії

Астрахан Наталія Іванівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка

Бакіна Тамара Степанівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені професора Валентини Іванівни Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

Басняк Тетяна Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри сучасних іноземних мов та перекладу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Богданова Ольга Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту філологічних досліджень Санкт-Петербурзького державного університету; провідний науковий співробітник науково-дослідного інституту освітнього регіонознавства Російського державного педагогічного університету (Санкт-Петербург, Росія)

Вардеванян Світлана Іванівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Варецька Софія Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

Васильєв Євген Михайлович, доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка

Витрикуш Анастасія Романівна, аспірантка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

Вільчанська Юлія Юріївна, викладач кафедри зарубіжної літератури та культурології Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Власова Єлизавета Олексіївна, аспірантка науково-дослідного інституту освітнього регіонаознавства Російського державного педагогічного університету (Санкт-Петербург, Росія)

Гайжюнас Сільвестрас, доктор гуманітарних наук, старший науковий співробітник Інституту литовської літератури і фольклору (Вільнюс, Литва)

Гречешнюк Ольга Олегівна, аспірантка Львівського національного університету імені Івана Франка

Гураль Майя Ігорівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Дащенко Ольга Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Дзик Роман Анатолійович, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Діффо Фредерік, докторант компаративної франкофонної літератури Університету Артуа (Франція)

Драненко Галина Флорівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри романської філології та перекладу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Іваненко Вікторія Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету

Ісапчук Юлія Вікторівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Калинич Катерина Федорівна, аспірантка кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Кеба Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Кирилюк Світлана Дмитрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Копитко Наталія Володимирівна, завідувач кафедри стилістики англійської мови Мінського державного лінгвістичного університету (Мінськ, Білорусь)

Криницька Наталія Ігорівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри романо-германської філології Полтавського національного педагогічного університету імені Володимира Галактіоновича Короленка

Кузнєцова Олександра Миколаївна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Лановик Зоряна Богданівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Лановик Мар'яна Богданівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Левицька Оксана Степанівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри медіакомунікацій Української академії друкарства

Матійчук Оксана Михайлівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Маценка Світлана Павлівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка

Морева Тамара Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Мочернюк Наталія Дмитрівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Мусій Валентина Борисівна, доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Наместюк Світлана Валеріївна, здобувач кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, викладач кафедри іноземних мов Буковинського державного медичного університету

Науменко Наталія Валентинівна, доктор філологічних наук, професор кафедри гуманітарних дисциплін Національного університету харчових технологій

Нікоряк Наталія Валеріанівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Оляндер Луїза Константинівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Прохасько Юрій Богданович, аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського Національного університету імені Івана Франка; асистент кафедри міжкультурної комунікації та перекладу Львівського національного університету; молодший науковий співробітник Інституту Івана Франка Національної академії наук України

Рихло Петро Васильович, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Сажина Алла володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Свенцицька Еліна Михайлівна, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології і журналістики Інституту філології і журналістики Таврійського національного університету імені Володимира Івановича Вернадського

Сімейкіна Наталія Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства Харківської державної академії культури

Табачнікова Ольга, доктор філософії (кандидат філологічних наук), доцент, завідувача кафедрою російської мови, літератури і культури Університету Центрального Ланкашира (Престон, Великобританія)

Тарангул Ірина Леонідівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Тверітінова Тетяна Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка

Тичініна Альона Романівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Червінська Ольга В'ячеславівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Чернокова Євгенія Семенівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Шовкопляс Галина Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка, докторант кафедри української літератури та компаративістики

Юхимук Яніна Володимирівна, кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу теорії літератури та компаративістики інституту літератури імені Тараса Григоровича Шевченка Національної академії наук України

ЗМІСТ

Література в контексті історичних подій

Angelov A. Against Modernity: Emil Staiger's Critical Works in the 1960-ies	3
Варецька С. «Група 47» у літературному процесі Німеччини.....	4
Витрикуш А. Рефлексії Першої світової війни в публіцистиці Йозефа Рота	5
Ісапчук Ю. Роман Доріт Лінке «По той бік блакитної межі»: екскурс у минуле «оссі».....	8
Калинич К. Криза традиційної методики навчання у Франції (на прикладі роману Р. Мерля «За склом»)	10
Кирилюк С. Ніч літератури й література ночі: людина в історії / історія в людині	13
Маценка С. «Далеке дзеркало»: 1618–2018 – відгомін Тридцятилітньої війни в новітній німецькомовній літературі	16
Namestiuk S. Personality Cult within the XXth Century	20
Нікоряк Н. Українська еміграція на межі: кінострічка Л. Осики «Камінний хрест» (1968).....	22
Прохасько Ю. Рабація 1846 р. як сторінка, тематичний комплекс і організаційний епізод «Галицької літератури»	25
Рихло П. Кризовий інтервал: німецькомовна література Буковини на зламі століть....	27

Табачникова О. Британская фронтовая поэзия Первой мировой: стихотворение Уилфреда Оуэна «Dulce et decorumest» (1917–1918) и его перевод на русский язык в историческом контексте	33
Тверітінова Т. Поема О. О. Блока «Дванадцять» у дзеркалі християнської критики	36
Чернокова Є. Війна і мир в імажистському дискурсі роману Гільди Дулітл «Скажи мені жити» (Н. D. “Bid Me To Live”)	40
Юхимук Я. Вершини української лірики: П. Тичина – І. Драч – Ю. Іздрик.....	43

Рецептивна мотивація тексту

Бакіна Т. Ілюстровані дитячі книги в традиційному й сучасних форматах	47
Басняк Т. Успіх після успіху, Або парадокс рецептивної трансгресії (роман З. Ленца «Перебіжчик»)	50
Богданова О., Власова Е. Пушкин и русская классика в повести С. Довлатова «Заповедник»	53
Гречешнюк О. Рецептивна мотивація тексту (на прикладі романів М. Марон «Листи Павла» і Т. Дюкерс «Небесне тіло»)	55
Гураль М. Ассоциативные реалии как этномаркеры переводного текста романа Михаила Стельмаха «Дума про тебя»	58
Дащенко О. Слова-символы в концептосфере поэзии А. Блока	61
Diffo F. Expérience migratoire et décentrement discursif dans le roman francophone de la migration : une question de reception	65
Кеба О. Рецепція як мотивація текстотворення: письменник-читач-інтерпретатор у романі Дж. М. Кутсі «Елізабет Костелло»	67
Matychak A. Cave Paradigm in Iris Murdoch's Reception	70

Морева Т. Рецептивний потенціал контекста в прочтенні «Крысолова» А. С. Грина	73
Мусий В. Стихії води, воздуха и земли в рассказе А. Н. Толстого «День Петра»	77
Naumenko N. An Endeavor of Freedom: Modern Anthologies of Free Verse	81
Тарангул І. Воспроизведение авторской манеры письма В. Маяковского в украинских переводах	87
Сажина А. Специфіка рецептивної мотивації рекламних текстів у часовому контексті	90

Літературний канон у континуумі історичного часу

Вільчанська Ю. Вірш М. Лермонтова «Хмарки» як знакова парадигма вигнання	94
Кузнєцова О. Євангельський канон у перспективі безперервного діалогу історичних епох ...	97
Матійчук О. «Напрямок має тяглість»: 1918 рік як історична цезура для Буковини та літературне втілення її у творах Георґа Дроздовського, Рози Ауслендер і Альфреда Гонґа	100
Червінська О. Креатив невизначеності: поетичний текст через сто років	102

Пост (-модернізм, -колоніалізм, -соцреалізм, -фемінізм)

Астрахан Н. Художественная концепция памяти в романе У. Эко «Таинственное пламя царицы Лоаны»	106
Вардеванян С. Павич, Павич і знову... Данте. Про жанр «Коханців Юстиції» Юрія Андрухович	109
Дзик Р. Постколоніальні студії: український досвід	112
Криницька Н. Гра в Бога vs. гра в людину: пост/гуманізм від Філіпа Діка до Дені Вільнева	115
Свенцицька Е. І. Бабель і Б. Шульц: до типології тексту перехідного періоду	118
Шовкопляс Г. Пост-фемінізм: надати жінці слово	121

Зміни літературознавчих парадигм

Васильєв Є. Інтермедіальні виміри метадраматичності: дитячий кінематограф 1960–1980-х років	126
Гайжюнас С. У истоков литовского литературоведения. Феномен Йозефа Ерета (1896–1984)	129
Драненко Г. Байки Байяра: художня теорія літератури чи/та/є літературознавчий роман	131
Іваненко В. Придумати Шотландію: шотландська література другої половини ХХ – початку ХХІ століття від націоналізму до космополітизму	135
Копытко Н. Роль трикстера в идейно-смысловой структуре романа Дж. К. Оутс «Исповедь моего сердца»	141
Лановик М., Лановик З. «Смеркання Заходу» Освальда Шпенглера: провіденційна модель науки	144
Левицька О. 1968 рік – зміна літературознавчої парадигми в літературі та літературознавстві (на прикладі роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»)	149
Мочернюк Н. Міжмистецькі взаємодії у літературознавчому дискурсі ХХ–ХХІ ст.: контекст літератури й малярства	152
Оляндер Л. Взгляд как разновидность жанра и его модификация: (Монография О. В. Богдановой в контексте монографий Е. М. Васильева, Л. Г. Фризмана, Т. Гундоровой, В. Мусий и др.)	154
Семейкина Н. Творчество Бернарда Шоу в рецепции современных зарубежных литературоведов	157
Тичініна А. Епістема розриву в методології Мішеля Фуко	161

Наукове видання

**Інтервали: 1918 – 1968 – 2018
(література/літературознавство)**

Матеріали конференції

Відповідальний за випуск *Червінська О. В.*

Літературний редактор *Колодій О. В.*

Комп'ютерний набір і верстка *Дзик Р. А., Калинич К. Ф.*

Підписано до друку 16.10.2018. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Друк різнографічний. Умов. друк. арк. 9,6.

Обл.-вид. арк. 10,4. Зам. 3-004.

Видавництво та друкарня Чернівецького національного університету

58002, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2.

e-mail: ruta@chnu.edu.ua

Свідцтво про державну реєстрацію ДК №891 від 08.04.2002 р.