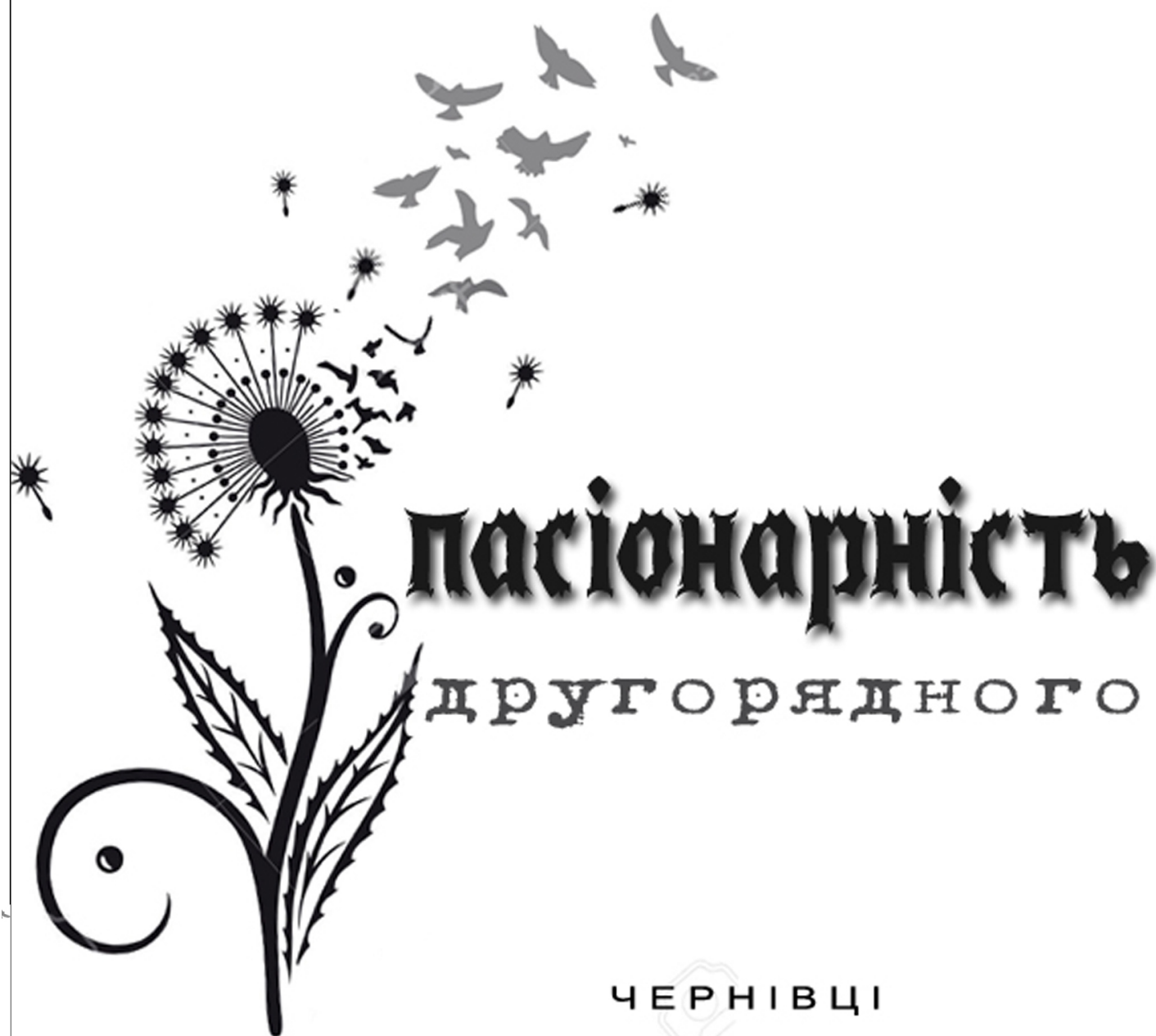




пасіонарність

другорядного

ЧЕРНІВЦІ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА
філологічний факультет
кафедра зарубіжної літератури та теорії літератури

Пасіонарність другорядного

**Матеріали
XIV Міжнародної літературознавчої конференції**

11-12 травня 2017 р.



**ЧЕРНІВЦІ
2017**

УДК 82-1/-9-021.633 (08)

ББК 83.014я431

П 191

*Рекомендовано до друку рішенням
Вченої ради філологічного факультету
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(протокол № 7 від 3. 05. 2017 р.)*

П 191 **Пасіонарність другорядного** : матеріали XIV Міжнародної літературознавчої конференції, 11-12 травня 2017 р. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2017. – 240 с.

Матеріали конференції дають уявлення про феномен пасіонарності в аспекті так зв. другорядних факторів культури. Література другого ряду («периферійні» тексти авторського доробку) ідентифікуються як контекст літературного канону. Аналізуються маргінальні епізоди в структурі художньої цілісності, розглядаються функції другорядного персонажа в персоносфері тексту. Увага приділяється літературі «після літератури» (наслідування, пародія, пастиш, сіквел, рімейк тощо), де другорядність виступає мотиватором оновлення жанрової системи.

Для науковців, аспірантів, студентів гуманітарних спеціальностей.

УДК 82-1/-9-021.633 (08)

ББК 83.014я431

ISBN 978-966-423-397-9

© Автори, 2017

© Чернівецький національний
університет, 2017

Література другого ряду як контекст літературного канону

Галина Александрова

«Літературні ряди» в рецепції Бориса Грінченка

У будь-яку епоху в кожній літературі є письменники дуже талановиті, іноді навіть геніальні, а поряд – письменники середнього рівня або й малоталановиті. Для класифікації літературних «величин» створено таку форму упорядкування, як ряд. Представників «першого» ряду нагороджують епітетами геніальний, великий, знаменитий, талановитий, визначний, відомий. Творців літератури «другого» ряду називають другорядними, «рядовими літератури», меншими, малими, дрібними талантами, підмайстрами, літературними ремісниками, епігонами або й представниками «третього» ряду.

До тих, хто принципово не погоджувався з вимушеним провінціалізмом української літератури і докладав зусиль до того, щоб її не заповнили представники «третього ряду», належав Борис Грінченко. Він повсякчас дбав про те, щоб протистояти хвилі епігонства, графоманства, подолати псевдошевченківські шаблони, що панували в українській літературі 1870–90-х років.

Високу літературну репутацію Б. Грінченко визнавав насамперед за Шевченком, наголошуючи на оригінальності й неповторності його генія. Він для критика є взірцем письменницького таланту, що реалізував себе повною мірою. Важливим чинником був і масштаб особистості автора, що ставило його поряд із Гомером, Шиллером, Гейне. І. Котляревського і Г. Квітку-Основ'яненка критик зараховував до когорти «письменників першої величини».

Творчий доробок П. Куліша викликав у Б. Грінченка амбівалентні враження: від щирого захоплення до категоричного неприйняття. І. Франка він характеризував як «найвидатнішу і найоригінальнішу постать українського письменства». Панаса Мирного вважав «першим із сьогочасних письменників», його називав «великим поетом нашого часу... котрий оновить наше письменство і стане у лавах великих письменців європейських».

Водночас Б. Грінченко усвідомлював необхідність вивчення літератури «другого ряду», пишучи про те, що ґрунт для талантів готують «малопомітні, малознані, але дуже корисні й дорогі робітники». Тому неможливо, на його думку, зрозуміти й оцінити діяльність видатного письменника «без ніякого зв'язку з тим, що було навкруги... не зміркувавши добре, серед яких обставин він робив і що робили з ним його товариші». Лише таким способом можна довести, що «наша література не останньорядна, та що в ній є твори, з якими не стид показатися на світовім літературнім ринку».

«Єсть література, єсть і макулатура», – так суворо розмежовував високе мистецтво і графоманські спроби Б. Грінченко, називаючи останні «мотлохом», «базаровою літературою». Нездарні вправи писарчуків викликали у нього відразу, спротив. Осуд ним малохудожніх творів іноді мав надміру емоційний характер: шкідливість «літературного сміття» критик вважав очевидною і не бачив потреби переконувати в цьому. У хвилі епігонства Б. Грінченко вбачав певну загрозу для дальшого розвою та престижу української літератури. Незважаючи на досягнення, зазначав він, «наша література убога», а через це «кожна безталанність більш у нас має надію уславитись, ніж у якій іншій багатій літературі». Спроби зміцнити українське письменство «патріотичними» бездарними варіаціями «про Хому, та хвиги-миги, та про козаків» письменник дотепно висміяв і в

художніх творах («З заздрощів», «Осли на Парнасі», «Химчині співи», «Патріот» тощо). Про літераторів, які брак художності прагнули компенсувати національною ідеєю, Б. Грінченко відгукувався особливо неприхильно. Якщо на початку 1890-х років він ще вибачав низький рівень творів, на яких позначалися прояви «етнографічного патріотизму», коли автор виражав «потреби українства», то в пізніших рецензіях він на це не зважає. Інколи критик відверто радив посереднім поетам, щоб вони перестали писати і не засмічували літератури.

Проте досить часто критичні «присуди» Б. Грінченка різкі, категоричні і не зовсім справедливі. Зокрема, до літературних нездар він зараховував і Олену Пчілку та О. Кониського. Невисокої думки був і про ряд творів Ганни Барвінок. Не завжди можна погодитися з його критикою творчості письменників, що прагнули урізноманітнити тематику й форми української літератури, таких як М. Вороний, О. Олесь, П. Карманський, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків.

Критик мріяв про часи, коли в українській літературі з'являться десятки «Левицьких, Мирних, Кропивницьких і навіть Старицьких», коли рідне письменство порівняється з найрозвиненішими літературами світу. Пристрасний, безкомпромісний, іноді занадто різкий, Б. Грінченко прагнув осмислювати не лише класиків, а й усі явища і витвори літературного життя. Нині не все у прискіпливих оцінках Б. Грінченка видається справедливим. Тому його оцінки творів друго- і третьорядних письменників важливі, насамперед, як реакції сучасника на літературний процес, що, як відомо, містить у собі все написане і опубліковане в певний період – від творів першого ряду до книжок масової літератури у сприйнятті їх читачем і критикою.

**Поетика другорядного
у романі «Торжество мізерності» Мілана Кундери**

Останній роман М. Кундери «Торжество мізерності» (2014 р.) являє собою значне відхилення від його характерної романної поетики саме в тому плані, що об'єктом зображення стають постаті не просто пересічних, але взагалі нікчемних, розчавлених історією та цивілізацією людей. Величні постаті в цьому разі представляють тільки тло до проявлення їхньої незначимості та беззмістовності. «Роман як уявний рай індивідуальностей» (Кундера Мілан. Искусство романа. – СПб. : Азбука, 2013. – С. 212) може без будь-яких перешкод відтворювати не тільки гучні та епатажні постаті, а й незначні, змазані, тіньові. Хоча поетика роману «Торжество мізерності» й відрізняється від його інших романів, усе ж основні принципи зображення у ньому дотримані: «Ось деякі із принципів, які я можу вважати своїми власними. По-перше, всі історичні обставини я викладаю максимально економно. /.../ Принцип другий: з усіх історичних обставин я беру до уваги тільки ті, що створюють для моїх персонажів якусь показову екзистенційну ситуацію. /.../ Принцип третій: історіографія описує історію суспільства, а не історію людини. Ось чому історичні події, які викладаються у моїх романах, часто забуті історіографією. /.../ Але найважливіший четвертий принцип: не лише історичні умови повинні створювати нову екзистенційну ситуацію для персонажа роману, а Історія повинна *сама по собі* бути сприйнята й проаналізована як екзистенційна ситуація» (Там само. – С. 58-59). У новому романі М. Кундери ми стикаємось як з екзистенційною ситуацією минулого в житті мізерії, так і з сьогочасним її екзистенційним виживанням. Утворення історичного коловороту екзистенційних ситуацій другорядних постатей жодним чином не принижує хід історії, навпаки, увиразнює його та емоційно наснажує.

Отже, у центрі роману опиняється всіма забута постать Михайла Івановича Калініна (1875–1946) – голови центрального виконавчого комітету СРСР. Притаманна М. Кундері манера іронічно-жартівливої інтерпретації розкривається через численні анекдоти про Сталіна та його оточення. Зокрема, легенда про мисливця та куріпок, яку нібито постійно розповідав «вождь усіх народів», очікуючи щоразу сміху й оплесків.

Кульмінацією роману стає авторський аналіз Кенігзберга як Калінінграда. Утворюючи іронічний ряд міст, названих на честь відомих революціонерів, які були перейменовані у пізніші часи (Сталінград – Волгоград, Ленінград – Санкт-Петербург), М. Кундера звертає увагу, що Калінінград не був перейменований, вочевидь тому, що ніхто не міг пригадати саму постать, на честь якої було назване місто. Персонаж Шарль про Калініна каже: «Ця людина не мала жодної реальної влади, вбога, нешкідлива маріонетка, однак впродовж досить тривалого часу він був головою Президії Верховної Ради, тобто з точки зору протоколу це була найбільш впливова людина в державі. Я бачив його фотографію: старий робітник, щось є в ньому від профспілкового активіста, борідка клинчиком, погано пошитий піджак. Калінін вже тоді був досить старим та страждав запаленням простати, тому вимушений був часто бігати до вбиральні. І ці поклики до січевипускання бували такими сильними та раптовими, що він повинен був терміново бігти до вбиральні під час офіційного обіду або посеред промови, яку виголошував перед великою аудиторією» (Кундера Милан. Торжество незначительности. – СПб.: Азбука, 2016. – С.41). Саме над цим і любив поглумитися Сталін. Фактично, це майже вся інформація про образ Калініна у романі, решта є тільки доповненням вже сказаного та його конкретизацією до максимального гротескного розширення образу. Це саме не збільшення смислових обріїв, а нагромадження вже заявленого в інших формах, але не змістах.

Підкреслення мізерності Калініна досягається кількома авторськими прийомами. Зокрема, 1) він потрапляє до кола яскравих постатей сучасності, 2) перебуває у колі не менш яскравих сучасників доби Сталіна, 3) протиставляється Канту, похованому у Калінінграді-Кенігзберзі, 4) стабільність назви міста Калінінград як історичний жарт, 5) несемантизоване мовчання, що окреслює мізерність, так само, як і «тарабанщина», 6) за допомогою метафорики пам'яті. Майже всі прийоми оповіді мають завданням викрити, окреслити та висміяти мізерність, а водночас і визнати її незнищенність. Таке специфічне переінакшення схеми історії – демонстрація вагомого через екзистенцію окремого мізерного життя – провідна властивість цього тексту.

Калінін у романі постає як комічний страдник, відома маска карнавалу («Страждати, щоб не вимазати штани... Бути страдником своєї охайності...» (Там само. – С.47)). Читач сміється від самої насолоди комічною ситуацією і саме на такий ефект розраховує автор, навіть описав його у «Книзі сміху і забуття»: «Сміх, безмежна і чудова насолода, насолода сама по собі...» (Кундера М. Книга смеха и забвения // <http://proxy.flibusta.is/b/111377/read>). Образ Калініна як комічного страдника підсилює цю свою семантику при співвіднесенні з оточенням Сталіна та при перенесенні його ситуації в наше сьогодення. Наприклад, Ла Франк, постійно щось прожовуючи, не звертає уваги на мізерне оточення, тільки на зваби фуршету. Ситуація випробування, яка за часів Сталіна викликала некомічне нервово збудження та істерики у Хрущова, Брежнєва, Калініна, у сучасному світі споглядається «з легкістю пір'їнки», яку пані Ла Франк елегантно тримає двома пальцями та виносить «за межі дії». Вершинним узагальненням старої політично гнітючої ситуації є авторське спрямування на гарний настрій як джерело сміху та насолоди: «Тільки з височини чудового настрою ти можеш милуватися нескінченною людською

дурістю та сміятися над нею» (Кундера Милан. Торжество незначительности. – СПб. : Азбука, 2016. – С.108). Кундера перемагає минуле, утворюючи відстань не просто історичну, а й морально-естетичну, психологічну між сталінськими забавами та богемічними розвагами сучасних французів, зіштовхуючи дві відмінні історичні екзистенції на користь здорового глузду.

Світлана Бортник

Біблійні запозичення як маркери автоінтертекстуальності

На сьогодні вивчення інтертекстуальності належить до популярних напрямів літературознавчих досліджень. Зокрема, актуальною проблемою міжтекстових комунікацій залишається автоінтертекстуальність – такий варіант інтертекстуальності, коли міжтекстові запозичення простежуються в межах творчості одного автора. Вважаємо, що це поняття може слугувати ознакою письменницького ідіостилю.

Цікавим прикладом циркуляції автоінтертекстуальних елементів у літературній творчості є писемна спадщина П. Карманського – відомого українського письменника-модерніста, публіциста, перекладача, громадського, політичного та культурно-освітнього діяча. Міжтекстові автокомунікації у творах письменника базуються на усвідомленні автором ваги і значення своєї творчості у культурному, суспільному й історичному просторі. При цьому головною ідейною віссю його художнього світу постає свідоме прагнення до утвердження й визнання національної, державницької та мистецької самовартісності України.

Загалом можна виділити два аспекти розгляду автоінтертекстуальності у творчій спадщині П. Карманського. Перший передбачає численні повтори основних самостійно створених мотивів та їх варіантів у

різних за родо-жанровою і стильовою належністю творам фікційної та нефікційної природи (поезія, проза, драма – публіцистика, мемуаристика). Другий виявляє такий підхід письменника до автоцититування, коли окремі запозичені елементи первісно є «чужими», але, увійшовши в структуру одного з текстів, стають уже його власним компонентом, і далі, продовжуючи мандрувати в текстових просторах цього ж автора, набувають ознак автоцитати. Попри те, що цей другий підхід може викликати певні дискусії між науковцями, останнім часом з'являються дослідження (А. Адилова, Н. Тарасова, О. Жилевич, А. Ерушова, М. Шаповал, А. Філіппова), які підтверджують актуальність та обґрунтованість такого напрямку наукових пошуків. Зокрема, А. Філіппова, вивчаючи автоінтертекстуальність як складову концептуально-мовної картини світу письменника Томаса Манна, за критерієм структурності виділяє автоінтертекстуальність типологічну та референційну. Серед маркерів референційної автоінтертекстуальності дослідниця виділяє так звані полігенетичні автоцитати, або «автоцитатцитати» (Autozitatzzitat). Це автоцитати, джерелом яких є цитати з «чужих» текстів. Хоча дослідження має лінгвістичне спрямування, його результати та теоретико-методологічні висновки цілком актуальні й для літературознавчих праць. Показові наукові твердження М. Шаповал, у яких демонструється автоінтертекстуальна роль знакової цитати, запозиченої з вірша Т. Шевченка «Минули літа молодії...» і повторюваної в драматургічних та епістолярних текстах М. Куліша.

Вагоме значення в художньому світі П. Карманського мають автоінтертекстуальні повтори, що базуються на запозиченнях із Біблії. Вони простежуються між фікційними (поетичні збірки «З теки самоубийця. Психологічний образок у замітках і поезіях», «Ой люлі, смутку», «Блудні вогні», «Пливем по морі тьми», «Al fresco», «За честь і волю», роман «Кільці рож») та нефікційними творами (мемуарна повість «Між рідними в Південній Америці», публіцистичні статті у

газетах «Український прапор», «Праця», «Український хлібороб»), а також у межах кожного з цих текстових комплексів.

Головним наскрізним для усієї різножанрової творчості письменника мотивом, привнесеним із Книги Книг, є мотив Христового розп'яття, що послідовно асоціюється в П. Карманського зі стражданнями. У перших збірках символістського спрямування це душевні муки ліричного героя через нещасливе кохання, недосконалість реального світу, намагання охопити вселюдські болі тощо. У пізнішій творчості, позначеній посиленням громадянським звучанням, сатирично-пародійним пафосом, гротесковими елементами, мотив розп'яття послідовно асоціюється вже зі стражданнями українського народу в боротьбі за незалежність на початку ХХ століття. Паралельно актуалізуються й мотиви зради, гріховності і спокути, жертви (насамперед як самопожертви), хресної дороги, воскресіння з відповідними різноплановими біблійними образами Бога, Ісуса, Матері Божої, Юди, Агасфера, Голгофи, Саду Гетсиманського, хреста, чаші, тернового вінка тощо. Переважно всі ці мотиви та образи у вигляді алюзій, ремінісценцій, інтертекстуальних метафоричних, метонімічних та порівняльних конструкцій, знакових образів-символів є складовими тематичних автоповторів. При цьому їхні зв'язки з Біблією як первинним прототекстом послаблюються, натомість вони дуже зближуються з творчими ідеями письменника. Відхід від загальноприйнятих значень і прирощення нових індивідуально-авторських смислів відбувається з кожним наступним використанням у різних контекстах, що, власне, і свідчить про факт набуття біблійними інтертекстуальними запозиченнями автоінтертекстуального значення.

Отже, автоповтори біблійного походження є одним із важливих проявів інтертекстуальної поезики Петра Карманського, засвідчують ключові мистецькі настанови автора в контексті модернізму.

**Художність форми
як нескладова письменницького успіху**

Традиційне літературознавче тлумачення поняття «художність» передбачає виділення двох умовних складових. Йдеться про художність змісту і художність форми. Літературний твір високого ґатунку гармонійно поєднує якісні показники, що визначають непересічність змісту і довершеність форми. Це класична аксіома, апробована часом і досвідом світового розвитку мистецтва слова.

Інтенсивна комерціалізація видавничої справи з кінця XIX ст. на перше місце висуває прерогативи збільшення тиражу книги та її популярності. Феномен бестселера (термін уведено в обіг з 1889 р.) починає відчутно впливати на перегруповання критеріїв художності. Поступово привабливість оригінального змісту відтісняє на другий план досконалість форми.

Літературний процес кінця XIX – початку XXI ст. рясніє численними прикладами, що посвідчують стрімкий злет того чи того письменника. Феноменальний успіх досягався за невисокого рівня художності форми опублікованих творів. Показовим у цьому аспекті можна вважати письменницький поступ М. Горького (1868 – 1936).

Стартова зустріч творів М. Горького з масовим читачем була надзвичайною. У 1898 р. виходять друком перші два томи «Нарисів і оповідань» («Очерки и рассказы»). Обидві книги швидко розпродуються. Розпочинається триумфальна хода М. Горького не лише російськими, але й європейськими теренами (з 1899 р. з'являються іншомовні переклади). У 1904 – 1905 рр. щорічні гонорари М. Горького сягають 30000 карбованців. На той час це приблизно вартість будинку в Москві.

На тлі звитяжного підкорення читацького інтересу певним дисонансом виглядає оцінка творів М. Горького

тогочасними літературними критиками і письменниками, представниками наукової інтелігенції. В. Ключевський досить жорстко констатував: «Горький – це пропаганда, а пропаганда – не література. ... У Горького зовсім не талант, а лише палка уява». А. Чехов у 1903 р. зазначив: «„Фому Гордєєва” і „Троє” читати неможливо, це погані речі, і „Міщани”, як на мене, робота гімназична». А. Чехов пояснював успіх молодого письменника тим, що Горький «перший у Росії та взагалі у світі заговорив з презирством і огидою про міщанство, і заговорив саме у той час, коли суспільство було підготовлене до цього протесту». Іншими словами, популярність творів М. Горького ґрунтувалась, в кращому випадку, на художності змісту, а не на художності форми.

А. Чехов залишив своєрідний прогноз: «буде час, коли твори Горького забудуть, але він сам навряд чи буде забутий навіть через тисячу років». Можемо пересвідчуватись у прозорливості А. Чехова, який чудово розумів, що лише актуальністю змісту неможливо компенсувати відсутність художності форми.

Прикметно, що М. Горький п'ять разів номінувався на Нобелівську премію. Але так її і не отримав. У 1918 р. М. Горький вийшов у фінальну стадію поряд з Г. Френсеном. Однак у той рік премію не присудили нікому. Наступна спроба припадає на 1923 р. Кандидатуру М. Горького висуває Ромен Роллан. М. Горький займає 12-ту рейтингову позицію. Лауреатом стає ірландець В. Єйтс з обґрунтуванням: «За натхненну поетичну творчість, що передає у високохудожній формі національний дух». Можна говорити про те, що гармонійне поєднання художності форми і змісту перемогло стрімкі ідеологічні пориви, не підкріплені майстерністю.

У 1928 р. М. Горького двічі висувають у номінанти. Роблять це К. Хейденстам і Т. Хедберг. Рейтингова позиція М. Горького – 27. Нобелівський комітет підкреслює тенденційність творів письменника. А ренесансну річ

Пасіонарність другорядного

М. Горького «Життя Кліма Самгіна (Сорок років)» класифікують як «памфлетний роман», «жахливий пасквіль» на російську інтелігенцію. Однак у цій ситуації М. Горький сам стає заручником політичної тенденційності. Саме через її втілення (на думку деяких літературознавців) М. Горький у 1933 р. програє І. Буніну. Вердикт Нобелівського комітету засвідчив перевагу І. Буніна: «За строгу майстерність, із якою він розвиває традиції російської класичної прози». Радше, М. Горький знову поступається художності форми.

Особливо відчутна націленість Нобелівського комітету на формальну довершеність номінованих творів у другій половині 1940 – першій половині 1960 рр. Письменники А. Жид, В. Фолкнер, П. Лагерквіст, Ф. Моріак, Х. Хіменес, М. Шолохов отримують нагороди з визнанням художньої сили їх творів.

А ось наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. поняття «художність» зникає з лексику навіть Нобелівського комітету. Премію отримують переважно з обґрунтуванням важливості змісту творів. Іноді мотивація взагалі не торкається специфіки літератури як виду мистецтва. А впевнена і тріумфальна хода бестселерів узагалі зіштовхують поняття «художність форми» на узбіччя літературної свідомості.

Мария Волошин

Преломление некрасовской традиции в поэзии В. Г. Малахеевой-Мирович

В докладе рассматриваются формы и направления усвоения некрасовской традиции в творчестве малоизвестной поэтессы конца XIX – 1-й пол. XX в. В. Г. Малахеевой-Мирович. Влияние Некрасова и его школы на ее становление обусловлено, прежде всего, актуальностью для Малахеевой-Мирович разнотинской демократической идеологии и ее

юношеским увлечением народничеством – а одним из главных векторов влияния Некрасова всеми его исследователями и признается именно демократизация поэзии как на идеологическом, так и на языковом уровнях.

Однако поэзия Малахиевой-Мирович наследует не столько народнические мотивы, сколько некрасовскую позицию «социальной совести» (О. Седакова) в ее универсально-нравственном, не связанном со злободневными проблемами преломлении. Здесь в стихах Малахиевой-Мирович можно проследить взаимодействие некрасовского влияния со вторым источником ее творчества – символизмом. Символистская образность и структура художественного мира («двоемирие») сочетаются в ее стихах с некрасовским пафосом «социальной совести» и с некрасовскими ритмико-интонационными и языковыми особенностями (например, в стихотворении «Кончен день бесполезной тревоги...»). Таким образом, в художественной системе этой поэтессы «второго ряда» наглядно проявляются процессы взаимодействия тех разнородных тенденций, которые играли ведущую роль в литературном процессе конца XIX – начала XX в.

Вторым существенным направлением влияния Некрасова на Малахиеву-Мирович можно считать сугубо эстетический вектор, и здесь усвоение некрасовской традиции совпадает у нее с общесимволистским восприятием Некрасова, о котором О. Седакова пишет: «Эстетическая апология Некрасова у символистов стала возможной благодаря встрече с новейшим искусством Запада. Теперь в некрасовской некрасивости увидели новую красоту: «красоту наших дней», «красоту трагического» (К. Бальмонт), красоту тривиального (т. е. неклассическую красоту модернизма). В Некрасове – за его способность эстетически передавать зло, низость, обыденность – увидели соперника Верхарна и даже Бодлера (Брюсов). Неуклюжесть, грубость – расхожие характеристики некрасовского стиха – были осмыслены как

новая форма (ее блестяще анализировал Белый)» (Седакова О. А. Наследство Некрасова в русской поэзии / О. А. Седакова. Режим доступа: <http://olgasedakova.com/Poetica/221.>). В поэзии Малахиевой-Мирович эта эстетическая стратегия стала развиваться уже в послереволюционные десятилетия и достигла апогея в стихах 1920–30-х гг. В них некрасовская традиция выходит на первый план при изображении «ужаса повседневности» советского мира, в котором доминируют жестокость, страшный упадок всех форм жизни, грязь и нищета. Такие исследователи, как Т. Нешумова, видят в этой новой поэтике Малахиевой-Мирович явление, близкое поэзии «лианозовцев» (прежде всего, Е. Кропивницкого, с которым у поэтессы, действительно, много совпадающих образно-мотивных решений). Однако, по нашему мнению, независимо друг от друга, и Малахиева-Мирович, и поэты лианозовской школы продолжают некрасовскую традицию, и именно этим общим истоком и обусловлено сходство поэтик авторов, принадлежавших к разным эпохам и разным мировоззренческим системам.

К некрасовской традиции можно отнести и некоторые жанровые особенности ряда стихотворений Малахиевой-Мирович – в частности, тех, где ощутимо присутствие традиции народной причеты (цикл «Матери» 1929 г. и примыкающие к нему более поздние стихотворения «Ты ко мне приходила, родимая...» и др.). О. Седакова убедительно связывает усвоение этой традиции русской лирикой также с именем Некрасова, и черты народной причеты (такие, как особого рода полифонизм, проявляющийся в «обращенной речи, рассказа в форме беседы с тем, о ком этот рассказ ведется» (см. Там же) в лирике Малахиевой-Мирович сочетаются с некрасовскими интонациями и характерными для его поэзии топосами (например, с топосом «женской доли»).

В целом можно заключить, что в наибольшей степени некрасовская традиция отразилась у Малахиевой в индивидуальном преломлении пафоса гражданственности как «социальной совести» и обращении к прозаическому, низкому плану жизни как опыту эстетической передачи обыденности зла.

Назар Данчишин

Поезія І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая – антипод офіційній літературі 1960-70-х років

«Камінь, що його відкинули будівничі, стане нари́жним каменем», – пише Євангелія. Творчість, яка не вписувалася в рамки т.зв. соцреалізму, була забороненою, її усували за межі тодішнього канону. Відтак, поезія, зокрема І. Калинця та Г. Чубая, доходила до читача в самвидаві або в книжках, що видавалися за «залізною завісою». Доступу до офіційного друку в Україні не було.

За словами Т. Кара-Васильєвої, «запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики» (Кара-Васильєва Т. *Олексій Роготченко. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. Фенікс. К., 2007. – С. 244).

Характерною рисою того часу, відтак, стало читання «поміж рядків». Розумний читач міг розкодувати підтекст, який вкладав автор твору, оскільки сказати відкрито – означало б наразитися на заборону публікування, майбутні цькування та переслідування. Звідси й виникає своєрідний мотив «недомовлюваності», а в багатьох випадках і «промовчання». Це слугувало, зокрема, й заглибленню в складнішу метафорику.

Іншим стимулом до занурення в несподівані прояви метафор та здійснення непередбачуваних метаморфоз було й

те, що нав'язувана режимом практика письма в руслі так званого соцреалістичного методу, знецінювала сам акт творення, перетворюючи автора на банального заповнювача готових схем, де власне художнім засобам та образності відводилося допоміжне місце. Про це влучно писав І. Світличний: «Інфляція поезії, що передувала появі поетів-«шістдесятників», мала багато ознак і виявів і може бути охарактеризована по-різному, але однією з найголовніших її прикмет була цілковита логічність, позаемоційність.» (Світличний І. *На калині клином світ зійшовся* // Іван Світличний. *Твори: поезії, переклади, публіцистика*. К., 2012. – С. 752).

Важливим було виховати людину-«гвинтика», слухняну вказівкам «керуючої і напрямлючої сили – компартії». Колективістська свідомість повинна була привчити особу «не висуватися» зі загальної маси, виконуючи роботу на благо держави, яка йшла дорогою до комунізму. Звідси, вимога однодумності і всецілості тотального «ми», що поглинало власне «я» людини. Наводячи слова соцреалістського драматурга В. Корнійчука про однакові культурні смаки і потреби всіх шарів советського суспільства, Т. Гундорова зазначає: «Одностайність сприйняття закладалася в підвалини тоталітарної високої культури» (Гундорова Т. *Кітч і література*. Факт. К., 2008. – С. 167).

Однак, як пише Н. Ксьондзик, «... у другій половині 1950-х рр. і в 1960-ті рр. на світ почали з'являтися твори, які не відповідали їй за мовними ознаками» (Ксьондзик Н. *Стратегії мовного опору соцреалізму в українській радянській літературі* // Наукові виклади. – 2011. – № 4/11. – С. 63). Отже, тексти ці почали розхищувати саму політичну систему. Н. Ксьондзик ділить «основний дезінтеграційний потік на окремі стратегії (назви умовні): авторський індивідуалізм; рустикальність; сюрреалізм; химерний текст; шістдесятництво (самвидав і дисидентська література); езопова мова й маскування» (Там само).

Як зазначає Л. Тарнашинська, «... індивідуальне ‘Я’, відкрито й голосно заявлене молодими українськими поетами у 60-х роках минулого століття, не тільки стало своєрідним антрополого-персоналістським маркером літературного покоління, а й значною мірою визначило його художньо-стильові пошуки»; то був «справжній виклик суспільним приписам з їхньою догмою тотального масовізму, стандартизації, усталеного й усіяко підтримуваного інститутами влади знеособленого колективного „ми”» (Тарнашинська Л. *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління*. Смолоскип. К., 2010. – С. 8).

Усвідомлення сформованого окупаційним режимом світу як замкненого простору, що не дає людині і нації справжньої свободи, пропонуючи натомість імітацію та фальшивку, призводить до мобілізації життєвих сил для бунту і боротьби проти ворога думки й тіла. В образах віршів, зокрема І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая, бачимо чимало прикладів віддзеркалення тодішнього стану речей, а також пошуки його причин. Відчутний також вплив філософії екзистенціалізму.

Характерною рисою, яку помічаємо в поезії І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика, написаній наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, саме в період суловсько-брежнєвської реакції та «застою», є якраз відчуття отої закинутості у ворожий світ комуністичного суспільства, витвореного окупаційною владою. Цей світ сприймався замкненим простором, його межі були окреслені суворими заборонами та переслідуваннями вільнодумних.

Варто в цьому контексті навести вірш «Гіпноз», що залишився поза укладеним автором «П’ятикнижжям» (Чубай Г. *П’ятикнижжя: Поезії* // ВСЛ. Львів, 2013. – С. 194). Тут ліричний суб’єкт Г. Чубая говорить про ту безальтернативну програму життя «совітської людини», якій дозволено йти лише одним шляхом, слухати лише один голос, знати лише одну «правду», не добавачучи при тім

Пасіонарність другорядного

тюрми довкола. Відтак, особа, яка ставала жертвою комуністичної пропаганди, перебувала під отим 'гіпнозом' брехні. То був своєрідний сон, виразним утіленням якого став соцреалістичний наратив, де типовими позитивними героями, за іронічним висловом М. Осадчого, були «доярка і її корова Манька, що обоє взяли соцзобов'язання надійти і доїтися» (Осадчий М. *Більмо*. Каменярь. Львів, 1993. – С. 56).

Отже, на прикладі поетичних текстів І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика ми можемо побачити опір канонам соцреалізму як на рівні поезики, так і на рівні тем, порушуваних авторами. Дослідження текстів у цьому руслі актуальне у зв'язку, у тому числі, з постколоніальними умовами життя сучасного українського суспільства.

Chantal Dhennin-Lalart

Léon Bocquet et André Gide :
deux cofondateurs de la *Nouvelle Revue Française*,
la *NRF* ; deux évolutions inverses, l'une,
vers le repli régionalisme de la littérature
« secondaire », l'autre, de notoriété
internationale, vers la littérature canonique

La *Nouvelle Revue Française* a été un objet d'enthousiasme de la part de ses premiers initiateurs : elle devait révolutionner le monde littéraire en apportant à des lecteurs passionnés ce qui se faisait de plus novateur dans le domaine des romans, de la poésie et de la critique. Le groupe de départ, pourtant, s'est opposé violemment à propos de Mallarmé. Fallait-il critiquer le poète pour ses prises de position littéraires originales et iconoclastes ? C'était le point de vue de Léon Bocquet qui a écrit « Contre Mallarmé dans le premier numéro de la revue en 1908. Fallait-il admettre un rythme, une syntaxe et un vocabulaire qui créent une langue spécifique, « l'absente de tous

bouquets » (René Ghil, « Avant-dire », dans Stéphane Mallarmé, *Traité du verbe*, Paris, Chez Giraud, 1886) ? C'est le point de vue d'André Gide.

Lorsqu'André Gide a vu, lui qui ne s'était guère soucié du contenu du premier numéro de la *Nouvelle Revue Française*, que le bulletin contenait le titre « Contre Mallarmé », il a aussitôt exclu du bureau primitif de la revue les opposants au poète. André Gide a alors relancé la revue avec un second n° 1, reniant par là l'auteur qui avait commis l'article de critique, c'est-à-dire Léon Bocquet.

C'est ce dilemme, cette opposition inégale, ce conflit réglé dès son apparition qui montre, par l'exemple, l'écart entre une poésie et une littérature secondaires, celles de Léon Bocquet qui jamais ne se remettra de cet ostracisme, et une conception dominante, celle de la littérature des canons acceptés du temps, celle, ici, d'André Gide.

- 1- Deux personnalités hors normes qui s'opposent André Gide et Léon Bocquet
- 2- Le devenir littéraire de ces deux auteurs, celui qui croyait à Mallarmé et celui qui n'y croyait pas
- 3- Une veine d'écrivains régionalistes, d'une part ; un maître qui entraîne d'autres auteurs brillants dans son sillage, d'autre part

Bilan

Léon Bocquet, considéré aujourd'hui comme un auteur secondaire, l'homme de l'anti-modernité, fut, en son temps un poète et un romancier à succès en dépit de Mallarmé et de Gide. Symbole d'une résistance aux avant-gardes, l'écrivain nordiste formé au Grand Séminaire de Lille et parangon de la cause picarde, est l'image pleine d'une pratique d'écriture qui s'est voulue, quoique Gide en pensât, celle d'un romancier, d'un poète et d'un traducteur ouvert au progrès des idées et des populations.

Юлія Ісанчук

**Австрійська регіональна література 1930–40-х рр.:
між літературою «крові та землі»
й «асфальтною літературою»**

Австрійське словесне мистецтво кінця XIX – першої половини XX ст. характеризується розквітом літератур окремих регіонів, в основі яких лежить ідеалізована оповідь з локальним хронотопом. Мається на увазі напрям *Heimatliteratur* (дослівно література про батьківщину), тобто регіональна чи обласницька література, або література «рідного кута». Ця література вважається тривіальною, розрахованою на масового читача, авторами виступають письменники з австрійської провінції, які часто використовують місцевий діалект.

Австрійську регіональну літературу можна поділити на такі етапи розвитку: 1) формування у контексті т. зв. «гайматкунст»; 2) міжвоєнний період і література «крові та землі»; 3) еволюція напрямку від регіональної до антирегіональної літератури. Найпоширенішим жанровим різновидом регіональної літератури стає *Heimatroman* (роман про батьківщину, регіональний чи селянський роман). Часто він виступає ще й синонімом усієї регіональної літератури.

Після першої світової війни в німецькомовній регіональній літературі спостерігається навернення у бік народно-патріотичного спрямування, де на головну сцену виходить фігура героїзованого селянина. Не дивно, що орієнтована не на місто, а на село регіональна література виявилася близькою за духом націонал-соціалістичній доктрині: особливо у прославленні землі (*Scholle*), зв'язку з сім'єю та проблематикою походження (*Stamm*).

Аналогічні явища характерні й для тодішньої австрійської регіональної літератури як форми радикализованого, заангажованого та ідеологізованого словесного мистецтва. Тому автори, які у першій третині

XX ст. творять у межах австрійської регіональної літератури (К. Г. Ваггерль, П. Гроггер, Р. Біллінгер, І. Тойффенбах, М. Мелл, Ф. Шрейфогель та ін.), вже на початку 1930-х рр. проявляють інтерес до націонал-соціалістичних віянь про силу провінції з її письменниками, які здатні врятувати честь Відня в боротьбі зі столичними літераторами Ф. Верфелем, Ф. Зальтеном та Г. Засманном.

До репрезентативних зразків австрійської регіональної літератури відповідного спрямування, що прославляють батьківщину, германіст К. Мюллер зараховує роман «Безглузде місто» («Sinnlose Stadt», 1934) Г. Цернатто, роман «Хліб» («Das Brot», 1930) та оповідання «Ваграйнський щоденник» («Wagrainer Tagebuch», 1936) К.Г. Ваггерля, романи «Ріг бика» («Stierhorn», 1938) та «Заповідний ліс» («Der Bannwald», 1939) Й.Г. Оберкофлера та ін.

Тексти, які не відповідали канону націонал-соціалістичної естетики, іменувалися «асфальтною літературою» (*Asphaltliteratur*), що не лише посилювало опозицію міста й села, але й призводило до незворотного розриву між представниками регіональної літератури й письменниками-емігрантами. Термін «асфальтна література» у літературознавстві не надто поширений і фактично табуований, оскільки асоціюється, завперш, із нацизмом. Він існує паралельно до терміна «вироджене» або «дегенеративне мистецтво» («*entartete Kunst*»), що включає твори образотворчого мистецтва, які не відповідають принципам гітлерівського режиму, та пов'язаний з однойменною виставкою у Мюнхені 1937 р. Дослідниця К. Шмітц-Бернінг окреслює дотичні поняття з лексики націонал-соціалізму: «асфальтна» демократія, культура, преса та «асфальтний» інтелектуалізм, яких об'єднує принцип зневажливого ставлення до здобутків міської цивілізації.

Особливо відомий своєю активною пропагандою та виступами проти «асфальтної» культури П.Й. Геббельс. У

Пасіонарність другорядного

1933 р. прибічники його партії починають оприлюднювати так звані чорні списки книг, які називають «асфальтною літературою», і влаштовують їхнє перше публічне спалення. До цієї категорії зараховують різноманітні тексти як художньої літератури (Г. Манна, Е. Кестнера, Е.М. Ремарка та ін.), так і з інших галузей знань.

Власне вислів «асфальтна література» вважався досить нейтральним, допоки його не запозичили нацисти. Первинно метафора асфальту асоціювалася з натуралізмом 1890-х рр., що намагався описати життя маленької людини робітничої професії. Літературознавець М. Окрой простежує історію семантичної трансформації цього тропу. Зокрема, у 1930-ті рр. асфальт перетворюється у повністю негативну метафору на основі антитези до землі, а відповідно поняття «асфальтна література» вважається вже не просто політико-ідеологічним знаряддям, а служить лайливим словосполученням у нацистській ідеології. Фактично з цим тавром термін «асфальтна література» зустрічається і в сучасному німецькомовному літературознавстві.

Оксана Матійчук

**Німецькомовна література Буковини
міжвоєнного часу як література другого ряду
(на прикладі антологій «Бук»
та «Буковинська книга німецьких поезій»)**

Німецькомовна література впродовж століть творилася далеко за межами того простору, який залишається німецькомовним сьогодні й утворений територіями ФРН, Австрії та частини Швейцарії. Історичний регіон Буковина, який поділений між територією двох країн і давно не існує як єдина адміністративна одиниця, через свою належність до Габсбурзької імперії (1774-1918) також був таким частково німецькомовним островом серед слов'янсько-романського

світу. Тут сформувався потужний пласт німецькомовної культури, що проіснував до середини 40-х рр. XX ст. А його носії, вихідці з цього краю, що змушені були покинути його назавжди після другої світової війни та остаточного встановлення Радянської влади, опинившись у різних країнах і на різних континентах, нерідко продовжували послуговуватись німецькою у своїй творчості й надалі.

Зрозуміло, що період мовного розвитку тривалістю трохи більше ніж півтора століття та формування освітніх передумов для інтелектуального й культурного життя на Буковині, а відтак і літературної діяльності – не тільки німецькою мовою, а загалом – фактично з нуля був занадто короткий, аби літературна продукція могла видати «на-гора» зразки, конкурентоспроможні у величезному морі німецькомовної літератури. Отож ми говоримо про німецькомовну літературу Буковини переважно як про літературу другого ряду, однак серед представників останнього етапу її існування – вже фактично як літератури екзилу у повоєнний час – маємо й авторів, твори яких без перебільшення можна зараховувати до найкращих зразків літературної продукції, до тих, що складають на сьогодні літературний канон. Щодо критеріїв формування останнього існують, зрозуміло, різні підходи. Однією з актуальних пропозицій є багатотомне (усього 54 томи) видання під назвою «Канон. Німецька література», укладене «патріархом німецької літературної критики» Марселем Райх-Раніцкі (1920–2013), що вийшло друком упродовж 2002–2006 рр. у видавництві *Insel Verlag*. Певна річ, щодо критеріїв, застосованих авторитетним літературознавцем, можна дискутувати, як це й відбувалося у наукових колах. Однак не викликає жодного сумніву глибока обізнаність Райх-Раніцкі в усій німецькомовній літературі та усвідомлення ним літературно-естетичної і світоглядної цінності творів у контексті світової літератури, а його позиціонування авторів, безперечно, заслуговує на увагу. До рейтингу Райх-Раніцкі

увійшли три німецькомовні автори з Буковини, усі вони належать до розділу «Поезії»: цілком передбачувано – Пауль Целан із 20-ма поетичними текстами, а також Роза Ауслендер (4) та Іммануель Вайсглас (1).

Усі ці автори сформовані значною мірою тим інтелектуальним середовищем, яке утворилося в Чернівцях у міжвоєнну добу ХХ ст. Це був найбільш інтенсивний період розвитку німецькомовної літератури на Буковині. Німецька мова хоч і втратила вже у той час статус державної, однак утворений нею культурно-мистецький простір виявився настільки життєздатним, що активно генерував літературну продукцію, передусім поетичну, і в новій ситуації, будучи цілковито ізольованим від великого німецькомовного світу. Попередні десятиліття стали надзвичайно плідними у сенсі рецепції та осмислення класичних і модерних творів світової літератури, філософських та мистецьких ідей, тому поява необхідного для творчості «субстрату» видається цілком закономірною. Концентрація спраглих творити у невеликому місті й розмаїття німецькомовних текстів 30-х рр. є своєрідним потвердженням думки Василя Шукшина: «Щоб відбувся один письменник, починати писати повинні тисячі».

У доповіді запропоновано аналіз вибраної німецькомовної літератури міжвоєнної доби, котра утворювала буковинський «хор других голосів». Його об'єктом є дві німецькомовні антології кінця 30-х рр.: йдеться про збірку німецькомовної єврейської поезії з Буковини «Die Buche» («Бук»), укладену Альфредом Маргул-Шпербером, і опубліковану 1939 р. у Штуттгарті «Bukowiner deutsches Dichterbuch» («Буковинська книга німецьких поезій»), видавцем якої був Альфред Клуг. Обидва видання дають досить-таки репрезентативну картину літературних прагнень двох національних груп Буковини, які, попри вже значне відчуження через політичні події кінця 30-х рр., послуговувалися німецькою мовою у своїй творчості. А. Клуг у передмові зазначає про свій намір «дати слово якомога

більшій кількості» авторів, усвідомлюючи при цьому, що не всі твори «повноцінні». А. Маргул-Шпербер натомість зазначає у зверненні до потенційного видавця, що свідомо відмовляється від «будь-якого біо-бібліографічного матеріалу» щодо авторів, аби враження від поезій складалося «виключно через їх мистецьке звучання». На основі творів кількох десятків авторів, представлених в антологіях, буде проілюстровано особливості поетики текстів, визначено ключові теми та мотиви, окреслено літературно-естетичні орієнтири письменників, традиційні та модерністські риси їх письма.

Наталья Полтавцева

**Литература «по краям» Модерна
как большого стиля культуры XX века:
культурно-антропологический аспект проблемы**

I. В докладе предполагается с культурно-антропологических позиций рассмотреть связь между изменившейся в двадцатом веке благодаря смене культурных парадигм позицией наблюдателя и результатами этого как проявлениями специфических черт Модерна как «большого стиля культуры» XX века в репрезентативных текстах литературы. Явления «второго ряда» и «второстепенного» в литературе являются одним из специфических и ярких примеров подобного феномена.

II. При этом под культурной (социальной) антропологией мы понимаем область социальных наук, основанных на выделении антропологических универсалий и редукции к ним результатов сравнительного изучения различных культур, субкультур и других социокультурных единиц. Ее генеральной целью является объяснение сходств и различий в формах и результатах человеческой активности,

Пасіонарність другорядного

устойчивых и изменчивых характеристик социокультурной жизни.

III. Модерн определяется нами «от противного» как не искусствоведческий стиль, не modernity Ю. Хабермаса – детище европейского Нового времени, а как большой стиль культуры XX века, чье возникновение связано с процессом модернизации, но им не ограничивается.

IV. Прежде всего, понятие «Модерн» относится к принципам образования и репрезентации культурных форм, которые определяют и определяются этим процессом и заданы этой социальной парадигмой. Несмотря на активную рефлексивную критику, предпринятую в его же рамках постмодерном во второй половине двадцатого века, исходные принципы построения и репрезентации культурных форм, которые определяют и определяются этим процессом, сохраняются до сих пор. В этом случае литературу мы рассматриваем как медиа символической культурной коммуникации.

V. Подобные подход и анализ становятся возможными благодаря рассмотрению сквозь призму понятия маргинальности таких черт и свойств литературы, как изменение соотношений канонического и неканонического (второстепенного), централизованного /децентрализованного, использования «второстепенности» как мотиватора для обновления не только жанровой системы, но и всей системы символической коммуникации между автором и читателем.

VI. Вследствие этого, на наш взгляд, создаются новые актуальные возможности для продуцирования дискурсивности в литературных текстах и новом типе их анализа, как показала в одной из своих ранних постструктуралистских работ Юлия Кристева, деконструирующая классическую – уже на тот момент – модель Бахтина.

VII. Эти положения представлены в докладе на примере исследования репрезентативных текстов В. Розанова,

А. Платонова, В. Набокова и В. Маканина, представляющих не только различные позиции наблюдателя, но и занимающих различное место в культурном пространстве Модерна – со всеми вытекающими из этого последствиями.

VIII. Данные подход и методологическая позиция позволяют нам говорить (в рамках происходящего в двадцатом веке в гуманитарных и социальных науках «антропологического поворота») о переходе от традиционного литературоведческого анализа к анализу с позиций антропологии литературы, о важности которого писал еще В. Изер.

Олег Рарицький

**Усна оповідь
як ескіз творчого досвіду митця і його біографії**

В історичній науці ще від середини XX ст. інтенсивно застосовується метод усної історії, суть якого зводиться до запису шляхом інтерв'ювання свідчень сучасників про події вітчизняної та світової минувшини, очевидцями яких вони були і, відповідно, змогли відтворити її хід, суб'єктивувати власний життєвий досвід про добу та її репрезентантів. Усні оповідання є одним із найбільш інформативних джерел вивчення культури, суспільної думки, настроїв історичної доби. Вони потрапляють у коло інтересів не лише істориків, а й етнографів, фольклористів, мовознавців, літературознавців, письменників і громадських діячів. Якщо в історичній науці утривалилися наукові підходи щодо потрактування цього явища, то в інших галузях гуманітаристики цілковито відсутні будь-які напрацювання з цієї проблеми. Інтерв'ювання очевидців чи учасників подій минулого створює нові можливості для реконструювання епізодів історичного досвіду. В них з особливою повнотою проглядає виразне мемуарне тло, підкріплене суб'єктивним баченням

подій, що вже стали надбанням історії. Таким чином, можемо ствердно говорити про те, що науковий інструментарій, яким наділена усна історія, спроможний забезпечувати дослідження не лише в галузі історії, а й в інших гуманітарних сферах, зокрема і в літературознавстві.

Визнавши усну історію видом художньо-документального метажанру (теорія Р. Співак), можемо простежити такі її тематично-змістові домінанти, як історична, публіцистико-журналістська, мемуарна, котрі, проте, тісно взаємодіють між собою і повноцінно прочитуються тільки з урахуванням цього фактора системності. Згідно з доктриною Н. Лейдермана, за якою «старші жанри» є основою для творення пізніших жанрових розгалужень, пересвідчуємося в цілковитій можливості інтерв'ю як методу журналістської творчості набувати ознак текстотвірного принципу в komponуванні нарису, есе, репортажу, замальовки тощо. Ці вияви ознак метажанру стають більш переконливими, якщо науковець-інтерпретатор у пізнанні літературного факту керується теорією (Ю. Подлубнова), суть якої зводиться до того, що різновидові й різножанрові компоненти взаємно нашаровуються та сприймаються як єдиний, цілісний і завершений текст.

Інтерв'ю як незмінний складник усної історії пропонуємо в літературознавчих дослідженнях – задля увиразнення змісту – йменувати *усною оповіддю*. Чітке окреслення терміна слугуватиме прямою вказівкою на те, що предметом наукового розгляду є матеріал, котрий з'явився внаслідок інтерв'ювання творчої особистості з одночасним використанням аудіо- та відеофіксаторів, які дозволяють зберегти тембр голосу респондента, його мовленнєву манеру, психологічну, емоційну налаштованість, відчутти прямий дотик до митця та епохи, в якій він творив. Розшифрована версія такого матеріалу матиме форму інтерв'ю і сприйматиметься як метажанрова конструкція, що поєднує в собі різносегментні компоненти. У системі художньо-

документального метажанру усна оповідь посідає особну жанрову нішу, водночас сприймаючись як його генологічний різновид. Адже характеризують її типові для художньо-документальної прози ознаки, як-от суб'єктивність, ретроспекція, заснованість на факті, концептуальність, особливий хронотоп, двоплановість художнього віддзеркалення дійсності, фрагментарність. Усі ці чинники дають нам право висловити припущення, що усна оповідь може кваліфікуватися як один із жанрів художньо-документального метажанру й повноцінно функціонувати в його системі на видовому рівні.

Усна оповідь у метажанровому форматі заявила про себе порівняно недавно – з падінням ідеологічної завіси. Саме тоді з'явився неприхований інтерес до діячів Руху Опору з метою прояснити «білі плями» національної історії та літератури, з'ясувати думку поважаних людей про події, свідками й безпосередніми учасниками яких вони були. У результаті засоби масової інформації почали активно друкувати свідчення про епоху, оприлюднювати ставлення героїв оповідей до подій недавньої історії, викривати злочини режиму, інформувати про творчість шістдесятників, які донедавна жорстко цензурувалися чи взагалі були під забороною. Окрім пізнавальної, ці матеріали виконували ще й низку інших функцій, зокрема:

- додавали нові штрихи до потрактування творчості письменників, розкриваючи життєпис митців і репрезентуючи суб'єктивну рецепцію їхніх творів;

- інформували про той пласт текстів, які опинилися за межами літературного процесу і не сприймався як література єдиного потоку;

- визначали координати морально-етичних, естетичних пошуків письменників, їхні пріоритети, вказували на ціннісні орієнтації;

- виступали як джерело вивчення не тільки художнього матеріалу, а й загалом руху опору підрадянської України

Пасіонарність другорядного

тоталітарному режиму, зокрема занотовуючи його злочини в українській гуманітарній сфері і висвітлюючи національне буття в цілому.

Увесь цей матеріал фіксував суб'єктивні знання про літературну епоху ХХ століття та її чільних представників, що уможливлювало старт перших досліджень із проблеми, пошук ще не видрукованих (т. зв. «шухлядних» або «таборових») текстів українських письменників і публіцистів та й узагалі формування тверезої громадської думки в суспільстві про покоління поскрибованих тоталітарною владою авторів.

Олексій Сінченко

Маргінальне як категорія історико-літературного моделювання

Гуманітаристика кінця ХХ століття, здається, остаточно зруйнувала можливість лінійного бачення й пояснення культурних феноменів. Причина тому, з одного боку, частковий вплив постмодерністської культурної парадигми західного світу, з іншого – дедалі більше усвідомлення дискретності систем вітчизняної культури з притаманними їм ознаками: розриви традиції, відсутність ієрархічності і цілісності, що сформувались унаслідок втручання, насамперед, позакультурних чинників. Відповідно й уявлення про історію української літератури як цілісний процес також вимагає суттєвого переосмислення.

Починаючи щонайменше з другої половини ХІХ століття, в українському літературознавстві формується / моделюється лінійний монологізований наратив, що орієнтує реципієнта не просто на жанровий чи тематичний вибір, а на вибір української літератури в цілому. Основна ідентифікаційна рамка української літератури – внутрішня конкуренція з російською через прагнення до моновисності й

загальнонаціонального. Тому історія української літератури не втрачає своєї ідеологічної інтенційності й тяжіє до самозамикання.

Спробу розмикання такого бачення зробив Юрко Прохасько у своїй лекції «Чи можлива історія галицької літератури?», що призвела до відомої дискусії. Однак ця проблема була проігнорована в концепції академічної «Історії української літератури», в якій збережено бачення української літератури як єдиного моноліту з позиції синхронії та діахронії.

Таке розуміння літератури зумовлене тим, що постколоніальна ситуація в Україні має всі ознаки антиколоніальної, адже українська культура мислиться як культура-гегемон, а тому підлягає не так логічній, як політичній вмотивованості. За такого культурного режиму, культура зі статусу пригніченої автоматично перетворюється на культуру-колонізатора. Прагнучи виконувати інтеграційну роль, вона актуалізує культурні режими попередніх епох – просвітницьку, народницьку, модерну, націлені на гомогенний простір, у якому читацька публіка формується відповідно до ідеологічних цілей. Такий підхід позбавляє можливості долучити для розуміння розвитку вітчизняної літератури такі типологічно важливі літературні практики, як російськомовна, польськомовна, ідишомовна та ін.

Дедалі більша увага до поняття «маргінальне» у вітчизняному літературознавстві дає можливість застосувати його як інструмент для розширення контекстуальності вітчизняної літератури, долучивши вказані літературні практики, а також до переосмислення її крізь призму не лише домінантного й периферійного, але й маргінального та лімінального.

Спроба розглянути маргінальне як елемент більшої структури, на наш погляд, потребує розрізнення між маргінальним і периферійним. Домінування елементів певної культурної структури, легітимізоване інституційно, і

Пасіонарність другорядного

зумовлює означення інших елементів як периферійних. Можна припустити, що в межах певної структури заміщення домінанти периферійним елементом підпорядковане єдиним структурним правилам. Маргінальне не підвладне структурним правилам, бо взагалі не мислиться як елемент структури, однак певною мірою від неї узалежнений. Воно діє за власними законами незбіжності з усталеними структурами. Тому саме маргінальне часто призводить до зміни літературної парадигми й непередбачуваних «вибухів» чи «розривів».

У доповіді з позиції виокремлення маргінального проаналізовано різні літературні практики, що формували літературне поле на теренах сучасної України впродовж ХІХ – ХХ століть на культурному, соціальному та інституційному рівнях. Позаяк у цьому історичному контексті маргінальне виокремлюється лише тоді, коли є установка на певну структурну домінацію, його осмислення подане в системі символічної влади (П. Бурдє), що прагне описати його в категоріях власної мови. З іншого боку, застосування до історико-літературного моделювання принципу множинності (В. Вельш) знімає питання маргінальності й дає змогу побудови спільного дискурсивного поля для різномовних літературних практик.

Ольга Харлан

**«Віднайдені» тексти 1920-х років:
чи зміниться уявлення
про український літературний процес?**

Поняття «літературний ряд» у літературознавчий обіг уведене Ю. Тиняновим у праці «Про літературну еволюцію» (1927) (Тинянов Ю. Н. О литературной эволюции / Юрий Тинянов // Литературная эволюция : Избранные труды. – М. : Аграф, 2002. – С. 189–204). Він пов'язував поняття з

проблемою еволюції, історичної мінливості та функціональної співвіднесеності літературних явищ як елементів загальної системи. Вчення про «ряд» у формалістів передбачає наявність загального історико-літературного контексту, куди вписується аналізоване явище. Щоб претендувати на достовірність, оцінки літературних фактів не повинні бути абсолютними, вони визначаються тим, яке місце посідає явище в літературній еволюції та наскільки воно характерне для свого часу. Отже, необхідними складовими розуміння місця твору в літературному процесі є оцінка сучасниками (літературна критика) і наступне осмислення істориками літератури.

У тому сенсі, в якому російські формалісти використовували поняття «еволюція літературного ряду», Ф. Водічка застосовував термін «розвиток» (Vodička F. *Die Struktur der literarischen Entwicklung* / Vodička Felix. – München: Wilhelm Fink, 1976. – 319 S.). Він вважав, що літературний ряд – це сукупність історично сформованої літературної реальності, тобто сукупність реально існуючих (від минулого до сучасності) літературних творів, що складають своєрідне тло, на якому виникає новий твір. Важлива з цього погляду думка Г. Р. Яусса (Яусс Х.-Р. *Средневековая литература и теория жанров* / Х.-Р.Яусс // *Теория литературы : История русского и зарубежного литературоведения : хрестоматия* сост. Н.П. Хрящева. – М. : Флинта ; Наука, 2011. – С. 308–315.), який підкреслював, що теорія рецептивної естетики не тільки дозволяє досягнути зміст і форму літературного твору в історичному розгортанні його сприйняття, але й вимагає також розміщувати окремий літературний твір у певний літературний ряд, щоб зрозуміти його історичне місце і значення в загальній системі досвіду літератури.

Літературний процес з історичної перспективи складається з художніх текстів різної художньої цінності, написаних у певний період. Необхідним і важливим є

вивчення всіх явищ для розуміння особливостей культурної епохи. Як зауважує Г.Александрова, «щодо української літератури це питання на рівні теоретико-літературних узагальнень розглядалося лише побіжно, тому актуальним нині є усвідомлення естетичної та суспільно-історичної вартості творчості представників різних літературних рядів та зміни їх під впливом критичної ти читацької рецепції» (Александрова Г. «Літературні ряди»: змінність і рухомість / Галина Александрова // Дивослово. – 2012. – № 1. – С. 43).

Починаючи з кінця 1980-х років український літературний процес набуває іншого вигляду, порівняно з попередніми десятиліттями. Поява спочатку журнальних публікацій, а потім окремих видань письменників, які були репресовані чи викреслені з мистецького життя з різних причин (еміграція, самогубство тощо), визначила розширення кола авторських імен. Виходили друком твори знакових постатей своєї епохи, які були каталізаторами загального ходу подій, новаторами художнього стилю: Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Віктора Петрова (Домонтовича), Євгена Плужника, Михайля Семенка та багатьох інших.

Поза увагою залишилися автори, які тільки прийшли в літературу, надрукували перші твори, а потім або були знищені, або змінили орієнтири як у художньому, так і цільовому смислах. За останній рік у літературний обіг увійшли тексти 1920-х років різного тематичного спрямування: антологія детективної прози «Постріл на сходах» (2016), любовної – «Беладонна» (2016) тощо. Авторів, твори яких опубліковані в цих виданнях – Ю. Шовкопляс, Ю. Смолич, Д. Борзяк, П. Голота, О. Донченко та ін. – свого часу були гостро критиковані та засуджувалися за звернення до побутових тем, на десятиліття їх твори були забуті, а імена (як-от Смолича чи Донченка) асоціювалися з іншими літературними явищами.

Окрему сторінку історії літератури складають автори, які змінили цільову аудиторію (почали писати твори для дітей) – Наталя Забіла, Оксана Іваненко, хоч і починали лірикою та психологічною прозою для дорослих. Такі публікації дають можливість побачити літературний процес цього періоду крізь призму теорії «літературних рядів», позаяк унаочнюють присутність надзвичайно різнорідного письменницького світу.

Привнесення в літературознавчий обіг нових імен, творів, художньо-тематичних знахідок викликає необхідність посилення уваги до другорядних письменників, переосмислення їх ролі в мистецькому процесі.

Вікторія Чуб

«Постекзотизм» Антуана Володіна: маргінальний літературний проект як тригер художнього оновлення

До творчості французького письменника Антуана Володіна (нар. 1950) в останнє десятиліття прикуто пильну увагу багатьох літературознавців як на його батьківщині (Л. Рюффель, Ф. Вагнер), так і за її межами (К. Дмитрієва, В. Шервашидзе). Маргінальність «постекзотичного проекту» А. Володіна, який позірно не вписується в естетичний контекст кінця XX – початку XXI століття, підсилюється навмисним відстороненням від «офіційної» літератури («Ваша література і наша... не мають діалогу» (Volodine A. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* / Antoine Volodine. – Editions Gallimard, 1998. – P. 33)). Однак поетологічний аналіз його романів демонструє, що такі твердження є лише елементом гри з читачем, а «постекзотичні» тексти – результатом оновлення романної форми й нарощення метафізичних смислів.

Окремішність «постекзотизму» письменник підкреслює використанням французького терміна «*littérature étrangère*» («Писати французькою іноземну літературу») (Volodine A. *Ecrire en français une littérature étrangère* / Antoine Volodine // Chaoïd. International. – № 6. Automne-hiver 2002. – P. 53–55) – література не лише іноземна, а й стороння, чужа (із алюзією до «Стороннього» А. Камю). Притаманні володінським романам естетика підозри та прагнення розриву виявляються суголосними з існуючим визначенням «ксенолітератури». Так, Ж.-Л. Іпполіт використовує термін «ксенофікціональності» (Hippolyte J.-L. *Fuzzy Fiction* / Jean-Louis Hippolyte. – Lincoln : U of Nebraska Press, 2006. – P. 170), а В. Шервашидзе констатує «неможливість діалогу «ксенолітератури» та літератури фальсифікації» (Шервашидзе В. В. Столетие французской литературы. Кануны и рубежи / В. В. Шервашидзе. – М. : Флинта, 2015. – 370 с. [Електронна книга]).

У постапокаліптичному хронотопі, карцеральному й утопічному, мандрують на межі життя і смерті істоти з невизначеним біологічним статусом (недолюди, Untermenshen). Репрезентований світ є уявним результатом століття геноцидів, революцій, війн та технологічних катастроф. Володінська «бутафорська» фантастика міфологізує історію, втілює колективну історичну пам'ять людства, актуалізує онтологічну й екзистанційну проблематику. Якщо реалістичний роман створив «людську комедію», то постекзотичний створює «постлюдську» (Gleize J. *Dispositif romanesque et mise en livre post-exotique* / Joële Gleize // Volodine, etc. *Post-exotisme, poétique, politique* / Sous le direction de Frédéric Detue et Lionel Ruffel. – Paris : Classique Garnier, 2013. – P. 103) із повторюваними персонажами та низкою внутрішньоінтертекстуальних мотивів (втрати пам'яті, блукання у лабіринті, допиту тощо). Всередині її існує навіть власна система псевдожанрів (нараці, шаги, романси) – наче пародіювання літературної категорії жанру, яка втрачає актуальність.

Неологізм «постекзотизм», який письменник уводить на позначення власного літературного проекту, відкрито апелює до літературознавчої термінології. І навіть проголошені автором заперечення свідчать про ситуацію відштовхування-тяжіння між його проектом та існуючими літературними парадигмами. Перший роман автора «Порівняльна біографія Жоріана Мюрграва» був виданий у 1985 році, в епоху «літератури підозри». Про наслідування А. Володіним досвіду новороманістів свідчить естетика «гібридних форм», розмиття жанрових меж, відсутність антропоцентричності, невизначеність хронотопу та оповідних інстанцій, злиття художньої форми та філософського змісту. Проте, актуалізуючи концепцію мовлення як єдиного способу спасіння в постапокаліптичному світі, він відходить від мотиву мовчання та німоти, що панував в останніх драмах Беккета та колажах А. Роб-Гріє. Замість новороманістського світу знаків, який прийшов на зміну світові значень, А. Володін створює світ голосів. «Постекзотичний» роман робить спробу оновити традицію й доростити нові художні смисли, намагаючись відповісти на питання: «Як відтворити колективну історію або життя окремої особистості, не користуючись традиційними розповідними стратегіями?» (Шервашидзе В. В. Столетие французской литературы. Кануны и рубежи / В. В. Шервашидзе. – М. : Флинта, 2015. – С. 348). Наслідування традиції – відмова від традиційного сюжету та фабули, текстуальні нашарування (метатекст, металепис, мізанабім), деперсоналізація оповідної інстанції – нібито ставить під сумнів пріоритет реальності над творчим вимислом та виводить на перший план постекзотичних творів рефлексію про статус письма. Зводячи роль автора до «рупора постекзотичних голосів», письменник створює гетероніми, які з'являються на обкладинках «постекзотичних» романів, а далі – реінкарнуються як наратори або персонажі інших творів (власне, як і псевдонім «Антуан Володін»). Різнорівневі оповідні інстанції

перетворюються на безособове багатоголосся в унісон. Справді, центром сюжету знов стає саме письмо, але вже не як неререференційний, самодостатній творчий процес, а як єдиний спосіб виживання: «(...) наратор подовжує не власне існування, а існування тих, хто скоро згасне, тому що він єдиний, хто ще зберігає їх пам'ять» (Volodine A. Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze / Antoine Volodine. – Editions Gallimard, 1998. – P. 13).

Констатуючи «вимирання людини, що мовить» (Шервашидзе В. В. Столетие французской литературы. Кануны и рубежи / В. В. Шервашидзе. – М. : Флинта, 2015. – С. 453), А. Володін водночас здійснює «повернення до реальності, яка стає об'єктом пильної уваги сучасному романі» й «відбувається на новому смисловому й естетичному рівні. Руйнується міметична достовірність, естетика реалізму, форма розповіді» (там само, С. 355). Володінська проза виходить і за межі власне літературного проекту, залучаючи елементи літературного, історичного, політичного та релігійного дискурсів. Створюючи оригінальну метанаративну модель, А. Володін привносить в акт письма метафізичну проблематику, реконструює гуманістичні цінності, актуалізує проблему саморефлексії культурної свідомості. Поєднання елементів розриву та наслідування визначає еволюцію романних форм у сучасному літературному дискурсі.

Галина Шовкопляс

Патер Браун як лицар парадоксу

Великий шанувальник детективів, Гілберт Кійт Честертон мав також і досвід художньої практики у царині детективу: Честертон написав п'ятьдесят одне оповідання про пригоди патера Брауна. Ці оповідання складають п'ять збірок («Невидіння отця Брауна», «Мудрість отця Брауна»,

«Тасмниця отця Брауна» «Ганьба отця Брауна», «Людина, яка забагато знала»). Героєм-детективом названих оповідань постає католицький священник Браун, який поєднує у своїй особі аналітика, зберігача й охоронця чужих тасмниць та лікаря душ, що страждають.

Отець Браун схильний до роздумів і філософських висновків. Для нього важливо не розкриття злочину, а намагання допомогти кожному, хто зверне свої очі до Бога. Це незвичний герой і незвичний детектив.

Дослідниця англійської літератури А. А. Єлістратова порівнює патера Брауна із самотнім Дон Кіхотом, який спрямовує свій солом'яний меч романтика проти світу реального: саме він, непримітний і кумедний провінційний священник, виявляється великим знавцем сердець і посрамляє своєю проникливістю і злочинців, і професійних служителів закону.

Деякі дослідники вважають, що образ патера Брауна є еволюцією образу Шерлока Холмса, наголошуючи, що отець Браун має аналітичне мислення і водночас володіє тонкощами психологічного аналізу.

Честертон постійно, а часом і нав'язливо, підкреслює зовнішню незграбність і фізичну непривабливість (маленький на зріст товстунчик з коротенькими ніжками) патера Брауна для того, щоб звернути увагу на його внутрішню глибину і високі моральні якості. Священник не наділений фізичною силою Шерлока Холмса, який з легкістю розгинає коцюбу, швидко бігає, віртуозно стріляє – і взагалі має гарну фізичну підготовку. Але цей незграбний наївний провінціал (інколи Честертон називає отця Брауна і сільським священником), пересічна, на перший погляд, особа, має незвичайну силу духу, твердість моральних принципів, непохитну віру в Боже милосердя. Таким чином, Честертон свідомо поєднує в одному образі фізичну слабкість і внутрішню силу, створюючи прецедент парадоксу на рівні образотворення.

Майже всі дослідники звертають увагу на парадоксальність як домінуючий творчий принцип Честертона. Сергій Аверинцев у статті «Г. К. Честертон, або Про несподіванність розсудливого мислення» стверджує, що «The things that cannot be and they are» («Те, чого не може бути, але що є») – формула, що у різних варіантах зустрічається у нашого автора, дуже близька до самого центру парадоксального мислення та уявлення письменника.

Розкриття «докси» як ілюзорного, помилкового, стереотипного погляду робить честертонівські парадокси місцем перебування суттєвої, глибокої істини. Пошуки отця Брауна спрямовані саме на приховану істину, пошуки якої є сталим компонентом парадоксів за визначенням, а не на злочинця.

У своїх не-художніх текстах про детективи («Як пишеться детективне оповідання» і «Шерлок Холмс» Честертон декларує такі вимоги до детективу: у детективі домінує не темрява, а світло; загадка, навкруги якої побудовано сюжет, не повинна бути темною таємницею, і розкриття цієї загадки висвітлює весь сюжет – тоді темні задуми злочинців постають примітивними та наївними. Честертон зауважує, що детектив невдалий тоді, коли намагається заплутати читача. І дійсно – занурені у темні таємниці родового прокляття і глибини середньовічних загадок оповідання «Злий фатум родини Дарнувей», «Лілова перука» та, особливо, «Проклята книга» отримують надзвичайно прості та логічні пояснення. Борхес пише про честертонівську брауніаду так: «Кожна з новел саги про патера Брауна спочатку пропонує нам таємницю, потім надає їй пояснення демонічного або магічного значення, а в кінці заміняє їх досить прозаїчним і реалістичним тлумаченням».

Парадокс для Честертона був не тільки даниною традиції англійській літератури парадоксу, не тільки дотриманням моди на парадокс на межі XIX і XX століть, але захопленням логікою і сутністю форми, коли на перший план

виходить першорядне, головне і суттєве, якого, на диво, ніхто не помічає. Таку організацію можна простежити на прикладі одного з оповідань «саги про отця Брауна», а саме – оповідання «Людина в провулку». Браун стає свідком дивного вбивства актриси Аврори Роум. У цій справі здаються незрозумілими показання всіх свідків про якусь людину в провулку, яка і могла бути вбивцею актриси. Кожен з присутніх описує силует цієї істоти з провулку по-різному, тому абсолютно незрозуміло, як вона виглядає насправді. Загадку розкриває патер Браун, який пояснює, що деякі двері у вітальні актриси були водночас і дзеркалами, тому кожен зі свідків бачив власний силует у дзеркалі. Вбивцею ж був чоловік Аврори Роум – Паркінсон, який ревнував актрису до всіх її шанувальників. Так реалізується перший і другий принципи побудови детектива за Честертоном, коли складна загадка виявляється простою і розкриття цієї загадки пояснює мотиви та характер злочину. Що стосується принципу парадокса, то фігура Паркінсона присутня в оповіданні з перших сторінок, але водночас залишається практично непомітною для інших. Власна істина парадоксу не піддається прямому розкриттю і виникає лише у модусі протиріччя між двома істинами, що є взаємовиключними. Парадокс потребує розгадки й водночас приховує цю розгадку. Це вічний рух, динаміка, що визначає побудову та організацію оповідань Честертон про пригоди патера Брауна.

«Периферійні» тексти авторського доробку

Тетяна Басняк

Пасіонарність сюжетної моделі новели Зіґфріда Ленца «Das serbische Mädchen»

Сприйняття читачем сюжетної моделі будь-якого тексту завжди супроводжується активізацією усіх можливих розгортань так званого горизонту очікування. Проте, безперечно, це залежить не тільки від задуму митця, але й від жанрової реалізації тексту. Успіх малих жанрів – від стародавніх байок до найновітніших оповідних зразків малого формату – пояснюється, на мій погляд, можливостями, які делегуються фантазії читача. Можна стверджувати, що саме мала проза визначається високою пасіонарністю сюжетики. Значення сюжетної тканини малих жанрових форм очевидне: від рецепції тут вимагається особлива напруга, уява читача має самостійно заповнювати численні текстові проєкції образів, подій та їхнього завершення. За приклад можна взяти новелу видатного німецького письменника Зіґфріда Ленца (1926–2014) «Сербіанка» («Das serbische Mädchen», 1987). Сюжет новели відбувається у часи ідеологічного протистояння комуністичного табору та західного світу. Поштовхом до заглибленого сприйняття є дата написання, пов'язана зі становленням нової доби європейської історії, що привела до падіння Берлінської стіни, розхитування соціалістичного табору, появи проломів у залізній завісі між комуністичним табором та країнами Заходу. В основі сюжету ситуація, специфічна саме для тих часів. За своєю лаконічною стилістикою оповідь імітує заледве не публіцистичний пафос, побудований на певній двозначності ситуації: читачеві не зрозуміло, що тут слід вважати дієвим імпульсом – тему кохання чи тему етичного протистояння двох світів.

Юна сербка Добриця, тиха, врівноважена, сором'язлива дівчина, несподівано для своїх друзів і рідних, позичивши по дріб'язку необхідну суму, рушає в подорож до Західної Німеччини на розшуки німецького юнака. З ним героїня познайомилася під час його перебування на її батьківщині (можливо, у рамках миротворчої місії), де він мав певні негаразди, з яких вона його витягнула – важливо, що оповідання З. Ленца не дає з цього приводу жодних уточнень. Дівча переживає чимало прикрих, часом майже жахливих ситуацій, але найтрагічнішим виявляється фінал. Коли Добриця хоче повернутися до рідної країни після своєї марної подорожі, через її дитячу наївність з нею трапляється низка подій, одна другої гірше та небезпечніше. Проте публіцистичний стиль нарації емоційно нейтральний. Автор неухильно дотримується цієї оповідної стратегії. Читачеві необхідно вкрай активізувати власну уяву, щоб зрозуміти, чому дівчина долає безліч перешкод, аби побачитися з юнаком, який на неї не чекав і навіть не одразу впізнав. Важливу функцію тут відіграє художня деталь, саме означений прийом містить у собі пасіонарність. Зокрема, в «Сербіянці» фігурує символічно зламана навпіл при першому знайомстві ложка, яку при зустрічі вони, як домовлялись, мали б знову скласти (однак хлопець, як він метушливо не старався, так і не знайшов свій фрагмент). Відтак мета подорожі не розкривається оповідачем, якого, підкреслимо, також слід вважати персонажем, позаяк він не абиякий спостерігач чужої історії, а, слід думати, не байдужа до героїні людина. Це єдиний повірений їй поневірянь, якому вона дозволила відвідати себе за ґратами, коли дівчину на зворотному шляху прикордонники затримують як контрабандистку (насправді вона наївно взялася допомогти «добрим людям» – перенести на своїх тендітних плечах їхній рюкзак). Трагічність ситуації прочитується у фінальній фразі тексту: «Добрицю вели геть, вона посміхнулася; посеред темного коридору вона зупинилася, обернулася, змахнула

Пасіонарність другорядного

рукою, і тоді я (оповідач. – Т. Б.) помітив, що суконька з червоними маками їй уже трохи затісна». Отже, З. Ленц завершує сюжет за троповою формулою, делегуючи рішення фіналу реципієнту. Підкреслимо таке: у цьому ніби малоформатному тексті відомого німецького класика, поза любовним, не втрачає своєї пасіонарності інший рецептивний вектор, згідно з яким не вимовлене автором укладається у фабулу: прийшов з найкращими намірами, створив проблему, зник по завершенні місії, залишивши зруйнований ним світ як проблему Іншого.

Роксолана Жаркова

**Дотик до божественного: конструювання
саморепрезентаційного портрета Творчині
у жіночому письмі
(на матеріалі нарису «Мгновеньє» Лесі Українки)**

Серед усіх прозових текстів, написаних у часовому розрізі 1889–1913 рр. (39 творів), чоловіча нарація в жіночому письмі Лесі Українки трапляється у чотирьох творах: «Інтерв'ю» (1900-ті), «Сліпець» (1903), «Мгновеньє» (1905), «Помилка» (1905). В основі російськомовного нарису «Мгновеньє» (1905) – події автобіографічного контексту. Саме у цьому тексті авторка здійснила неймовірний художній проект – репрезентацію тіла жінки голосом чоловіка. Однак цей нарис чомусь «видав» з поля зору літературознавчої критики, що акцентувала традиційно на творах дещо іншого ідейно-тематичного напрямку. Аналіз цього нарису з погляду його невмотивованої «периферійності» у прозовому доробку Лариси Косач може дати нові інтерпретаційні можливості для пізнання й осмислення простору знаків і значень художньої площини тексту Лесі Українки.

У нарисі «Мгновеньє» (1905) (датований орієнтовно кінцем 90-х – початком 900-х рр.), як вказала сама письменниця, сконцентовано особисті враження від перебування у Відні 1891 р. у соборі св. Стефана: «Мгновеньє» дійсно нав'язано тим моментом у Stephans'kirche, ти, мамочко, вгадала. І ти знаєш сю дрібничку, тільки забула» (з листа до матері від 22.03. 1905 р.) [ЛУ, 12, с. 130]. Текст нагадує синтетичний ескіз: з одного боку виявляє своєрідне між-жанрове сплетіння (до прикладу, на думку Л. Кулінської, це «лірико-драматична поема в прозі»), а з іншого – реалізує переплітання інтермедійних кодів – музичного, художньо візуального, театрального (послугуючись терміном Ю. Кузнецова, «синтетична новела»). Поїздка авторки у Відень стала подієво-емоційною канвою для творення тексту.

Спостерігаємо егоцентричну саморепрезентацію жінки голосом Іншого-чоловіка, що перетворюється на мовне дзеркало, в якому безмовне тіло знаходить істинний образ. Оповідач, а він же й розповідач, оживлює власний спогад про пере-жите як про короткотривалий, існуючий у креативних можливостях пам'яті акт. Гра яви і уяви виникає згодом у чоловіка, що спостерігає буденну, та чимось все ж незвичайну театралізовану сцену – поклоніння дівчини Діві Марії, Богородиці. Структурна опозиція земної жінки і Жінки Божественної (подібну опозиційність з метою наближення до пробудження сакрального у собі ілюструє О. Кобилянська у новелі «Мати божя» (1895)) набуває символічного звучання, авторка ініціює текстуальне наближення до вищої сили, оскільки більшість своїх творів Леся Українка могла б назвати писаними «ad animae salutem» [для спасіння душі (лат.) – **Р. Ж.**] (ЛУ, 11, с. 373). Творчість як **тільки дотик** до божественного Богородичного п'єдесталу розуміє сама письменниця, тому й виступає проти ідеалізації особи автора, проти дифірамбів і фіміамау. У листі до М. І. Павлика (від 11-12.03.1895 р.) письменниця наче звертається не лише до

нього, а й до усього кола своїх читачів і критиків – «не ідеалізуйте мене...я сього боюся, я вже не раз падала з п'єдесталу, зробленого помимо волі моєї» (ЛУ, 10, 291).

Розповідач акцентує на молитві дівчини, що навіть у такого скептика, як він, викликає дивовижне відчуття, нагадуючи людське здійснення чиєїсь нелюдської волі. У відстороненого чоловіка-наратора побачена/почута/відчута сцена молитви дівчини теж викликає якийсь внутрішній катарсис, намагання емпатично пережити-як-перестраждати цю миттєвість разом з нею – «*в моей груди колыхнулось что-то горячей волной, и мне захотелось броситься на колени рядом с этой девушкой, обвить руками пьедестал мадонны и запеть, или зарыдать, или умереть в каком-то непонятном восторге*» (ЛУ, 7, 194). На наш погляд, в образ цього скептика чоловіка-наратора Леся Українка вмістила усю множину своїх сучасників, своїх критиків і просто читачів, створивши сумарний тип сприймача-реципієнта, тип віртуального «Ти», для якого й призначена її текстуальна саморепрезентація з метою незалежного оцінювання.

Отже, використовуючи образ прихованого співучасника мистецького акту, відстороненого чоловіка-наратора, Леся Українка одночасно звершила два стратегічні задуми: здійснила фемінну текстуальну саморепрезентацію маскулінним голосом, що став дзеркалом самоспостереження (виокремивши у своєму естві образ маскулінного Іншого-Я); і сконструювала ідеального для себе читача, туга за яким (на думку Я. Поліщука) «стала позитивно нерозділеним почуттям» авторки. Це образ читача-емпата, що, будучи скептиком-раціоналістом, увійде у готичний – химерний храм її письма і побачить за театральною вишуканістю форм глибший сенс її творчого екстазу, буде здатен наблизитись до цієї божественної сили.

Оксана Зелік

**Пасіонарна енергія
літературно-критичних виступів
Михайла Могилянського**

Михайло Могилянський (1873–1942) – самобутня постать в історії української культури кінця XIX – початку XX століття. Письменник, публіцист, перекладач, літературознавець, літературний і театральний критик, він належав до тих людей, які витворювали «клімат культурного довкілля» (Є. Сверстюк) України початку минулого століття.

Художні тексти письменника дедалі частіше стають предметом літературознавих студій, тоді як літературна критика залучається до наукового дискурсу лише принагідно. Проте, на нашу думку, саме літературно-критичні праці Могилянського виражають його авторську позицію, засвідчують літературно-естетичні ідеали. Послідовний у прагненні вивести українську літературу на світовий обшир, Могилянський став втіленням того типу інтелектуала-науковця, про якого мріяв М. Драгоманов: [щоб] «стоячи ногами й серцем в Україні <...> держали свою голову в Європі». У своїх дослідженнях літературознавець демонструє добре знайомство з європейськими літературознавчими школами, намагається залучити до аналізу українського літературного процесу загальнокультурний, історичний, суспільно-політичний, рецептивний контексти.

Літературна критика для Могилянського стала осмисленим і вираженим кроком, засобом творення нової естетичної парадигми, можливістю говорити про українську культуру / літературу як органічну складову європейської культурної традиції. До літературно-критичної діяльності митця спонукало усвідомлення необхідності *«самопізнання і розуміння внутрішньої цінності літературного розвитку»*, адже критик, за його переконанням, має *«нащупати пульс і*

розкрити душу» не лише окремого письменника, а й цілого літературного періоду.

Свої естетичні і культурологічні погляди Михайло Могилянський сформулював у 1912 у праці «Про культурну творчість»: вільна культурна творчість нації без обмежень, нерозривний контакт із світовою культурою, інтенсивна культурна творчість, засвоєння і націоналізація світової культури, застосування її цінностей для задоволення національних потреб і прагнень, повнота культурного національного життя, розвиток культури у всіх напрямках, українізована європейська культура, орієнтація на світовий прогрес при творенні власної культури.

Особливу увагу вчений приділив характеристиці української літератури, окрім оптимістичного *«нам є з чим показатися на люди»*, дослідник відзначає відсутність високої літератури і засилля «популяризаторства», протягом усього творчого життя він послідовно боровся з *«сучасним попитом на примітивізм»*. *«Популярна література не може існувати поза живим зв'язком з постійним розвитком культури»*, *«<...> з пелюшок сучасного примітивізму виросте людство до здібності прийняти й володіти всім багатством культури в усій його складності»*, – у різних працях послідовно обстоював свою позицію Могилянський.

Оцінка сучасної літератури у М. Могилянського базується на художній вартості творів: *«Як всякий великий поет, Тичина глибоко національний у свої темах, і у своїх образах, і в прийомах майстерності. Але його «національність» доведена до такого ступеню майстерності, що перестає бути лише фольклором, а стає високою поезією»*; Винниченко *«великий художник і тонкий психолог»*; *«прозорий стиль і чудова українська мова Коцюбинського – зразки класичного художнього стилю»*; *«глибоко і тонко підходять до аналізу сучасної людини»*. Але повз уважне око критики не проходять і недбалість щодо форми творів, *«сирий, художньо не перетворений „дійсний*

факт”». А. Кримському критик закидає «*відсутність художньої правди*» та те, що художній інтерес стоїть поза межами художньо-естетичного обігу. Акцентував у своїх дослідженнях Могилянський увагу на необхідності «*робити культурну підготовчу роботу*», більш ґрунтовно цю думку вчений представить під час літературної дискусії.

Важливим аспектом розвитку національної культури вважав критик переклади кращих зразків світової літератури українською мовою, намагався привертати до них увагу громадськості: «*Із перекладів українською мовою відзначимо переклади М. Грушевського із Шніцлера («Література», «Останні маски»)*» і т.п.

У літературно-критичних працях Михайла Могилянського простежуємо пасіонарну енергію, що впливала на формування культурних акцентів літературного життя, його зміни та переакцентації естетичних цінностей, на перегляд та зміну критеріїв оцінки, переосмислення явищ у контексті культурних надбань і культурного досвіду.

Олександр Кирильчук

Російськомовна проза Михайла Старицького: постколоніальний аспект

Романістика складає значний, але на тлі лірики і драматургії, недооцінений пласт творчості Михайла Старицького. Прозові твори письменника, присвячені подіям XVII-XVIII ст., є невід’ємною часткою української історичної прози кінця XIX століття. Поряд із текстами Івана Нечуя-Левицького, Данила Мордовця, Андріана Кашченка романи Старицького реанімують у народницькому письменстві романтизований міф козацтва.

Однак у контексті романістики Михайла Старицького, на нашу думку, важливе значення відіграє не лише проблема

Пасіонарність другорядного

з'ясування формально-змістових особливостей текстів письменника, а й перспектива постколоніального прочитання їх, оскільки твори поєднують водночас національне та метропольне бачення минулого.

Метою нашої статті є спроба дослідження художніх особливостей російськомовної прози Михайла Старицького у контексті постколоніального перепрочитання.

Отже, насамперед варто звернути увагу на проблему рецепції романістики письменника сучасниками. Однією з причин «настороженого» ставлення до історичних романів Михайла Старицького серед українського читача стала їх російськомовність. Хоча для української літератури XIX століття двомовність є органічним та невід'ємним елементом і відбиттям тогочасної об'єктивної реальності. Але в літературній ситуації межі століть двомовність сприймається як факт морального ренегатства. У літературі раннього модернізму продукуються не лише нові естетичні цінності, але й особлива національна стоїчність. Показовою може бути полеміка щодо «переходу» Володимира Винниченка в російську літературу, коли молодого письменника від «необережного» кроку відмовляв Михайло Коцюбинський.

Старицький, розуміючи дражливість ситуації, опинився в неоднозначній ситуації. З одного боку, автор відчував важливість постання «великоформатної» української історичної прози, хоча б у чужомовному варіанті. У письменницькому розумінні російськомовна історична проза мала відіграти роль своєрідного міжкультурного містка, витворити автономний культурний анклав у рамках імперського простору. Тому Старицький співпрацює з російськими виданнями, вважає це не «відступництвом», а легальним способом поширення українського письменства в умовах тотальної заборони друку.

З іншого боку, Старицький усвідомлював «нелегітимність» в очах українського читача свого

історичного проекту, тому постійно намагався видрукувати й український варіант романів. У листі до Ц. Білиловського письменник відзначає, що «/.../одержав наказ із Москви на історичний роман «Мазепу»: хтів би разом писати по-російськи і по-українськи, щоб хоч у Галичині друкувати поки абощо, та й удався до одеситів, чи не можна цього українського видання прилаштувати до «Южно-руського видавництва» /.../ та й не озиваються щось... Бере мене превеликий жаль, що й «Хмельницький» /.../ виходить тільки по-російськи, бо там платять гроші, на які я тільки й живу, а по-українські – нема спромоги такого романа видати...» (Старицький М. Твори : у 8 т. / Михайло Старицький. – К., 1965. – Т. 8. – С. 580–581). Зрештою, саме матеріальний аспект справи не дозволяв зреалізувати україномовний варіант трилогії, яку здійснив Старицький і яка за задумом повинна «завершити будову нашої літературної мови» (Там само, с. 581). Для самого ж автора співпраця «з нужди» з «Московським листком» носила також важливий фінансовий момент, про що постійно наголошував письменник у листуванні з різними респондентами. Постійне акцентування автором уваги на матеріальних причинах постання історичної прози теж певною мірою сприяло формуванню у читацькій рецептивній матриці дещо упередженого ставлення до трилогії «Богдан Хмельницький» та дилогії «Мазепа».

Певну роль у питанні «недооцінки» українським читачем історичної романістики Старицького відіграло і видання, в якому побачили світ трилогія «Богдан Хмельницький» та дилогія «Мазепа». «Московський листок» – класичний приклад бульварної («жовтої») преси, який поміж тим здобув популярність і серед освічених верств. Рецепт успіху видання полягав у політиці редактора Миколи Пастухова. Видання орієнтувалося на широке коло публіки, а відтак скандальні матеріали та публікація гостросюжетної белетристики мали підживлювати постійний читацький

Пасіонарність другорядного

інтерес. Особливе місце серед такого читива відводилося історичному роману, що друкувався двічі на тиждень: у понеділок та середу. Хоча загалом літературний рівень романів, публікованих у «Московському листку», був невисокий, але видання виробило в аудиторії потребу читання. Постійні автори газети, у тому числі й Михайло Старицький, змушені були орієнтуватися на читацький горизонт очікування, що, насамперед, вимагав розважально-авантюрного та любовно-пригодницького читива навіть у рамках історичної романістики.

Історична романістика Михайла Старицького репрезентує варіант типової белетристики кінця XIX століття. Проте елементи масової літератури поєднуються із авторським намаганням вибудувати історичний український міф. Романтично-пригодницькі аспекти тексту, розраховані на наївного та невибагливого читача, доповнюються ідеологічними вкрапленнями історіософського змісту. Однак такі елементи набувають у Старицького амбівалентного характеру, оскільки автор не лише втілює національне бачення минулого, а й продукує імперське колоніальне осмислення українського історичного наративу.

Загалом диалогія Михайла Старицького презентує складний варіант осмислення національного минулого в рамках авантюрно-пригодницького читива кінця XIX століття. Проте письменник змушений був враховувати не тільки український історичний наратив, а й імперський дискурс. Отже, текст Старицького з одного боку потверджував метропольне сприйняття українського історичного досвіду, з іншого – пропонував переосмислення усталених стереотипів, що сприяло вибудовуванню антиколоніального контрдискурсу в рамках історичної белетристики.

Світлана Кочерга

Поетика помилки у творчості Лесі Українки

Помилка – закономірний елемент, а іноді й етап пізнання. Методологія помилки підвищує пізнавальну цінність будь-якої теорії, бо не потрапляє в пастки логіки, перетворюючи помилку в предмет історичного сенсу. Варто згадати скандальний текст Віктора Шкловського «Пам'ятник науковій помилці» (1930) та його роль у науковому поступі.

Не менш варта осмислення роль помилки в художньому світі. Ще Арістотель вказував, що герой трагедії, який раніше величався славою і насолоджувався щастям, зазвичай потрапляє в складну ситуацію не через гріх чи підлість, а через якусь помилку (ἀμαρτία), як сталося, приміром, з Едіпом, Фіестом та ін. У ХХ ст. науковці вказують, що сюжет художнього тексту може цілком будуватися на основі помилки. Власне, саму художність можна розглядати як свідчення логічної помилки.

Неодноразово науковці звертали увагу на семіотику помилки в літературі. Інколи письменники свідомо надають собі право на помилку, відмовляючись встановлювати точність фактів. Актуальні нині дослідження штучної помилки як виду мовної гри в умовах тенденції ускладнення або спростування авангардного тексту. У багатьох творах помилка вказує на певну автономність художнього образу в зіставленні з образом реальним, фактографією буття і культури. Художня правда дозволяє авторові бути неточним на рівні реалій, але не допускає неточності на образному й метафізичному рівнях. Отже, безсумнівно те, що в окремо взятому тексті очевидна помилка автора в системі цілого виявляється лише підтвердженням глибинних законів смисло- і образотворення та внутрішніх тенденцій цього цілого.

Творчість Лесі Українки репрезентує нам чимало помилок, на наявність яких зрідка вказують дослідники, але системно ця проблема досі не досліджена. Як відомо,

найзагальніша ознака, яку можна покласти в основу класифікації помилок, – це ознака усвідомленого чи неусвідомленого утворення девіацій. У деяких текстах письменниці привертає увагу сюжетотворча функція помилки. Яскравим прикладом поетики аберації є драматична поема «Кассандра». Зокрема, фатальною помилкою героїні стає її неспроможність вказати на Сінона як на шпигуна ахейців. При аналізі цієї чи подібних помилок показові категорії сумнівів, каяття, які завжди супроводжують екзистенційний вибір. Цілком природне прагнення окремих персонажів драматургії письменниці як до реабілітації, так і до самопокарання.

У випадку пріоритетів другорядності доцільно вказати на ряд помилок, які є формотворчими для окремих образів, засобом пояснення світогляду персонажа тощо. Наприклад, у драмі «Руфін і Прісцилла» єгиптянка-рабиня Нюфретіс, типаж людини щирої, але малоосвіченої, на знак підтримки дарує своїй господині фігурку єгипетського ідолянського бога Аммона з певністю, що це християнський символ ягняти.

Знаходимо в Лесі Українки чимало прикладів ігнорування часовими реаліями задля місткої символічної насиченості тексту, що формально є культурологічними помилками. У драматичній поемі «У пущі», події якої розгортаються в XVII ст., притча Айрона про Венеру Мілоську – нонсенс, адже знайдена вона була значно пізніше. У творі «Адвокат Мартіан» з життя ранніх християн знаковий образ агави, однак ця рослина була завезена в Європу тільки після відкриття Америки, тобто не раніше XV ст. Однак для письменниці важить, що її герой віддає перевагу в упорядженні свого двору тривкій рослині, що, власне, стає символом самого адвоката. Ці та інші приклади доводять, що письменниця, вдаючись до волюнтаристського «зсуву» темпоральних деталей, репрезентує «помилки» художньо настільки вмотивовано, що врешті-решт вони увиразнюють образні аргументи письменниці.

Варто наголосити, що Леся Українка остерігалась у власних текстах історичних чи філологічних помилок, викликаних браком системної освіти. Неодноразово зверталась за порадою до вченого-побратима А. Кримського. Однак уникнути неточностей їй не вдалось. З погляду історика чимало помилок мають місце у драмі Лесі Українки «Бояриня», оскільки українець засадниче не міг бути на московській службі того часу у високому чині. Однак художній вимисел Лесі Українки в цьому творі чудово ілюструє аристотелівську категорію гамартії, під якою розуміють трагічну ваду характеру або фатальну помилку героя, що стає джерелом моральних терзань та загострює в ньому усвідомлення власної провини.

Більш детально в доповіді буде аналізуватися «периферійний» твір Лесі Українки – оповідання «Помилка», яке репрезентує психологічний самоаналіз героя, що усвідомлює свій помилковий екзистенційний вибір. Певне світло на конфлікт оповідання проливатимуть приклади з листів Лесі Українки, в яких вона міркує над чесністю з собою в питанні «сродної праці».

Леся Українка у своїй творчості нерідко наполягає на неможливості верифікації помилковості/істинності, і ця позиція зумовлює множинність інтерпретацій, що є своєрідним доказом неабиякої товщі сенсів у спадщині письменниці.

Ольга Кравчук

**Рання лірика Рози Ауслендер
як підґрунтя поетичного стилю**

Роза Ауслендер належить до старшої генерації німецькомовних поетів, виплечаних мультикультурною атмосферою Буковини. Варто зауважити, що авторка стала широко відомою в літературних та читацьких колах лише наприкінці свого життя. Творчому становленню поетеси

передусе тернистий шлях в десятки літ, який розпочинається ще на початку XX століття у довоєнних Чернівцях. Культурний, літературний та історичний контекст Буковини стає вирішальним фактором, що визначив напрямок руху творчої діяльності поетеси на все життя. З сімнадцяти років Роза Ауслендер починає заносити у свій щоденник окремі нотатки, поетичні рядки, казки. Майбутня поетеса пише у Чернівцях низку есеїв про Спінозу, Бруннера та Фройда, філософськими вченнями яких вона захоплювалася, однак майже всі вони вважаються сьогодні втраченими. Згодом юнка розуміє, що саме в поетичній формі вона може якнайкраще виразити свої почуття і сподівання. У 1921 р., через фінансову скруту, спричинену смертю батька, Розалі виїздить до США. Свої вірші молода дівчина вперше друкує в німецькомовній антології «Amerika Herold Kalender», редагуванням якої вона займається поряд зі своєю основною роботою в банку. Після повернення на батьківщину Роза Ауслендер публікує вірші в різних німецькомовних газетах та журналах («Czernowitzer Morgenblatt», «Der Tag», «Klingsor»), проте ці радше випадкові публікації не можуть задовольнити поетесу. Альфред Маргул-Шпербер, відкривач і покровитель багатьох талантів, який був захоплений віршами поетеси, заохочує її до видання власної поетичної збірки і формує корпус віршів майбутнього видання. Згодом у невеличкому чернівецькому виданні «Literaria» з'являється перша збірка Рози Ауслендер «Der Regenbogen» («Райдуга»), що стала підсумком майже двадцятилітньої творчої діяльності авторки, періоду її ранньої творчості.

Рання лірика Р. Ауслендер відзначається високими формальними якостями: довершеною римою, строгими метричними формами, вишуканою строфічною архітектонікою. Дана збірка містить меланхолійні спогади про дитинство, картини печалі й надії, портрети буковинських поетів, а також вірші про палке кохання.

Необхідно підкреслити, що література, яка виникає на національно- культурнім маргінесі, приречена на боротьбу за виживання. Дослідники творчості Р. Ауслендер та інших буковинських поетів (зокрема, П. Рихло, О. Матійчук, Ю. Вальман, В. Гінк, А. Колін) зауважують, що в багатомовних чи віддалених від культурних метрополій регіонах, яким була і Буковина, прагнення зберегти і зміцнити «надійне і традиційне» – у даному випадку це стосується німецькомовної літератури – проявляється особливо виразно. Тяжіння до традицій було одним зі способів самоутвердження німецькомовної літератури Буковини, колишнього коронного краю Дунайської монархії. Тому не викликає подиву, що більша частина поезій раннього періоду Р. Ауслендер написані в дусі неоромантизму. Так, у листі до А. Маргул-Шпербера від 16 березня 1935 р. вона писала: «Пісня і вірші мусять мати крила, бути птахами зоряних сфер. Тип «модерного» поета – це не лірик, а щось на зразок мовного інженера, людини-машини, слова якої є ударами молота замість гармонійних звуків. Справжній лірик повинен бути сьогодні трохи старомодним».

Цікавим залишається факт, що Р. Ауслендер, здобувши на схилі літ популярність у літературних колах Німеччини, дуже критично висловлювалася про свої ранні вірші, ба навіть, стверджувала, що весь наклад «Райдуги», до останнього екземпляра, загубився під час війни. Поетеса з обуренням реагує на звістку одного з рецензентів, Ю. П. Вальмана, якому вдається дістати копію її першої збірки. Вона різко висловлюється і підкреслює кожне слово в листі до нього: «Я абсолютно проти публікації тих текстів за мого життя. Вони можуть друкуватися хіба що як спадщина».

Проаналізувавши ранню лірику Рози Ауслендер, ми розуміємо, що вона була зумовлена об'єктивними обставинами. За ліричними текстами Рози Ауслендер стоїть тривалий розвиток романтично-символічної поетичної традиції. Відбувається кардинальна метаморфоза поетичного

Пасіонарність другорядного

способу мислення, а також формальна і стилістична переорієнтація творчої манери. Рання поезія Ауслендер є вираженням тогочасного життєвого й інтелектуального досвіду авторки, свідченням її мистецьких орієнтирів та пошуку власної творчої манери письма. Це був необхідний етап творчості, який пояснює витoki поетичного стилю та є важливим і невід'ємним компонентом мистецького доробку «останньої єврейської псалмістки німецької мови».

Наталія Любарець

**«Периферійні» романи В. Вулф
«Ніч і день» та «Роки»
у контексті авторського стилю**

Художній доробок Вірджинії Вулф активно досліджують уже понад сто років, які відраховуємо з моменту публікації першого роману письменниці «Подорож назовні» (1915). Цей твір був визнаний новаторським і одразу привернув увагу науковців. Тим більшим було їхнє подивування з приводу наступного роману – «Ніч і день» (1919), який називали і «умисною вправою у класицизмі», і «традиційним англійським романом». Прикметно, що певні упередження щодо означеного твору, як і щодо більш пізнього роману «Роки» (1937), зберігаються у літературознавстві до тепер. Ці твори часто залишаються поза дослідницькою увагою як у вітчизняних, так і зарубіжних працях вулфознавців. Зокрема, у більшості монографічних досліджень 1980–1990-х років, присвячених творчості авторки, немає окремих розділів, присвячених аналізу кожного з них нарізно. Найчастіше ці твори вважають занадто «традиційними», опозиціонуючи в такий спосіб поняття «експеримент» і «традиція», як такі, що відображають модерністську та реалістичну манеру письма

відповідно. У деяких неакадемічних виданнях їх просто не друкують, оскільки «Ніч і день» та «Роки» є найменш затребуваними у читачів. Прикметне ставлення авторки до цих творів: перший із них вона відверто називала «учнівством», а другий – навіть «помилкою». Проте чи можна погодитися з такими визначеннями з огляду на невпинний пошук власного художнього стилю, який Вулф здійснювала впродовж життя? Метою даною розвідки є спроба дослідити, як впливає художня манера оповіді, що тяжіє до міметичного відображення дійсності, на стильові особливості художньої прози Вулф, а також з'ясувати стан розробки аналітичного прочитання «периферійних» романів письменниці у сучасному англomовному літературознавстві за відсутності українських розвідок, присвячених цим творам.

Аналіз тематичної структури «реалістичних» творів письменниці дозволяє стверджувати, що в них наявні традиційні для її художньої творчості проблемно-тематичні елементи, зокрема мотив реалізації особистості. Вулф позиціонує варіанти самореалізації жінки як дружини/матері або мисткині/науковиці/борчині за власні права як неунікну дихотомію вибору, нав'язану жінці соціумом. Поєднання цих сфер самореалізації на певному історичному етапі болісне, навіть неможливе. Так, для героїнь, які представляють активних учасниць суфражистського руху, шлях до подружнього життя і материнства залишається закритим. Відтворюючи тогочасне становище жінки в англійському соціумі 1910-х чи 1930-х років, Вулф не лише констатує його в розрізі історичного моменту, моделюючи деяких персонажів з реальних активісток жіночого руху, з якими була знайома, але й намічає певні вектори самореалізації жінки в майбутньому. Прикметно, що серед них мало традиційних втілень патріархального концепту «ангела в домі». Наприклад, у «Ночі і дні» Вулф вперше у власному доробку звертається до образу жінки з потенціалом

науковиці, а в «Роках» не нехтує образом жінки-утриманки, яка, щоправда, не викликає у читачів особливих сентиментів, оскільки не є жертвою ані обставин, ані зраджених сподівань. Вулф утверджує жінку у праві різнобічної самореалізації та вибору власної долі.

Дія означених романів значною мірою розгортається в Лондоні, який є одним з улюблених топосів письменниці. Вулиці, парки і сквери рідного для Вулф міста описані з топографічною точністю, характерною і для визнаних «центральною» (чи «не периферійною») «Кімнати Джейкоба» (1922), «Місіс Деллоуей» (1925) та «Орландо» (1928). Прикметно, що у творчості Вулф Лондон завжди сугестує ідеюплинності часу. Можливо, це відбувається через неунікні асоціації з Біг Беном з роману «Місіс Деллоуей», який видзвонює кожен чверть години і тим самим структурує оповідь, а також зшиває сюжетні лінії, створюючи ефект одночасної присутності читача в кожній наративній площині. У «периферійних» романах читач не стільки чує дзвін годинника, скільки відчуває, що історія людства складається з історій окремих людей, чиє життя плине. Спроба написати сімейну сагу в «Роках» перетворюється на фрагментовану оповідь, розділену на одинадцять розділів, у якій важко виокремити якогось одного члена родини Паджитерів як головного персонажа чи окремого розділу, чи твору назагал. На противагу роману «Ніч і день», який структурно та жанрово нагадує романи Джейн Остін (за що і докоряли Вулф), «Роки» принаймні за жанровою ознакою мали б нагадувати «Будденброків» Томаса Манна. Проте цей роман, на нашу думку, не випадає із фрейму вулфівської експериментальної художньої прози і є своєрідним творчим продовженням ідей щодо плину часу та ролі індивідуального в загальнолюдському, реалізованих у «Хвилях» (1931).

Таким чином, визнані впродовж багатьох десятиліть «периферійними» романи Вулф «Ніч і день» та «Роки»

органічно вписані в царину естетики її художнього письма як твори, у яких точність реалістичного факту поєднується з глибиною модерністського опису психології персонажа та його здатності вхопити і пережити «момент буття».

Віра Меньок

«Оновлення світу через силу захоплення»: літературно-критичні тексти Бруно Шульца як автоінтерпретаційна периферія власного літературного тексту

Літературно-критичний доробок Бруно Шульца, головню відомого як письменник і художник, здебільшого мало акцентований у шульцознавстві, проте його вартість складно переоцінити. Саме цей периферійний аспект творчості автора «Цинамонових крамниць» відкриває його інтерпретаційні перспективи у феноменологічно-герменевтичному та інших філософських контекстах літератури ХХ сторіччя, включаючи його у спільний дискурс із текстами Рікера, Гайдеггера, Інгардена, Бен'яміна, Левінаса, Барта та інших мислителів, чії ідеї інтенсивно екстраполювали з периферії філософського контексту в центр літературної рецепції й інтерпретації. Завдяки текстам, що їх Бруно Шульц створив поза обширом *stricte* літератури, його слід сприймати як теоретика й філософа літератури, а поза тим як пильного й прозорливого читача чужих і власних текстів.

Як читач чужих текстів Шульц залишив цілу низку інтерпретаційних проникнень – зокрема, на тему творів його сучасників Франца Кафки, Вітольда Гомбровича, Дебори Фогель, Зоф'ї Налковської, Марії Кунцевичевої, Казимира Вежинського, Тадеуша Бреси, менш знаних тодішньому

польському читачеві іноземних авторів, як-от Бертольд Брехт, Олдос Гакслі, Луї Арагон, Франсуа Моріак, Іво Андрич, а також практично невідомих, як Марта Остензо, Теодор Плів'єр, Бернгард Келлерман, Йоган Бойєр, Йо ван Аммерс-Кюллер, Еріх Ебермайєр, Жан Жіюно, Максен ван дер Меєрш, Жорж Бернанос, Леонгард Франк, Моріс Константен-Вейєр, Йолян Фьольдеш, Ірен Неміровські, Анге Зайдлер. Такий перелік вражає, наштотуючи на думку, що Шульцова літературна критика як периферія його літературного доробку – це та периферія, без якої складно собі уявити горизонти літературних компетенцій та інтуїцій цього письменника – нерідко тих інтуїцій та інтенцій, які формують його власний літературний краєвид з особливою «кристалізацією змісту», за якої, як він стверджує, насправді невідомо, що можна назвати темою, позаяк є лише певний «динамічний стан» без втручання волі автора, «цілковито несумісний із засобами поезії» (нагадаю: літературу загалом Шульц називає поезією).

Зосереджуюся на чотирьох автоінтерпретаційних текстах Шульца, які є водночас і периферією його центрального літературного тексту (диалогія «Динамонові крамниці» та «Санаторій під Клепсидрою» плюс чотири оповідання, що не увійшли до цих збірок), і розширенням цього центру через тлумачення й коментування: «Exposé про «Динамонові крамниці» Бруно Шульца» (текст, написаний автором німецькою мовою зі сподіванням на зацікавлення його збіркою іноземних видавців), анонімно опублікований текст «[В основі цієї нової збірки прози Шульца...], «У майстернях польських письменників і вчених», «Бруно Шульц до Ст. І. Віткевича» (квазі-лист до приятеля Віткевича, написаний як дискусія про літературу й мистецтво і призначений для публікації у пресі). Вже самі назви та генеза цих текстів дозволяють зрозуміти, що

автоінтерпретація є важливою складовою літературного доробку Бруно Шульца.

Буде логічним виділити три головні «периферійні» автоінтерпретаційні ключі, запропоновані автором до його «центрального» літературного тексту.

1. Творення літературного (поетичного) тексту як неминучий пошук містичного змісту, «остаточного сенсу історії», закоріненої в реальній родинній історії, справжніх характерах і долях. Автобіографічне письмо Шульц тлумачить як сягання до «найглибшого дна біографії» через «життєпис зовнішнього», коли родинна історія максимально зосереджується на власному духовному значенні, завдяки чому виникає «темна, сповнена передчуття атмосфера», яка, наче спалах блискавки, осяває її містичним змістом. Така містична епіфанія десь у надрах «прихованої головної таємниці» автобіографічної нарації відкриває поетові (саме поетові, хоча йдеться про автора прози) «доступ до іншого обличчя», до альтернативи реальної історії, до її «глибшого шару».

2. Літературна творчість (поезія) як мітологізація дійсності, позаяк життя, що прагне вияснення (здебільшого повернення) власного сенсу через поезію, і є мітом, але це інша – не підтверджена культурним досвідом й історично не перевірена – «приватна мітологія», яка у літературній альтернативі не втрачає свого «автентичного підґрунтя» і центру, що ним у «Цинамонових крамницях» стає генеалогія батька, котрого автор чинить деміургом, здатним до перетворень і повернень із них, чим засадничо вирізняється серед персоносфери цієї приватної мітології.

3. Ухилення від філософської інтерпретації «Цинамонових крамниць», пояснене двома причинами: 1) раціоналізація всього, що «причаїлося у творі мистецтва», прирівнюється до «демаскування акторів» і закінчення гри, чого не повинно статися у процесі інтерпретації;

Пасіонарність другорядного

2) мистецтво – це «логогриф із потаємним ключем», філософія – «той самий логогриф, але розгаданий». Мистецтво (поезія), на відміну від філософії, ніколи не «обриває пуповини» із загадкою, у ньому не припиняє нуртувати «кров таємниці».

Бруно Шульц самоідентифікується як «натхненник», на якого спрагло чекає «затамована і прихована» краса всіх речей, і він утілить віру містиків в «оновлення світу через силу захоплення, через вихлюп натхнення», що виллється «на весь світ блаженним вторгненням», набуваючи тілесних форм у літературному (поетичному) тексті.

Татьяна Пахарева

**Устное высказывание и жанр устного рассказа
в художественной системе Анны Ахматовой**

Доклад посвящен исследованию роли устного высказывания в художественном мире Анны Ахматовой, выявлению в нем статуса и функций произносимого, звучащего слова. При этом речь не идет о таком многократно привлекавшем внимание исследователей свойстве ахматовской поэзии, как драматизм и связанный с ним диалогический характер ее лирики. Речь о «формульных» выражениях, играющих роль смыслового и эмоционального пуанта стихотворения и облеченных в форму произносимой вслух реплики. Предположительно, статус таких высказываний в поэзии Ахматовой достаточно высок, а функции многообразны, поскольку звучащее слово обнаруживаем в акцентированной позиции на самых разных уровнях ее поэтической системы, в самых разнообразных воплощениях и во все периоды творчества поэта.

Начиная с ранней лирики и до конца особой значимостью наделено устное слово в ахматовской поэтической мифологии. В ней устное слово выступает как форма высказывания, наделенного особым весом и часто судьбоносным значением. Такова, в частности, роль произнесенного слова в сюжете любовной лирики поэта – начиная от: «Ты сказал мне: «Ну, что ж, иди в монастырь // Или замуж за дурака...» (Анна Ахматова. Собр. соч. : В 6 т. – М. : Эллис Лак, 1998 – 2002. – Т. 1. – С. 16. Далее ссылки на это издание приводятся в скобках с указанием тома и страницы.) (здесь судьбоносное значение произнесенного слова усиливается еще и интертекстуальной природой выстроенной в стихотворении двойной реальности) и заканчивая: «И наконец ты слово произнес...» (т. 2, кн. 2, с. 173). Поэтому и в композиции стихотворений такого рода произносимые слова часто оказываются в выдвинутой позиции – в начальной («И как будто по ошибке // Я сказала: „Ты...”» (т. 1, с. 17)) или финальной («...И сказал мне: „Не стой на ветру”» (т. 1, с. 44)).

В прозе Ахматовой произнесенные кем-либо или ею же реплики часто играют роль мнемонических формул, через которые раскрывается характер связанного с ними момента или характер отношений автора с произнесшим эти слова человеком (такова, например, роль реплик Модильяни, Лозинского, Мандельштама в мемуарных очерках о них). Таким образом, в ее мемуарной стратегии просматривается стремление запечатлеть человека через его слово (созвучно тому, как это позднее сформулирует Бродский: «От всего человека нам остается часть // Речи...»). И сама она декларирует убеждение в том, что именно через речь полнее и адекватнее всего проявляется личность – при том, что прозвучавшее в живой речи слово сложнее всего точно зафиксировать: «Бич воспоминаний – прямая речь. На самом деле мы помним очень мало реплик собеседника точно так,

как они были произнесены. А ведь только они дают такое живое впечатление от человека, которое ничем нельзя заменить» (цит. по: Горбаневская Н. Ее голос // Ахматовский сборник 1. – Париж. Институт славяноведения. Русская библиотека института славяноведения. – Т. LXXXV. – С. 235). Поэтому звучащее слово в ахматовской поэтической мифологии – это слово и возрождающее, и убивающее (сплетня, слух, клевета). Образ такого искаженного и потому искажающего слова получил масштабное воплощение в «Энума элиш».

С высоким статусом устного высказывания в поэтической мифологии Ахматовой коррелирует и его вдвойне усилившаяся в силу обстоятельств роль в период террора. Устное слово становится едва ли не единственным каналом передачи правдивого свидетельства «о времени и о себе» (ср.: сохранение «Реквиема» до 1956 г. только в памяти автора и нескольких самых верных конфиденентов; позиционирование себя как свидетельницы-«рассказчицы» в стихах: «Меня под землю не надо б, // Я одна – рассказчица» (т. 2, кн. 1, с. 31)), так что с годами в творческой практике Ахматовой уже складывается не столько мифология произнесенного слова, сколько жанр устного рассказа как наиболее значимого для Ахматовой способа зафиксировать то, что должно быть сохранено для будущего. Отсюда – и мифологизация в ее поэзии бесед с Исайей Берлиным, и «канонизация» устных историй в особой форме рассказов-«пластинок» с выверенным текстом, воспроизводящихся каждому собеседнику в одной и той же «редакции», и, в целом, вырабатывание особой стилистики устной речи Ахматовой, запоминающейся своей отточенностью и отмечаемой всеми мемуаристами. Поэтому можно считать, что маргинальный жанр устного рассказа в художественной системе поздней Ахматовой получает вполне легитимный статус и уравнивается в правах с каноническими жанрами.

Петро Рихло

**«Вірш утверджується на межі себе самого»:
поетичний цикл Пауля Целана «Затьмарено»**

Одним із проявів маргінального в літературі є фрагмент. Фрагментарність літературного твору може бути зумовлена різними причинами – як об'єктивно-історичними (вірш не дійшов до нас повністю внаслідок втрати частин тексту, смерть автора перешкодила завершити його), так і суб'єктивними (несприятливі життєві та творчі умови, зміна художніх критеріїв у процесі авторської еволюції, масштабність твору, що перевищує первинний задум тощо). По суті, кожна культурно-історична епоха демонструє нам, поряд із художньо завершеними й довершеними творіннями, цілу низку фрагментарних текстів. В добу романтизму склалося уявлення про фрагмент як про самодостатню жанрову форму, яка, на відміну від цілісних, завершених і «закритих» текстів, має ознаки відкритості, процесу становлення, подальшої еволюції. В історії літератури існує чимало творів, які залишилися фрагментами, однак відіграли важливу роль у контексті творчості того чи іншого автора, а часом навіть у загальному літературному контексті своєї доби.

Поетичний цикл Пауля Целана з 11 віршів під назвою «Eingedunkelt» («Затьмарено»), який був створений навесні 1966 р., під час перебування поета в університетській психіатричній клініці св. Анни (Париж) і в розпал роботи над збіркою «Волокнисті сонця», залишився фрагментарним, і автор, очевидно, не мав наміру публікувати його. Однак невдовзі він отримав пропозицію від тодішнього керівника видавництва «Зуркамп» Зигфріда Унзельда надати щось для публікації в антології «Aus aufgegebenen Werken» («З відринутих творів»), яку той саме готував до друку. Целан погодився на пропозицію видавця й надіслав йому зазначений поетичний цикл, який 1968 р. з'явився у згаданий

антології. Окрім віршів Целана, до книги ввійшли фрагментарні, раніше не публіковані тексти С. Беккета, К. Кролова, В. Кьоппена, Г. Е. Носсака, П. Вайса, У. Йонзона, В. Гільдесгаймера, Н. Закс і М. Вальзера. У своїй передмові до цього видання упорядник підкреслює важливість фрагменту як теоретично осмисленої романтиками Шлегелем і Новалісом літературної форми, відзначаючи, що «фрагменти свідчать про ще не досягнуте, про ще не довершене, про *ще не*, себто про конкретну утопію» (Siegfried Unseld. Vorbemerkung. In: Aus aufgegebenen Werken. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1968. – S. 11). Саме цей утопічний вимір найкраще надається до характеристики віршів поетичного циклу Целана.

Проте після смерті поета серед його рукописів було виявлено ще 24 раніше не публіковані поетичні тексти, які належать до часу створення зазначеного циклу. Йдеться про нереалізований поетичний проект, у зв'язку з яким Целан зважував такі назви як «Narbenwahr» (або «Narbenwahre» – авторський новотвір, який приблизно можна перекласти як «Правдивість рубця»), «Notgesang» («Вимушений спів») або «Wahngang» («Перебіг безумства»). В 1991 р. французькі літературознавці Бертран Бадью та Жан-Клод Рамбах уклали на основі цих поезій та вже опублікованого поетичного циклу останню посмертну книгу Целана під уже апробованим авторським заголовком «Eingedunkelt» («Затьмарено»). Вона з'явилася 1991 р. у видавництві «Зуркамп» і містить 35 віршів (Paul Celan. *Eingedunkelt und Gedichte aus dem Umkreis von Eingedunkelt*. Hrsg. von Bertrand Badiou und Jean-Claude Rambach. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991. – 78 S.). У даній розвідці ми розглянемо авторизований цикл віршів Целана з однойменної книги.

Як і вся пізня творчість Целана, цикл «Затьмарено» належить до т. зв. «атональної поезії» (Термін ерфуртського германіста Уліссе Догà в кн.: Ulisse Dogà. *Der Entreimte. Über*

Paul Celans Spätwerk. – Aachen: Rimbaud Verlag 2007, S. 97-106). Тобто, за аналогією з т.зв. «атональною музикою», позбавленою ладової основи й взаємного тяжіння звуків, поезія Целана пізнього періоду так само розгортається не в руслі логічно-образного, а радше суто асоціативного ряду. Вона є надзвичайно фрагментованою поетичною дійсністю, в якій важко простежити розвиток поетичного образу та його співвіднесеність з реальною дійсністю – тут радше постають паралельні асоціативні ряди, які виявляють свою образну структуру в лейтмотивах, що мають переважно суб'єктивний і монтажний характер. Це поезія, народжена після травматичного досвіду Голокосту, який спричинив «коротке замикання» функції мови: «мистецтво як неушкоджена форма зображення стало неможливим [...], воно залишається тільки свідченням цієї неможливості» (Dogà. Der Entreimte, S. 98). Саме в такому ключі витримані вірші Целанового циклу – темні, алогічні, герметичні. Назва циклу семантично полівалентна: тут «затьмарено» як зовнішній, так і душевний світ поета, який після здійсненого в стані божевілля агресивного нападу на свою дружину й відчайдушної спроби самогубства був підданий примусовому лікуванню у психіатричній клініці. Тому в цих віршах домінують два основні мотиви – символічний мотив утрати світла і мотив страждання.

Перший з них реалізується у таких образних структурах, як «жевріє тихо світильник/ донизу» («Без вагань»), «Після відмови від саява:/ світлий від сповнення свого завдання,/ гомінкий день» («Після відмови від саява»), «освітлені стрілки,/ освітлені цифри,// відразу, як звично в людей,/ долучається темінь,/ яку ти впізнаєш» («Небесною ливною»), «Над тім'ям голів/ відсунуто вбік/ той символ,/ снопотужно запалений» («Над тім'ям голів»), «Спродані вроздріб палаючі місяці/ осявають/ дрібненький шматочок світу» («Опротестований камінь»). Г. М. Крамер розглядає цикл «Затьмарено» як «проміжну сходинку» між двома

збірками, що також містять у своїх назвах конотації світла – «Волокнисті сонця» (1968) та «Світлотиск» (1970) – і відзначає, що в циклі «Затьмарено» відбувається подальше убування світла (Heinz Michael Krämer. Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von Paul Celan. – München: Kaiser; Mainz: Grünewald 1979, S. 151-152).

Другий мотив насажений образами болю, страждання, самотності, зневіри, відчуття несвободи й загрози, що чатує на ліричного героя: «закоханих звільнено,/ також з ув'язнення жил,/ чорно-/ язику, доспіле, вже при вмиранні,/ робиться знову гучним» («Чітко, у далеч, відкритий»), «Біле, мов сир, лице/ того, хто нападає на нас» («Небесною линвою»), «Мене тут ніщо не тримає // ані ніч нині сущих,/ ані ніч невгамуших,/ ані ніч проворнюючих» («Ти викинеш»), «У проймах пам'яті/ стоять самовільні свічки» («Опротестований камінь»), «Затьмарено/ владу ключа./ Тепер править ікло» («Затьмарено»), «Скинь усамітнення у мішки під очима» («Скинь усамітнення»), «Вторгнення нерозділенного/ у твою мову», «чужим, високим припливом підмите/ це/ життя» («Вторгнення») тощо. За словами одного з рецензентів антології «З відринутих творів», «тут найгостріше втілене те відчуття болю, яке спроможні виразити тільки фрагменти» (Christian Ferber. Für die Schublade geschrieben. In: Die Welt der Literatur (Hamburg). – 5. Dezember 1968, S. 6). Немає сумніву в тому, що ця характеристика стосується в першу чергу поетичного циклу Целана.

Хоча ці вірші нерідко справляють враження фрагментарних текстів, однак Целан все-таки сам віддав їх до друку, що свідчить про їхню «легітимність» у його творчому доробку. Натомість інші 24 поезії з кола циклу «Затьмарено» побачили світ тільки по смерті поета. Причинами авторських сумнівів могли бути «дуже особистий, надто особистий вимір цих віршів, надто очевидний відбиток зовнішніх обставин їхнього виникнення, надто сильна емоціоналізація в

екстремально важких життєвих фазах, як наприклад, афера Голль або пов'язані з важкими психічними кризами клінічні перебування» (Paul Celan. *Die Gedichte aus dem Nachlass*. Hrsg. von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann. Anmerkungen von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997, S. 333). Ці неопубліковані за життя тексти є, на думку упорядників видання його спадщини, ніби зворотним боком авторизованих творів, що відтіняють їхній контур і чіткіше визначають їхню естетику (Paul Celan. *Die Gedichte aus dem Nachlass*, S. 334). Однак тематично й поетологічно вони, безумовно, найтісніше споріднені з розглянутим циклом, що й дало згодом підстави об'єднати їх під одною обкладинкою в останній посмертній книзі поета.

Пасіонарність другорядного

Маргінальні епізоди в структурі художньої цілісності

Наталія Астрахан

Вставна новела у художній структурі роману М. Фріша «Назvu себе Гантенбайн»

Питання якості художнього твору, тобто його істинності, в якій взаємно відображаються, сходяться істинність буття (уявлення про його відповідність власному поняттю, власному належному) й істинність особистості митця (який саме в процесі художньої творчості наближається до свого істинного «Я» через забезпечене творчим зусиллям відкриття субстанціонального зв'язку з усім існуючим) тісно пов'язане з феноменом художньої цілісності, яка може відбутися чи не відбутися в просторі конкретного літературного твору.

Настанови літератури постмодернізму (цитатність, колажність, гра, смерть автора, інтертекстуальність) сутнісно корелюють, передусім, із ситуацією «повстання мас» (Х. Ортега-і-Гассет), тобто відповідають тенденціям розвитку масової культури й лише у найвидатніших літературних творах сучасності набувають такої художньої якості, що виражає істину сьогодішнього буття людини у світі. Поняття «суб'єкт» і «текст», програмові для постструктуралізму та постмодернізму, підкреслено нейтральні, не містять у собі семантики якості, ігнорують феномен художньої цілісності, що відповідає прагненню стерти межі між окремими художніми творами, які зливаються в інтертексті, між літературою й дискурсом про літературу. Можливо, така точка зору необхідна як момент усвідомлення всезагальності, універсальності, тотальної взаємопов'язаності процесів розуміння й означування, які

нероздільні у вербальній практиці людства, значущість якої неможливо переоцінити. Але момент врахування якості важливий саме там, де йдеться про наближення існування до буття, тобто про набуття існуванням подієвості в гайдеггерівському сенсі цього слова. За М. Гайдеггером, людина «належить до події» лише «збуваючись», можливість бути собою породжує подію спів-буття людей.

Створення літературного твору – подія, яка наближає автора як біографічну особистість до повноти особистісного втілення, яка неможлива поза цим створенням, оскільки певна конкретна людина усвідомлює себе саме письменником. Ясно, що біографічна та естетична подієвість лише частково перетинаються, але саме в площині цього перетину розкриває себе сутність літературної творчості. В процесі створення літературного твору митець, долаючи, за Г. В. Ф. Гегелем, суперечність між об'єктивністю та суб'єктивністю, відчуває свій зв'язок з усім та усіма як гармонію загального буття, втілюючи цю заново віднайдену завдяки індивідуальному творчому зусиллю гармонійність у феномені стилю, що забезпечує художню цілісність літературного твору.

Роман М. Фріша «Назvu себе Гантенбайн» створюється на очах у читача як своєрідний художній експеримент, що продовжує традиції європейської модерністської прози й готує ґрунт для становлення постмодерністського роману. Підкреслена літературність – добір персонажних масок, за якими ховається «Я» наратора, програвання можливих векторів розгортання подій – викликає у реципієнта враження вільної, ігрової побудови твору, що начебто узгоджується із свободою існування особистості у післявоєнному західноєвропейському суспільстві, де перемогли ліберально-демократичні цінності. Але очевидна свобода здійснення тієї чи іншої життєвої програми, сваволя самореалізації обертаються суттєвою проблемою, несуть у собі загрозу

руйнування особистісної цілісності. Цю загрозу відбиває на рівні художньої структури твору низка відцентрових тенденцій, які все-таки долаються завдяки другорядним елементам художньої структури – вставним новелам, що не пов'язані з магістральними лініями розгортання сюжету, «незначними» подробицям, що опиняються на периферії оповіді.

Розпорошення особистісного начала – реалія буття сучасної людини в сучасному світі – стає одним з основних мотивів твору, що по-різному реалізується в його художній тканині, варіюється, видозмінюється. Наратор, максимально наближений до автора, декларує необхідність «історії» про пережите як запоруки самоусвідомлення, особистісної рефлексії, яка дозволяє здійснити конструювання власного «Я» в умовах відсутності причетності до Історії, участі в її необхідно-серйозному розгортанні. Дві основні персонажно-сюжетні маски, які найповніше репрезентують «Я» наратора, – Ендерлін та Гантенбайн – не вичерпують всього набору актуальних для цього «Я» персоніфікацій, що призводить до введення в текст окремих новел, чітко локалізованих «історій». Наявність суб'єктивно-ліричного «Я» в художньому просторі твору вимагає максимального узагальнення, адже, за визначенням Л. Гінзбург, лірична тотожність суб'єкта та об'єкта переживання створює передумови для репрезентації узагальнених особистісних типів. Контраст між множинністю та варіативністю «історій» і доцентровою ліричною скерованістю проєкції всіх намічених якостей на одного суб'єкта – носія «Я», наратора, суб'єкта оповіді, за яким, згідно із законами ліричної суб'єктивності, вгадується сучасна людина, представник «європейського людства», підкреслює проблематичність і водночас необхідність досягнення художньої цілісності.

Галина Драненко

Безмовність тексту й багатомовність паратексту: приклад модифікації статусу авторської підрядкової примітки в художньому творі

Головна функція авторської підрядкової примітки, як одного з паратекстуальних елементів художнього твору, міститься зазвичай у роз'ясненні та/або доповненні основного тексту. Поза тим, стан маргінальності примітки-виноски стосовно тексту зумовлений її позатекстовим розташуванням (винесенням за межі тексту, рамковим існуванням тощо), другорядністю присутності на сторінці (шрифт друку та розмір примітки менший, ніж тексту) та розміщенням під смугою (нижче) проти тексту (вище). Підрядковій примітці властива також необов'язковість, факультативність її прочитання, що є чинником творення обраного адресата, себто певної категорії реципієнтів цього сегмента художнього твору, готової до більш глибокої співпраці з текстом та автором.

З метою дослідження рецептивної значущості цього виду паратексту як другорядного сегмента художнього твору ми обрали об'єктом нашого наукового інтересу роман, основу якого складають власне авторські підрядкові примітки, а сам текст твору, тобто текст, розташований над смугою, у ньому відсутній. Вивчаючи цей твір, ми звернемо увагу й на інші паратекстуальні елементи, навні у виданні (назву, присвяту, епіграф тощо), оскільки за умови відсутності тексту їх роль стає ключовою для читацького сприйняття твору. Роман, який має назву «Заборонене» («*L'Interdit*»), уперше вийшов друком у 1986 р. у видавництві Деноель, а нещодавно, тобто в 2016 р., був перевиданий із новим перітекстовим апаратом (видавництвом «Nous»).

Зазначимо, що цей роман є першим франкомовним твором, який презентує такий поетико-стильовий прийом. Його автор, а це Жерар Вайцман (нар. в 1949 р.), є французьким письменником, науковцем і фахівцем з

психоаналізу (послідовником Лакана). В списку його творчого доробку зустрічаємо художню прозу, драматургічні твори, лібрето та філософські есеї. Окрім власне психоаналітичної проблематики, в центрі його наукових міркувань знаходяться концепт «предмет мистецтва як предмет погляду» і його функціонування в контексті сучасної штуки; а також «історія та теорія погляду», тобто вчення про функціонування спектакулярного, зокрема, в теперішньому суспільстві панування віртуальних образів і цифрового нагляду. Дослідника цікавить, передовсім, спектакулярність непобаченого, невидимого, особистого, укрите від погляду сторонніх. У своїх художніх творах Жерар Вайцман так само розвиває проблеми погляду, невидимого, який неможливо побачити.

Слід наголосити, що новітнє перевидання роману «Заборонене» значно модифікує рецептивний потенціал твору, й не лише через змінений видавничий перітекст (формат книги, додану післямову, видозмінене написання імені автора тощо). Тридцять років, які відділяють друге видання від першого, а це новий історико-політичний контекст, а також інтертекстуальний вплив персоналії та творчого доробку, здобутого автором протягом цього періоду, насправді значно трансформують коди та модуси читацького сприйняття твору. У висліді, авторська підрядкова примітка змінює в цьому романі свій ієрархічний статус – з паратексту (нижчого) вона перетворюється на повноцінний текст (вище).

Очікуваний сприймачем текст представлений автором роману *відсутністю, пустою, порожниною* не тому, що це текст, котрий чекає на своє заповнення за принципом інтерактивної гри з читачем (з післямови дізнаємося, що відомий філософ Ален Бадью мав намір відтворити текст роману, керуючись підрядковими примітками), а головно тому, що цей текст неможливий, нездійснений, безсилий, він говорить про те, що не можна висловити словами

(*l'indicible*), і в цій формі він повністю самодостатній, адже репрезентує забуття, стирання пам'яті, її брак, її відсутність. До того ж безмовність тексту роману Ж. Вайцмана символічно відбиває забуття й утрату як загалом мови, так і мови конкретної, мови родини письменника – ідиш. У цілому, в романі «Заборонене», а також у своїх інших творах і розвідках, письменник намагається довести, що першорядна для Європи XX ст. історична подія – Голокост – спричинила те, що «відсутність» («зникання», «видалення», «стирання з лиця землі» тощо) стала центральним предметом письменницького інтересу й домінантним сюжетом творів мистецтва цілого століття.

Оксана Дутка

**Позасюжетні елементи оповідної структури
романів М. Аксельссон «Квітнева відьма» і
«Та, якою я ніколи не була»**

Майгуль Аксельссон є однією з найпопулярніших сучасних шведських письменниць, яка завдяки своїм психологічним романам «Квітнева відьма» (*Aprilhäxan*, 1997) і «Та, якою я ніколи не була» (*Den jag aldrig var*, 2004) здобула визнання не тільки у Швеції, а й далеко поза її межами. У цих двох визначальних текстах доробку письменниці особливе місце належить категорії другорядного, що переходить із системи периферійного на головний план і відіграє ключову роль у творенні оповідної структури, переплетенні сюжетних ліній, нашаруванні різноманітних дискурсів, а також інтерпретації подієвості романів.

Дія роману «Квітнева відьма» розгортається у чергуванні сюжетних ліній трьох зведених сестер, яких виховувала прийомна матір, тітка Еллен, та четвертої

«забутої сестри», рідної доньки цієї ж жінки. Еллен покинула її в пологовому будинку через важку форму обмежених можливостей немовляти. Художня дійсність роману подається з чотирьох точок зору: лікарки Кристіни Вулф, ученої-фізика Маргарети Юханссон, хворої алкоголічки Біргітти Фредрікссон та паралізованої від народження Дезіре. Названі сюжетні лінії хаотично переплітаються, обриваються в найменш очікуваних місцях без дотримання жодної хронологічної чи тематичної послідовності. Саме завдяки численним позасюжетним елементам, які, на перший погляд, дещо уповільнюють розгортання дії, твір набуває художньої цілісності та певної внутрішньої закономірності. Кожна наратологічна площина тексту характеризується специфічними авторськими відступами: опис фізичних явищ, біологічних термінів, медичних станів хворого тіла, стилізовані елементи магічного реалізму, літературно-філософські роздуми, фрагменти авторської поезії та уривки популярних пісень тощо. У такий спосіб відбувається нашарування наукового, світського, релігійного й фантастичного дискурсів у романі, які доповнюють один одного і витворюють художню дійсність, що претендує на об'єктивність. Представниці маргінальних соціальних груп: алкоголічка-проститутка Біргітта та прикута до ліжка Дезіре, яка не може поворухнути й пальцем, постають такими ж головними героїнями, як і їхні успішніші сестри: досвідчена лікарка та фізик-дослідниця.

До аналогічних прийомів організації оповідної структури вдається авторка й у не менш популярному та знаковому романі «Та, якою я ніколи не була». На відміну від «Квітневої відьми», в якій чотири окремі героїні, попри надзвичайно багато спільного і відмінного, почуваються однаково нещасними, в означеному романі перед читачем розгортається історія Мері-Марі – жінки з розщепленою свідомістю й роздвоєною особистістю. З одного боку, вона –

успішна жінка-політик Мері, яка займає одну з керівних посад у шведському парламенті, а з іншого – психічно нестабільна злочинниця Марі, яка відбуває тюремне ув'язнення за вбивство власного чоловіка. Кожна з них ніби проживає альтернативне життя іншої. Обидві сюжетні лінії з'єднує низка позасюжетних елементів, основну частину яких становлять вирізки з газет про скоєний злочин, та коментарі з його різнобічним висвітленням у засобах масової інформації. Короткі й лаконічні публікації, які М. Аксельссон, як досвідчена журналістка та соціолог, стилізує під справжні, залучення термінології точних наук, філософські відступи, епізодичні екскурси у минуле та майбутнє, витворюють цілісну картину багатогранного та різнопланового роману «Та, якою я ніколи не була».

В обох творах М. Аксельссон намагається розмити межі головного та другорядного. Жодного речення, ремарки чи слова не вживає авторка без певного смислового навантаження. Адже саме численні «другорядні» елементи дозволяють вхопити суть «головного». Ця ідея прочитується на текстуальному, індивідуально-психологічному, соціально-культурному та онтологічному рівнях романів «Квітнева відьма» і «Та, якою я ніколи не була». Авторка сугестує, що життя є багатовимірним конструктом, який не можна досягнути поверхнево. Кожна деталь певною мірою важлива на тому чи іншому етапі існування. Як на текстуальному, так і на ідейно-філософському рівнях цілісні картини художньої дійсності у романах шведської письменниці формуються шляхом нанизування безлічі другорядних деталей, а маргінальні епізоди гармонізують внутрішню організацію текстів і в такий спосіб забезпечують органічність художньої цілісності.

Ірина Жиленко

**Шевченківські мотиви та образи
в малій прозі письменників-емігрантів
20–30-х років XX ст.**

Уже понад чверть століття літературознавці отримали можливість вивчати культурно-мистецьку спадщину письменників, які перебували в еміграції. Постать Тараса Шевченка особливо близькою й дорогою була для митців, доля яких закинула далеко від рідної землі. Туга за батьківщиною й бажання бачити Україну вільною спонукали їх настійно линути до «духовного батька нації».

Шевченкіану діаспори досліджували С. Наріжний, Р. Радишевський та інші. На думку М. Варданян, і «дотепер відсутні ґрунтовні праці, у яких би розглядалася шевченкіана українського зарубіжжя». До того ж існує небагато наукових праць (Н. Білик, Н. Мафтин), у яких би досліджувалися шевченківські мотиви, образи, ремінісценції в літературі діаспори, у чому й полягає *актуальність* нашої розвідки.

Мета – окреслити шевченківські образи й мотиви у малій прозі другого ряду української еміграції 20–30-х років.

Серед творів малої художньої прози цього періоду, в яких певною мірою простежуються зазначені мотиви й ремінісценції – оповідання й новели Б. Лепкого, К. Поліщука, Дмитра Тягнигоре та інших. У їхніх творах зустрічаються маргінальні епізоди, які відіграють першочергову роль у структурі художнього тексту.

Розглянемо деякі з них. Богдан Лепкий в оповіданні «Свої» (1921) на тлі грабіжницьких нашеств новітньої влади показав, яке значення мав портрет Шевченка як у житті заможної родини, так і для більшовиків, які здатні були поцупити усе, що бачили очі – навіть «фортеп'яно», великого «годинника», але обмежилися тим, що можна сховати у ранець: тарілкою, вишиваним рушничком, глечиком. Коли раптом в іншій кімнаті побачили «портрет кременого

вусатого дядька в баранячій шапці і в такому ж кожусі з дивною усмішкою на вдумливому обличчі», усе змінилося. Лепкий вдало використав прийом персоніфікації: портрет дивився на непроханих гостей і ніби запитував про останні новини, а побачивши великі ранці, ніби цікавився, що йому принесли більшовики. Ті схаменулися, усі речі виклали, ще й господарів не чіпали, а, навпаки – покликали до хати і сказали: «Нічого вам боятися. Свої люде!».

Схожий мотив містить і оповідання К. Поліщука «За ґратами» (1921). Перед портретом Шевченка більшовик зупинився, «скривився гірко і махнув рукою». Відчувається невігластво й невизначеність нової влади, адже «вусач» питає у головного героя про портрет, чи не революціонер на ньому. Якщо в оповіданні Лепкого портрет Шевченка виступає мотивом єдності, то в Поліщука він стає символом Всевидячого ока, від якого нікуди сховатися більшовикам. «Куди не піди і всюди оцей», – говорить «вусач».

Символом нескореності й національним оберегом є постать Тараса Шевченка для невідомого ще в українському культурному просторі письменника – Дмитра Тягнигоре. Майже вся його мала проза просякнута духовністю, святою любов'ю до України, між рядками якої відчувається пошана до славного Кобзаря. В оповіданні «Під блакитно-жовтим прапором» автор, ніби втілюючи мрію Тараса, «відправляє» молодь Америки на допомогу Україні здобувати свободу. Відчутні тут і ремінісценції – любов до батьківщини, негативне ставлення до московської влади тощо. Дмитро Тягнигоре пише про початок повстання проти «московсько-жидівської навали», сповіщає про те, що «в самій Московщині великі розрухи». Згадує народних месників, до яких з великою повагою ставився й український поет. Письменник втілює мрії Тараса: подає відомості про той час, коли пробудилися від сну Олекса Сагайдачний, Іван Кривоніс, Іван Орлик. У творі збережені традиції українського лицарства. Загони вирушають на велику

Пасіонарність другорядного

Україну під жовто-блакитними прапорами, у місцевій церкві відправляють утренью, священники благословляють козацтво на велике діло, проводжають у путь із хлібом-сіллю. Оповідає Дмитро Тягнигоре й про гучні бої, в яких козаки перемогли більшовицьке військо й нарешті «очистили» Київ від ворога. «Кошовий зі старшиною відвідали сплюгавлену і знівечену хижим ворогом Печерську Лавру, Миколаївський собор, побудований гетьманом Мазепою. Відтак направились до Софійського Собору. Там на площі ще стояв пам'ятник гетьмана Богдана Хмельницького». Як для Шевченка Дніпро є святим, так і для Дмитра Тягнигоре: патріотично налаштована молодь «умилася у водах священної ріки Дніпра».

На прикладі малої емігрантської прози ми визначили шевченківські мотиви й простежили за ремінісценціями, які є символом української державності, національної єдності. Епізоди із творів другого ряду відіграють важливу роль для розуміння справжнього патріотизму письменників-емігрантів, для яких Україна – понад усе.

Оксана Жук

Другорядність досліджень внутрішньокommунікативної структури ліричних текстів

Літературна комунікація є порівняно молодим, проте дуже актуальним напрямом у галузі літературознавства, що в останньому десятилітті відзначається інтенсивним розвитком. Об'єднання літературознавства та теорії комунікації сприяло утворенню нової методологічної тенденції в синхронному аналізі поезики ліричних текстів.

Слід виокремити кілька течій, які зародилися в лоні такої методології: російська традиція – від Михайла Бахтіна (формалізм), Юрія Лотмана (структуралізм), Юрія Левіна (Московсько-Тартуської школа) до сучасних – Ірина

Безкровна, Світлана Артьомова, Ірина Романова, Сергій Сисоєв, Яна Двоєнко.

Уже близько століття комунікативна структура розповідних та драматичних текстів досліджується у сфері наратології, що пройшла вже свій класичний та посткласичний етап. Натомість лірична комунікація ще й досі залишається мало розвинутим напрямом. При тому більшість досліджень стосуються зовнішньотекстової комунікативної структури, яка зосереджується на реальній особі автора та читацькій аудиторії. Структура внутрішньої комунікації (адресант – лірична експресія – адресат) ліричного тексту практично не вивчається.

З внутрішньої точки зору комунікативний акт ліричного мовлення семантично позначений рисами егоцентризму, під яким маємо на увазі спосіб вираження ліричного адресанта та специфіку ієрархічних відносин між адресантом та адресатом: у ліриці лише адресант виступає самодостатньою та незалежною ланкою ліричного комунікативного ланцюга, натомість адресат займає підпорядковану позицію щодо адресанта. Модифікації взаємозв'язку адресанта й адресата породжують конкретні форми ліричної експресії.

Імовірно, таке нівелювання внутрішньої комунікативної структури виникло в лоні формалістичного напрямку, оскільки представники якого до сьогодні беззастережно опираються на моделі комунікативної системи, яку ще у 20-х роках запропонував Р. Якобсон. Так, саме в його теорії діалогізму, насамперед, розвивається ідея комунікації між реальними суб'єктами. З іншого боку російський літературознавець С. Сисоєв негативно сприймає підкреслену увагу до авторської особистості, що досі існує внаслідок еkleктичності між іманентним та трансцендентним ліричним адресантом, яка «виникає внаслідок змішування термінів «особистість» та «автор» (Сисоєв С. Коммуникативная система лирики А. С. Пушкина : научная монография. – М. : ЭКОН, 2001. – С. 13). Натомість його

дослідження зосереджується лише довкола внутрішньотекстової комунікації в ліриці О. Пушкіна, що, на думку С. Сисоєва, повинно відкрити нові грані художнього світу російського класика.

Проте таке розмежування та взаємовідштовхування комунікативних організацій ліричного тексту не стали продуктивними. Прагматичний підхід узяв гору, що почасти стало впливати на опущення семантичної сфери ліричного тексту. Співвіднесеність ліричного суб'єкта мовлення до його об'єкта стала центральною ознакою для типології І. Романової. Дифузію меж між адресантом, адресатом та об'єктом мовлення розглядає український літературознавець І. Безкровна. Очевидно, саме прискіплива увага до формального рівня лірики стала причиною для недогляду в семантичному полі текстів та його впливу на комунікативну структуру. Проте іноді еготивність або апелятивність ліричного тексту можна визначити лише внаслідок семантичного наповнення, що демонструє спрямування мовлення ліричного суб'єкта.

Часто дослідження зовнішньої форми лірики призводять до одностороннього погляду на її комунікативний статус. Для прикладу, згідно із типологією І. Романової, текст І. Франка, де прописано звернення до коханої особи ліричного героя, можна віднести до апелятивного типу («Такі вірші організовані як цілісне звернення до того чи іншого експліцитного адресата» (Романова І. Поэтика Иосифа Бродского : лирика с коммуникативной точки зрения : монография / Романова Ирина. – Смоленск : СмолГУ, 2007. – 9 с.)). Проте чи можемо на основі риторичного звернення стверджувати про адресовану спрямованість тексту? Таку суперечливу адресацію містить текст «Не раз у сні являється мені...»: «Не раз у сні являється мені,/ *О люба*, образ твій, такий чудовий,/ Яким яснів в молодощів весні...» (Франко І. Зів'яле листя. Лірична драма // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1976. – С. 131–132). Емоційно-ціннісні

переживання ліричного Я хоча й стосуються ліричної героїні, проте риторичне звертання є єдиним чинником, який дозволяє стверджувати про апелятивність. Натомість лірична адресація повністю поглинута станом емоційного самоусвідомлення ліричного адресанта, що надає тексту автокомунікативного спрямування, що демонструє егоцентричне наповнення тексту: «...у сні являється *мені*», «*він* надо мною хилиться», «*Я* в ті очі знов гляжу», «*я*трили в *моїй* крові». Така концепція адресанта деформує позицію ліричного адресата, надаючи йому умовності. Отже, можна припустити, що адресованість у ліриці зазвичай набуває формальних ознак, внутрішньо виражаючи іншу форму спрямування комунікації. Тому апелятивність у ліриці повинна розглядатись не лише через присутність звертання, а через функціонування образу адресата в самому тексті.

Таким чином, ми наголошуємо, що недостатня кількість уваги до внутрішньотекстової комунікації сприяє відсутності комплексного підходу до ліричного тексту та обмежує цілісну картину художнього стилю письменника.

Світлана Кирилюк

Другорядність / перторядність

«мовчазного» персонажа

у прозі Михайла Коцюбинського

Становлення модерністської естетики в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. пов'язується, насамперед, зі змінами в естетичній свідомості, доланням стереотипів і штамів, які зжили себе, пошуком нових виражальних можливостей. Саме на цих «вузлах сполучень і переходів між новим і старим мисленням» (Т. Гундорова) простежуються «конфлікти» й суперечності, які, зрештою, дають підстави говорити про якісні зміни, віднаходження нових ракурсів, кутів зору, а також відчитання «голосів»

Пасіонарність другорядного

художнього твору, які різною мірою відкривають як поверхневі, так і приховані пласти тексту.

Можна простежити певну співвіднесеність цих «голосів» як у рамках історико-культурної доби, так і в межах творчості окремого автора або ж у рамках окремого тексту, якому властиве «промовляння», адже, за П. Рікером, «те, що говорить текст, важливіше, ніж те, що хотів сказати автор». Водночас не менш важлива роль у тексті відводиться голосам персонажів. Тому, на противагу наявному *голосу* головного чи другорядного героя, розглядаємо й функцію *мовчання*, яка притаманна окремим персонажам і може стати ключем до прочитання художнього тексту. «Мовчазний» герой і *homo loquens* (людина, яка говорить), їхнє «комунікування» в рамках тексту дають можливість виокремити рівні тематизованого *мовчання* у творчості письменника з метою відчитування зображуваного ним світу, а також визначення особливостей внутрітекстуальної комунікації між суб'єктами, їхніх комунікативних спроможностей (не-спроможностей) тощо.

У прозі М. Коцюбинського дуже виразно простежується перехід від «старої» естетики до пошуку нових шляхів творчої самореалізації, який виявляє себе не лише на рівні тем і образів, а й через увіходження в інше стильове поле головно завдяки змінам (зміщенню) у «стосунках» між суб'єктами зображуваного світу – багато хто з них обирає позицію *мовчання*, яка, попри свою функціональну *другорядність*, набуває якісно іншого значення. *Мовчання* стає «центральною» позицією в тексті, здатною змінити його змістові, комунікативні й антропологічні параметри. М. Коцюбинський, на відміну від багатьох своїх сучасників, які надають *голосам* персонажів переважачої ролі, пропонує власну стратегію *мовчання* та змінює позицію «мовчазного» суб'єкта (ця зміна вписана в рамки переходу автора від натуралізму до освоєння ним модерністських технік). Із маргінальної (другорядної) вона переходить у

розряд центральних (першорядних) позицій, надаючи цілком іншого статусу суб'єктові. «Мовчазна» роль Параскіци з «образка» «Відьма» (1898) та її роль об'єкта зміщується – її *мовчання* стає центральною віссю в тексті, завдяки якому героїня набуває суб'єктності. Натомість в «етюді» «Лялечка» (1901) представлено зворотну ситуацію, коли активна, діяльна Раїса втрачає себе, власний *голос*, переходячи в розряд об'єкта (її замикання в кокон остаточно ідентифіковане в момент асоціації власного ліжка, кімнати з глибоким колодязем, де *голос* втрачає свою головну роль, адже він залишається не почутим). Покора, яка «дивилась з її великих очей, світилась у жовтому, висохлому тілі», а також чорна одіж підкреслюють статус «мовчазного» героя. Твором, у якому другорядний персонаж набуває статусу головного завдяки «виходу» з ситуації *мовчання*, маємо в оповіданні М. Коцюбинського «Сміх» (1906), де сама назва провокативна (сміх не може сприйматися як повноцінний *голос*, але при цьому він відіграє роль антропологічного маркеру). Натомість статус *того, що здатне промовляти*, у тексті розширено – ним може бути «широке, землистого кольору обличчя», «спокійні рухи», «червоні, голі по лікоть руки», «босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані» тощо. Подібною антропологічною здатністю наділено очі (новела «Persona grata» (1907)), які можуть сміятися і «переказувати, що вони бачили». Голос тут персоніфікується в момент розмови-сну, відсуваючи ката Лазаря в статус маргінального суб'єкта («суб'єкта мовчазного»). Усі його намагання надати ситуації *голос* марні, бо вони співвідносяться лише зі звуком («Почув потребу, щоб хата сповнилася криком, гамором, рухом, щоб стіни двигтіли, вікна бряжчали і все тріщало...»), не здатним «прогнати тишу» («Вона дивилась на нього з високої стелі, зо всіх кутків і вищиряла зуби. Перемогла»). В «етюді» «Невідомий» (1907) представлено діалог між «суб'єктом мовчазним» і «суб'єктом мовлячи». Його умовність (несправжність) втрачається, набуваючи

Пасіонарність другорядного

другорядності, оскільки діалог відбувається в уяві, в розмові сам на сам із собою, натомість ключова роль відводиться можливості здійснення цього діалогу («Се я сказав? Ні, лиш подумав»). Перемикаючись у центр текстової реальності, *голос* стає його своєрідною віссю, «комунікаційною конвенцією», відсуваючи на другий план самого суб'єкта (певною вказівкою його маргінальної позиції є те, що він *невідомий*).

Аналіз художніх текстів М. Коцюбинського, здійснених з погляду антропології *мовчання*, дає можливість по-іншому поглянути на творчість письменника.

Олена Кицан

Маргінальні форми в сучасній українській літературі

Художня мова має два основні різновиди – вірш і прозу, між якими у літературі минулих століть була велика відстань. Але в ХХ ст. поезія і проза почали тісно співпрацювати, втрачати межі. Проблема вивчення перехідних жанрів, до яких належать вірш у прозі, верлібр, метрична римована проза, метризована проза, строфічна проза (версе), пов'язана з відмовою від традиційних прозових і поетичних форм, початком освоєння поетами та прозаїками пограничної зони й нових літературних можливостей. Питання взаємодії вірша і прози цікавило ще М. Гаспарова, М. Гіршмана, С. Кормилова, Ю. Лотмана, Ю. Орлицького, О. Федотова та ін.

В останнє десятиліття поезія тяжіє до чимраз більшої свободи у вираженні змісту, до звільнення від норм віршування, властивих конкретній епосі, натомість проза – до перемоги над односторонністю (аналітизмом, дидактичністю, інтелектуальністю). Фіксація подібних маргінальних жанрів досить важка через історичну зміну літературних явищ, яка робить будь-які жанрові межі досить розмитими. Тим паче,

що кінець XX ст. характеризується переходом від форми поліграфічного втілення поетичного тексту до широкої палітри можливостей візуального публічного виставлення віршів. А тому уявлення про зовнішній вигляд поетичних текстів постійно змінюється.

Сучасна українська поезія (кінець XX ст.), навіть не авангардна і не візуальна, – широке поле для експериментів, для пошуку нових зображувальних прийомів у царині графіки тексту.

Ю. Орлицький трактує вірш і прозу як «два принципово різних способи організації мовного матеріалу, дві різні мови літератури». А головний критерій, який відділяє вірш від прози, пов'язаний з обов'язковим ритмічним членуванням вірша на рядки (ритм рядків), натомість у прозі таке членування відсутнє. А тому дослідник використовує такий метод аналізу, який розглядає прозовий текст з позицій наявності в ньому аналогів віршованих рядків. По суті, кожний елемент поетичного тексту при бажанні можна перенести у площину прози (метрична, римована, строфічна проза), а вірш, у свою чергу, цілком може існувати і без метру, і без рими, і без поділу на строфи.

Більшість учених проводить межу між віршем та прозою за критерієм наявності чи відсутності поділу тексту на віршорядки, тобто подвійної сегментації. Якщо текст поділяється на такі рядки, то маємо вірш, якщо ні, то – прозу.

У сучасній українській літературі з'являються маргінальні форми, які вимагають особливого наукового підходу. У таких текстах наявні всі віршотвірні ознаки, але ми не можемо віднести їх до віршів, оскільки не дотримано правила подвійної сегментації. Не є це і прозою в традиційному розумінні цього явища, ні «віршем у прозі». Адже, за М. Гаспаровим, «для вірша у прозі характерні всі ознаки вірша, за винятком метру, ритму і рими; часто поділ на малі абзаци, які відповідають строфам, загальна установка на вираження суб'єктивного враження чи переживання; зазвичай безсюжетна композиція, підвищена емоційність

Пасіонарність другорядного

стилю, коло образів, мотивів, ідей, характерних для поезії цього часу і т.д.». На крайній точці осі наближення прози до вірша знаходиться римована метрична проза.

Існує два шляхи виникнення метричної прози. Перший утворюється через силабо-тонічне впорядкування ритму звичайного прозового тексту, коли письменник прагне надати загалом прозовій мові милозвучності, ліричності. У таких випадках за допомогою метру написані здебільшого лише окремі рядки. Інший варіант утворення метричної прози – це перетворення в неї власне віршів. Тоді в метричній прозі наявні всі ознаки вірша (метр, рима і римування, строфіка), але немає основного – графічного поділу на рядки.

Потрібно відрізнити ті прозові тексти, в яких вкраплення метру незаплановане, і ту прозу, яка свідомо метризована. У першому випадку, метр є ніби «ворожим агентом», він знаходиться на чужій території, ріже слух, подекуди заважає, оскільки протистоїть прозовій природі художньої мови. У другому ж випадку, використання метру відповідає художньому завданню автора, а тому він наче і не викликає жодних заперечень.

Зоя Кучер

Відчуження та самотність як форми поведінки маргінального героя в романі П. Нізона «Canto»

У 60-х рр. XX ст. на обрії швейцарської літератури з'явилася «нова генерація» талановитих митців, до когорта яких належали молоді, «неспокійні», «бурхливі» письменники – П. Нізон, П. Біксель, К. Марті, Ю. Федершпіль, А. Мушг. Відчуття загальної дисгармонії сучасного світу, нестабільне становище в ньому окремої особистості, її відчуження від суспільства, поглиблення кризи віри в раціональне упорядкування світу, занепад культури та абсурдність людського буття – це вплинуло на формування моделі світу та концепції людини в літературі

представників «нової генерації». В їхніх творах з'являється нова реальність, заснована на фрагментарних, алогічних, змонтованих уявленнях про світ, що ґрунтуються на суб'єктивних враженнях, відтворених за допомогою гри асоціацій, складних метафор, незвичайних образів. Обравши маргінальну спрямованість, молоді письменники зруйнували традиційні підвалини швейцарської літератури, відмовившись від «альпійської романтики», патріотичних міфів, непохитної віри у стабільність та процвітання консервативного суспільства. Натомість, вони запропонували власні незвичайні форми рецепції та інтерпретації дійсності, внаслідок чого їхні експериментальні твори набули новаторських рис, серед яких найвизначнішою є своєрідна манера оповіді, що характеризується аморфністю, мозаїчністю, фрагментарністю, відсутністю чітко визначеної фабули, неординарним моделюванням тексту.

Протагоністами багатьох творів письменників «нової генерації» часто стають маргінальні герої – люди, які, під впливом зовнішніх факторів, вимушені змінювати своє звичне становище у світі, оскільки воно обмежує потенційні можливості в самореалізації та в культурному самовідтворенні, що призводить до втрати попереднього соціального статусу та традиційних цінностей. Унаслідок цього виникає відчуження, самотність, жахлива порожнеча, людина втрачає зв'язок як із самою собою, так і зі всіма іншими, що викликає прагнення до подолання кризи власної ідентичності. Опинившись в екзистенційній скруті, маргінальний герой намагається вирішити питання «вартісності» та «значущості» свого життя. Отже, проблематика багатьох творів молодих швейцарських письменників пов'язана з пошуками власного «Я», подоланням самотності та відчуження.

Особливо показовий у контексті запропонованого дослідження один із перших романів П. Нізона «Canto», який швидко зробив свого автора відомим німецькомовному читачеві. На думку Петера Рустергольца, цей твір

Пасіонарність другорядного

визначається передусім фрагментарною оповіддю, що порушує традиційні канони, і тому може розглядатися як своєрідний «маніфест заперечення». Пауль Нізон оцінив свій роман як такий, «що дає людині право відчувати свою індивідуальність».

Протагоніст твору – самотній студент, який намагається вирватися із замкненого кола суспільного середовища шляхом пошуку свого глибинного «Я». Основна проблема, до якої звертається автор роману, – це невлаштованість людини у світі, трагічний розрив між її внутрішнім світом та зовнішніми можливостями, спроба віднайти ідентичність.

Феномен маргінального героя у швейцарській німецькомовній літературі наразі недосліджений у сучасному вітчизняній літературознавстві, як і загалом творчість письменників «нової генерації», що свідчить про актуальність запропонованої теми.

Метою статті є дослідження стану відчуження та самотності як форм поведінки маргінального героя в романі П. Нізона «Canto».

Тереза Левчук

Актуалізація другорядного як ознака літературного розвитку

Літературний процес має власні рушійні механізми, як-от протистояння традицій і новаторства. Однак поряд із такими потужними факторами є факультативні стимули літературного розвитку. Маємо на увазі актуалізацію в певні періоди другорядних, а то й маргінальних явищ.

У межах мистецтва периферійні й домінантні чинники міняються місцями, явища позамистецького життя переходять у мистецтво. Ю. Тинянов у статті «Літературний факт» продемонстрував перехід навкололітературних фактів у літературу на прикладі епістолярію. І цей процес постійний.

На перші позиції виходять не тільки периферійні жанри, часто вони приходять із поза меж літератури (утопія, заповіт, есе, біографія). Естетичні засади епох визначають фаворитів і маргіналів у полі жанру.

Античність поряд із власне художніми мелічними та театралізованими зразками вершиною літературної майстерності визнавала риторичну прозу. Середньовіччя ввело в межі літератури документальні свідчення візіонерів, проповідницькі жанри; власне красне письменство представляла поезія вагантів і лицарський роман. Центральним жанром Відродження стала утопія, яка виражала політичні погляди її авторів; поезія розквітала сонетами Данте і Петрарки, а повного буяння химерних мистецьких форм досягла в літературі бароко. Класицисти визнавали «високі» жанри, вимагали їхньої чистоти; все, що було пов'язане з народним низовим життям, відкидалося. Романтики реабілітували чимало мистецьких форм, зокрема народнопісенну баладу, яка стала одним із найпопулярніших жанрів. Реалісти настільки перейнялися відображенням соціального життя, що окремі їхні твори можна використовувати як посібники. Упродовж усього розвитку література не поривала з філософією, актуалізуючи цей синтез, наприклад, у добу Просвітництва або в екзистенціалізмі. Мистецтвом слова послуговується психологія, медицина тощо.

Основні поняття літературного процесу та власне творчості завжди піддавалися ієрархізації. Розрізняємо основні літературні роди та похідні від них змістоформи; персонажів твору поділяємо на головні, другорядні та епізодичні, а в шкільному аналізі літературного твору формальні чинники розглядаємо виключно після теми, ідеї та проблематики. На всіх рівнях буття літератури ми визначаємо першорядне та наступнорядне. Тут часто спрацьовує прагнення встановити причинно-наслідкові зв'язки. Дилема, що було перше, яйце чи курка, виступає

рушійним механізмом і у сфері мистецтва. Питання первісності одного відносно іншого неминуче приводить до питання про походження. Що у творчому процесі є передуючим етапом – задум чи раптова з'ява у свідомості влучного словообразу? Часто можна натрапити на свідчення поетів про те, що в голові крутилася мелодія, а потім виник вірш.

Культурі знадобилося не одне тисячоліття, аби врівноважити зміст і форму. Сучасне розуміння взаємозумовленості понять змісту і форми походить з «Естетики» Г.-В. Ф. Гегеля, хоча ще Аристотель розглядав літературний твір як формо-змістову єдність. У порівнянні з аристотелівськими «що» і «як» (предмет та засоби наслідування), впроваджені Гегелем категорії «форми» і «змісту» сприймалися як світоглядні зрушення. На сьогодні гегелівська формула про взаємоперехід змісту і форми стала аксіоматичною. Зміст художнього твору є «переходом форми у зміст» у тому плані, що предмети дійсності, думки й почуття письменника перетворюються у зміст твору лише настільки, наскільки вони набувають словесної форми. Форма художнього твору – це «перехід змісту у форму» у тому значенні, що мовленнєвий матеріал стає художньою формою настільки, наскільки в нього переходить неословлений життєвий зміст і слово стає життям, яке відбувається й відбивається у слові.

«Аргументи форми» (О. Червінська) заявили про себе голосно на початку ХХ століття. У визнаному шедеврї Казимира Малевича форма стала змістом – чорний квадрат є універсальною художньою формою.

Форма вимагає певного змісту. Чинники форми нижчого порядку часто претендують на змістовизначальну функцію. Наприклад, рима є важливим фактором у визначенні літературних жанрів, як-от рубаї – це сконденсована думка, висловлена в чотирьох віршових рядках з римуванням першого, другого та четвертого, третій

залишається без рими. Жанр, у свою чергу, теж вимагає певного змісту. Виразно цю тенденцію демонструють саме ліричні жанри – ода, епітафія, послання тощо.

Маргінальні форми періодично посуваються на передній план і утворюють магістральні тенденції. Отже, один із мотиваторів літературного розвитку – бінарність першого і другого плану зображення та почергова зміна актуалізованих елементів другорядного.

Тетяна Лях

**Поезії у прозі як маргінальний жанр
української літератури кін. XIX – поч. XX ст.**

До жанру поезії у прозі серед українських письменників кінця XIX – початку XX століть зверталися М. Коцюбинський, С. Васильченко, Леся Українка, Марко Черемшина, В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Яцків, Б. Лепкий. Для цих авторів «поезії в прозі були школою модернізму», «засвідчували розрив з канонізованими художніми традиціями» (Шумило Н. Під знаком національної самобутності : українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. : монографія / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – С. 263).

Поширення поезій у прозі у період становлення модернізму, синтез у цьому жанрі елементів інших жанрів і стилів викликають зацікавлення у багатьох дослідників. Як жанр поезії у прозі виникли на перетині епічного і ліричного, адже, за словами М. Гаспарова, «вірші в прозі становлять проміжну форму між поезією і прозою за стильовими, тематичними і композиційними ознаками» (Гаспаров М. Стихи в прозе // Краткая литературная энциклопедия : В 9 тт. – М. : 1978. – Т. 5. – С. 204).

Концептуальні для даного дослідження поняття про «презентативний/ репрезентативний» характер мистецтва,

вперше використане французьким ученим Е. Суріо. На думку дослідника, «у презентативних мистецтвах існує своєрідне онтологічне роздвоєння – їм властиві безліч сюжетів», «у презентативному мистецтві твір і предмет змішуються», натомість репрезентативний твір «викликає появу світу істот і речей, які не можуть змішатися з ним». У першій категорії мистецтва «...світ твору породжує щось онтологічно відмінне від самого твору», у другій – «...твір тлумачиться через зображуване у ньому, при цьому у творі не вбачається нічого іншого, крім нього самого» (цит. за: Тодоров Ц. Поезія без віршів / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інші есе ; пер. з фр. Є. Марічева. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 67–68). Висунуту Е. Суріо концепцію про «презентативний/репрезентативний» характер мистецтва обґрунтував Ц. Тодоров. Вірші та поезії у прозі дослідник відносить до текстів «презентативного» характеру, який на противагу «репрезентативному» (епопея, оповідь, версифікований опис, вимисел (fiction)) «зберігає зв'язність на рівні свого смислу» (Там само, с. 71). На думку Ц. Тодорова, «саме цю презентативну літературу ілюструють «Осяяння» Рембо, і саме у презентативності полягає їх поезія» (Там само, с. 69). Отже, виходячи з вищезазначеного, можемо зауважити, що презентативність є тою властивістю поезії, яка закорінена в ірраціональній основі мислення митця або ж у тому, що К.-Г. Юнг назвав «прадавнім переживанням», яке «є справжнім символом, а саме: виразом для невідомої сутності» (курсив автора. – Т.Л.) (Юнг К.Г. Психологія та поезія / Карл Густав Юнг // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Вид. 2-е, доповн. – Львів : Літопис, 2001. – С. 127).

Мета даної розвідки – дослідити, як у поезіях у прозі українських авторів доби модернізму виявляються категорії «презентативне/репрезентативне», простежити взаємодію цих категорій як на поетикальному рівні, так і на семантичному, тобто з'ясувати, як у даному жанрі відбувається зміщення із площини «семантичного

призначення мови» (Ю. Тинянов), властиве прозі, в онтологічну комунікацію, де слово чи знак стає полісемантичним, сприймається інтуїтивно і тому творить метафізичний горизонт художнього твору, що характерно для поезії. Це дає підстави розглядати жанр поезій у прозі як маргінальний відносно прозового і поетичного.

Метафізичне світовідчуття ліричного героя, що, безумовно, є ознакою презентативного в художньому творі, спостерігаємо в циклі поезій у прозі «З глибини» (1903) М. Коцюбинського, де автор осмислює як саме буття, так і процес творчості, який оприявнює істину, тобто, за М. Гайдеггером, «неприховане». Назва циклу спонукає відчитувати метафізичний сенс у розумінні автором мистецтва. «З глибини», з несвідомого зринають суб'єктивні переживання митця («душа поета»), які набувають подоби хмар, втоми, самотності, сну, серця. Кожна з цих рефлексій знайшла своє словесне втілення в окремій поезії в прозі циклу.

Символізм та алегоричність стають провідними ознаками жанру поезії в прозі доби модернізму. Часто в цих творах спостерігаємо синтез імпресіонізму та символізму, що було суголосне тенденціям тогочасної західноєвропейської літератури. Одним із ключових мотивів поезій у прозі став рослинний. Символіка квітів – ознака сецесійного стилю в мистецтві. Так, В. Стефаник у поезії в прозі «Городчик до Бога ридає» (1897) малює алегоричний образ білої троянди, якій «мороз в душу лізе». Питання жіночої долі, швидкоплинності людського буття порушує О. Кобилянська у поезії у прозі «Рожі» (1896), де авторка також вдається до алегорії: кожна з троянд втілює жінку. Цікава символіка квітів у поезіях у прозі Уляни Кравченко (збірка «Мої цвіти» (1933)). Авторка проводить паралель з «цвітами навколо» і «в душі моїй цвітами святого натхнення». У поезії в прозі Марка Черемшини «Заморожені фіалки» паралелізм робить твір подібним до притчі.

У поезіях у прозі письменники також зверталися до соціальних і націотворчих питань, що вимагало відповідних

Пасіонарність другорядного

художніх прийомів. Так, Марко Черемшина в поезії в прозі «Плач цвітів» апелює до засобів, характерних для легенди: казковий сюжет убивства царем Змієм царівни-русалки, початкова формула «коли в старину», а також характерний висновок. Своєю ідейною настановою цей твір співзвучний поезії в прозі, або, як її назвав сам автор, «поемі в прозі» С. Яричевського «Сон-билиця», у якій також є ознаки легенди.

На рубежі XIX – XX століть у літературі однією з головних стає тема мистецтва і призначення митця. Філософське осмислення суті мистецтва спонукає до використання письменниками у поезіях у прозі елементів притчі, алегорії. У творі Б. Лепкого «Кидаю слова» (1910) прочитується алюзія біблійної притчі про сіяча. О. Кобилянська в поезії в прозі «Поети» (1897) через алегоричні образи душі поета, звуків втілює ніцшеанську концепцію розуміння творчого процесу, що полягає у взаємодії аполлонівського та діонісійського начал.

Отже, жанр поезії у прозі виник на маргінесі поетичного та прозового, що зробило його оригінальним і неоднозначним явищем у літературі модернізму.

Олена Матушек

«Приклади» в українській бароковій проповіді

Українська проповідь XVII століття будувалася за риторичними правилами. Її типова структура містила ексордіум, нарацію та конклюдію. Риторики й гомілетики того часу давали велику кількість можливих варіантів розгортання матеріалу в основній частині. Найбільш поширеними серед них були алегоричний спосіб, взорований на аналогії між явищами, процесами й предметами; гомілетичний принцип, що мав на меті послідовно відкоментувати євангельський уривок та інші. Але поряд з ключовими структурними елементами в проповіді часто

вживалися вставні епізоди. Це були оповідання-міраклі, світські історії, уривки зі Старого Завіту, оповіді про античних героїв і таке інше. Вони виконували функцію прикладу, антиприкладу, ілюстрації щодо теми або концепції. У нашій статті розглянемо вставні епізоди у проповідях як «тексти в тексті» й визначимо їх функції. Це буде зроблено на матеріалі казnodійського доробку Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, Димитрія Туптала, Іоанікія Галятовського.

Марина Орлова

**Специфіка маргінального героя у творах
німецьких письменників генерації 1968-го року**

Поняття «генерація 68-го року» вважається терміном та окремо виділяється в теорії поколінь у німецькомовному культурному просторі. Приміром, А. Ассман у своїх працях, а саме в теорії семи історичних генерації ХХ ст., визначає це покоління через певні, притаманні саме йому ознаки, серед яких авторитетна дослідниця виокремлює такі: покоління, яке народилось поміж 1940-1950-ми роками; визначальна для нього критика на адресу покоління батьків; протиріччя у поглядах їх представників (прагнення змін у всіх системах, модернізація соціальної сфери, сексуальна революція, радикальні прояви – терористична організація «RAF»); протест проти всіх форм пригнічення особистості (від батьківської до державної) (Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті : пер. з нім. / Аляйда Ассман. – К. : Ніка Центр, 2012. – 440 с.).

У пропонованій статті розглядається специфіка маргінального героя у творах німецьких письменників покоління 1968-го року, а саме в романах Уве Тімма «*Вмеча Кербеля*» («*Kerbels Flucht*», 1980), «*Червоне*» («*Rot*», 2001) та в оповіданні Петера Шнайдера «*Ленц*» («*Lenz*», 1973). Твори

зазначених письменників можна інтерпретувати як літературні свідчення сучасної революційної історії, які об'єднує спільний тематичний комплекс – протиріччя протестного руху 1968-го року та криза лівоорієнтованого представника німецької інтелігенції.

Автори, які були безпосередніми учасниками описуваних подій, зображають у своїх фікційних текстах революційну дійсність та її вплив на світогляд молодих людей, а також інсценізують кризу ідентичності як післядію революційної ейфорії. Хоча почасти політичні події в цих текстах не є головною темою зображення, все ж таки їх можна вважати реконструкцією основних етапів розвитку протесту, навіть біографією цілої генерації, названої шифром – «покоління 68-го».

У романі «Втеча Кербеля» У. Тімм створює портрет покоління втрачених політичних надій та ілюзій вже після революційних подій. Пізніше написаний текст «Червоне» є свідченням історично-часової рефлексії зрілого автора, історичною ретроспекцією його минулого революційного досвіду. Автобіографічне оповідання П. Шнайдера «Ленц» справедливо вважають культовим текстом і найбільш репрезентативним зразком літератури революційного покоління 1968-го року, де автор відтворив постреволуційний синдром свого покоління, розчарованого у революційних гаслах, яке втратило надію на глобальні перетворення світу.

Протагоністи аналізованих творів є типовими представниками покоління 1968-го року. На момент оповіді вони вже не беруть участі у протестах, тому що переживають глибоку світоглядну кризу внаслідок розчарування в революційних ідеях та гаслах, через радикалізацію бунтівників та крах мрій щодо можливих суспільних змін. З колись активних учасників революційного руху герої У. Тімма та П. Шнайдера поступово перетворюються на маргінальних осіб. Неорганізованість, відчуття

неприспособованості, невдачі в особистому житті, тривожність, добровільна ізолюваність від суспільства, відчуття безглуздості існування свідчать про внутрішній конфлікт маргіналів, що й визначає змістово-формальний рівень цих творів.

Головний герой Ленц однойменного оповідання Петера Шнайдера страждає від надмірної схоластики, політичного фетишизму та обмеженості революційного руху. Він намагається знайти можливості практичного застосування проголошеним революційним гаслам і програмам, а не лише зубрити цитати з праць Мао Цзедуна та інших ідеологів протестів.

Кербель – протагоніст роману Тімма, такий собі сучасний Вертер, живе лише згадками про своє революційне минуле. Сьогодні він відчуває відразу до тогочасного себе. Кербель не бачить більше перспективи в революційній діяльності, тому від безвиході починає пиячити. До того ж від Кербеля йде його дівчина, що лише посилює песимістичне сприйняття дійсності героєм.

Єдиним виходом з такої ситуації обидва протагоністи вважають мандрівку, яку, власне, на початку твору сприймаємо як втечу. Мандрівка-втеча, яка, на перший погляд, є негативною, впродовж подорожі набуває іншої конотації. Стає зрозумілим, що з одного боку Шнайдер і Тімм використовують цей мотив як засіб вираження деструктивного психологічного стану маргінальних персонажів та їх розщепленого світосприйняття. З іншого, через пізнання чужого простору автори демонструють духовну динаміку своїх героїв та перетворюють їхню подорож-втечу на подорож-ініціацію.

Ірина Полєтуха

Роль другорядних текстових структур

у романі Ю. Гордера «Донька директора цирку»

Норвезький письменник Юстейн Гордер – знаний у всьому світі інтелектуал, популяризатор філософії. Його твори вражають вигадливістю сюжетних ліній, наявністю внутрішніх оповідей, які є впізнаваною рисою авторського стилю. Твори письменника можна вважати єдиним гіпертекстом за ознакою стилю, наскрізних образів, типажів персонажів, змістових колізій, філософсько-теологічних концепцій.

Властиве скандинавській літературі поєднання реального та магічного знаходить вияв у творчості Ю. Гордера і в свою чергу це провокує нетипові структурні форми його текстів.

Для роману «Донька директора цирку», як і для інших його творів, характерне застосування позатекстових епізодів, цілих новел, особливо техніки міз-ан-абім. Термін *mise en abîme* походить з геральдичної практики розміщення малих гербів на більших, у широкому розумінні означає відтворення фігури в самій собі. Поява терміна в літературознавстві пов'язана з романом французького автора А. Жида «Фальшивомонетники». Міз-ан-абім – рекурсивна художня техніка, яка передбачає присутність у тексті ряду суб-текстів, дзеркально відображуваних один одним. Існує чимало варіантів реалізації принципу міз-ан-абім. Часто фікція внутрішньої історії використовується, щоб розкрити правду в зовнішньому наративі.

В основі сюжету роману «Донька директора цирку» – персонаж Петер Павук. Він живе з того, що продає ідеї романів, синопсиси фільмів, афоризми бездарним письменникам зі всього світу або тим, хто переживає творчу кризу. Паралельно дізнаємось про дитинство Петера, історію кохання в його житті, нелегкий фах «Допомоги

письменникам». Сюжет набуває ознак детективу, де багато ниток історії нарешті сплітаються в єдину розв'язку.

«Мозок закипає. Я сповнений сотень нових ідей. Вони безупинно накопичуються одні за одними... У душі фонтанують цікаві задуми, я не встигаю їх затримати, а вже напірають інші», – читає Петер Павук у своєму щоденнику. Він ніколи не хотів написати повноцінний роман – за цей час можна втратити сотні блискучих ідей, знудитись. Він вирішує їх просто занотовувати.

Фокусом репрезентації у романі є творчість Петера Павука: тексти в тексті, що починають впливати на зміст основного наративу. Якщо зовнішня історія про Петера стає передбачувана (павук потрапляє у власну павутину), то вставні тексти – абсолютно непересічні (детектив, містика, постапокаліпсис). Деякі з них є цілісними автономними художніми текстами і більшість з них подані для того, аби читач переконався в таланті Петера Павука/Ю.Гордера особисто. Відома літературознавця М.Зубрицька на презентації українського перекладу роману зауважила, що «Це роман про роман, де центральна проблема – проблема множинності людської уяви, а центральний герой – людина-павук, що снує павутинку з ідей, сюжетів, історій, розповідей, які не завершує...». Саме в цих онтологічних категоріях загубився персонаж: він перестає усвідомлювати, де знаходиться насправді.

З числа позасюжетних оповідок Павука історія про доньку директора цирку центральна. Петер уперше розповідає її матері і вона звучить як дитяча фантазія. Згодом цим сюжетом він ділиться з коханою, пізніше – з донькою, наприкінці роману – із загадковою Беатою. Героїню оповідки звать Паніна Маніна/Анна-Ліза/Золотко/Беата, вона – донька директора цирку/акробатка/модель/ письменниця. Тож насправді дівчинка не одна – їх декілька і кожна зі своєю історією. Канва сюжету одна і та ж, але в залежності від

реципієнта і обставин він корегує антураж і фінал. Тобто історія про доньку директора цирку тричі віддзеркалюється від початкової версії, але щоразу по-іншому. Не всі варіанти історії мають щасливий фінал. Особливо та, де йдеться про справжню Доньку циркача, яка зустріла Павука в Італії. Розгортання художнього світу в романі веде до того, що історія про дівчинку стає справжнім *salto mortale* в житті таємничого Павука – наївна дитяча вигадка віддзеркалюється ще раз і на цей раз у найбільшу трагедію чоловіка.

Книга складається із вступної глави й основних п'ятьох розділів. Своєрідним акцентом у розумінні структури роману є алюзія на творчість іншого відомого норвезького автора. Коли Петер опиняється поблизу Амальфі, поселяється в готель «Луна Конвенто» у тому ж номері, де колись Г. Ібсен закінчив писати п'єсу «Ляльковий дім». Саме тут Павук починає писати історію свого життя (власне книгу, яка в руках читача). Наприкінці роману стає зрозуміло, що це метафікшн, найважливішим предметом якого є сам процес його розгортання.

Онтологічна проблема співвіднесення реального й фіктивного, множинність людської уяви надихнули Ю. Гордера на чергову містифікацію. У романі чимало вставних епізодів, які не стосуються основного сюжету, вони використані для виразного підтвердження таланту головного персонажа, міметичної демонстрації спогадів Павука та інших ретроспектив. Новели про доньку директора цирку віддзеркалюють одна одну, а потім створюють проекцію на зовнішню історію сюжету, що є ознакою техніки міз-ан-абім. Ці розповіді Петера Павука стають своєрідним кодом для розшифрування роману і глобального авторського задуму.

Юрій Прохасько

Що таке «Галицька література» і як можлива її історія?

Окрім традиційніших підходів до вивчення та інтерпретації продукції багатонаціональних, багатомовних, транснаціональних регіональних літературних культур та процесів, що в них відбуваються, як-от: осібного трактування їхніх сегментів (головно за провідною ознакою мови) – в рамках відповідних національних літератур; розгляду під ракурсом «регіональності»; наскрізного викладу сукупного «каталогу» всієї літературної продукції, що постала на певній території тощо), евристично не тільки можливим, але й просто-таки доконечним видається також така модель, яка би конструювала «галицьку літературу» як певну умоглядну, але достатньо евристичну модель.

Саме з такої – транснаціональної – перспективи і постає пропозиція «галицької літератури». Лапки в цьому понятті необхідні й мають кількакратне призначення: передусім вони покликані вказувати на специфічність і самого цього концепту, і того трактування літератури, яке він пропонує. «Галицька література» у цьому розумінні аж ніяк не є усім сукупним масивом літературної продукції п'ятьма мовами, що постала на території адміністративної території Галичини і Володимирії в габсбурзькі часи (1772 – 1918). Не йдеться тут також і про ту літературу, де життєвий світ Галичини конститутивний чи то наративний, чи сюжетним моментом мімезису. Не йдеться також і про «галицькість» як ментальну категорію чи ідентичність і не про мультикультурний топос Галичини.

«Галицька література» – це умовне, сконструйоване ex post окреслення для цілої низки вельми гетерогенних літературних феноменів, чия єдиною справді спільною ознакою є: їхня поява була би непомисленною без існування і поза контекстом однойменного реального адміністративно-політичного утвору Дунайської монархії та його політико-правового простору. Цей, на перший погляд, укр

позалітературний чинник мав, одначе, вирішальні наслідки для цілої низки суто літературних (а також літературно-соціологічних) явищ: особливостей динаміки жанрових систем, способів організації та структурування літературних процесів, появи окремих тематичних груп та комплексів, зародження й розгортання літературних тенденцій, угруповань чи напрямків тощо, специфіки перебігу великих художніх епох. Другою їхньою ознакою є транснаціональність. Тобто ті процеси, що підпадають під рубрику «галицької літератури», конститууються поза «національною» логікою відповідних літератур – теж, зрозуміло, надзвичайно важливою й дієвою.

Саме цей дуже специфічний ракурс, а також ті пізнавальні здобутки, що беруться із його застосування, і є головним виправданням для запровадження концепту – а відтак і предмета – «галицької літератури».

Постає цілком закономірне питання: чи можлива в такому разі й історія «галицької літератури», і якщо так, то як би мала будуватися її розповідь, структура й логіка. Йдеться не про перспективу, конкурентну до узвичаєніших історико-літературних наративів, не про їхнє заперечення, відкидання чи «подолання», а власне, про додаткову перспективу, яка, втім, містить потенціал краще зрозуміти цілу множину явищ, незрозумілих чи недостатньо зрозумілих без залучення такої оптики. Мовиться про евристичну «додану вартість», про комплементарність.

Виглядає на те, що така історія могла би конституюватися з низки дуже різнорідних за природою свого походження епізодів, що постали як кристалізаційні моменти «галицької літератури» під впливом згаданої основної ознаки. Серед головніших прикладів таких моментів «галицької літератури» перед 1848 р. можна назвати: 1) літературну продукцію кін. 18 – поч. 19 ст., покликану наблизити, пояснити німецькомовному світу життєвий світ новонабутої коронної землі (подорожні нотатки, географічні та політичні описи, мемуари, листування, щоденники,

памфлети); 2) творення новочасних первинних інституцій та медійних носіїв літературного процесу (університет, стаціонарний театр, літературні видавництва, часописи, книгарні, літературна критика) у цей самий час і в наступні десятиріччя (Оссолінеум і театр Скарбека; 3) література головних ранніх беніфіціаріїв габсбурзького ладу в Галичині: греко-католицького духовенства (скажімо, Перемишське коло) і прихильників єврейського просвітництва та асиміляції – маскілім; 4) транснаціональний, звернений до місцевого фольклору «галицький» романтизм 1820-40 рр. (саме в цій парадигмі набагато зрозумілішим стає й феномен «Руської Трійці»); література «галицького лоялізму» (передусім творчість Александра Фредра); 5) транснаціональний літературний комплекс, організований довкола «галицької рабації» 1846 р. тощо. Зрозуміло, цю логіку можна продовжити і щодо пізніших явищ – аж до 1918 р. Усе, натомість, що дотичне до категорії «галицькості» і постало після цієї рубіжної дати (як-от «східний цикл» Й. Рота чи «галицька школа» в польській прозі), має стати предметом іншого дослідження з іншими підходами.

Тетяна Редчиць

Маргінальні ситуації і персонажі в «малій прозі» Гайміто фон Додерера

Гайміто фон Додерер – одне з найбільш гучних імен в історії австрійської літератури та усієї європейської прози ХХ ст. загалом. Митця вже традиційно поцінують як «останнього класика» австрійської літератури і «найбільш австрійського письменника Австрії».

Від моменту успіху романів «Демони» і «Штрудгольфські сходи» творчість письменника постійно перебувала у полі зору науковців і критиків. Західна додереріана налічує сотні позицій, у тому числі й такі

Пасіонарність другорядного

фундаментальні праці, як дослідження В. Шмідт-Денглера, І. Іваска та багатьох інших. Певні успіхи у вивченні творчості австрійського прозаїка спостерігаються й у літературознавстві східнослов'янських країн. Це, зокрема, розлога передмова Дм. Затонського до видання окремих творів Додерера у серії «Мастера современной прозы» (1981), кандидатська дисертація А. Балаганіної «Поэтика «городских романов» Хаймито фон Додерера» (Санкт-Петербург, 2012).

При цьому основна увага науковців фокусується здебільшого на вивченні романних доробків Додерера, тоді як його «мала проза» (за винятком кількох статей), залишається практично недослідженою.

Одним із характерних елементів у художній системі митця, що забезпечує оригінальність і неповторність його повістей та оповідань, є моделювання маргінальних ситуацій, уведення персонажів, які з тих чи інших міркувань «випадають» із загальноприйнятої системи цінностей, усталених принципів, поведінкових, естетичних, моральних стереотипів.

З огляду на особливості художнього світу «малих» доробків Додерера, поняття «маргінальність» використовується в його широкому загальнокультурному значенні – як маркер негативної оцінності.

Це стосується передусім певного «ізгойства» персонажів – через вади зовнішності, як-от у пенсіонера-залізничника Рамбаузека з першої частини «Дивертисменту № VII» (надміру великий, «непристойний» ніс), чи кухарки Рози з «Семи варіацій на тему Йозефа Петера Гебеля» («ординарне, несвіже і майже потворне» обличчя), чи через належність до «непристойних» професій (як, наприклад, повії з «Семи варіацій... », варіація № XI).

Попри відмінності наративної організації творів «малої прози» Додерера (використання гомо- і гетеродієгетичного та недієгетичного типів наратора), маргінальними в персонифері повістей та оповідань митця в кожному разі

стають другорядні персонажі, які не відповідають ціннісним пріоритетам, смакам, уявленням головного героя і працюють на «розрив шаблону» – відсутність фаланги на пальці руки однієї з повій чи бурі плями на білизні іншої («Сім варіацій...») тощо.

Персонажі, які в картині світу героя «малої прози» Додерера постають як маргінальні, виконують подвійну функцію. З одного боку, вони виступають мірилом моральних властивостей самого головного героя (Рамбаузек), з іншого – дезавуюють оманливість певних ситуацій і положень, зокрема, «ваблять його вогнями дна» нічного міста.

Маргінальні ситуації виникають в оповіданнях і повістях Додерера як «твердий намір познущатися» над кимось «яким-небудь незвичним способом». Такі епізоди виконують різноманітні естетичні функції в «малих» доробках Г. фон Додерера:

1. Сюжетотворча функція: у структурі сюжетів «малої прози» письменника маргінальні епізоди найчастіше виступають кульмінаційним елементом, після якого наступає розв'язка (присідання Рамбаузека, знущання Кон'єра над оксамитовими мішечками з коштовностями, «єрихонські сурми» тощо).

2. Жанротворча функція: маргінальні ситуації в оповіданнях і повістях Г. фон Додерера, що виникають унаслідок порушення усталених норм соціальної і побутової поведінки, як-от несамовита гра оркестру в багатоквартирному будинку посеред ночі («Дивертисмент № VII» і «Єрихонські сурми»); злий жарт з відрубаною рукою мерця («Варіації на тему Йогана Петера Хебеля»); «олюднення» страждань оксамитової торбинки («Катування оксамитових мішечків») унаслідок своєї нестандартності, неочікуваності вносять у жанрову палітру «малої прози» Г. фон Додерера виразний новелістичний компонент, забезпечуючи неочікуваність фіналу.

Особливості творчої манери фон Додерера слід вбачати також у тому, що маргінальний характер положень та ситуацій він увиразнює через фіксацію мімічних реакцій другорядних персонажів, що відображають їхній психо-емоційний стан (вираз обличчя швейцара під час нічної гри оркестра чи жертви жорстокого розіграшу з рукою митця).

Розглянуті художні тактики та прийоми в поєднанні з іншими елементами письменницької манери Г. фон Додерера визначають своєрідність і неповторність творів «малої прози» митця, перетворюючи їх на справжні шедеври.

Тетяна Рязанцева

Примусовий наратив у повісті П. С. Бігла «Останній Одноріг»: маніпулятори і жертви

Доповідь презентує другу частину дослідження конструктивних й онтологічних особливостей авторського всесвіту повісті П. С. Бігла «Останній Одноріг». У своїх висновках доповідач спирається на студії чарівної казки (В. Пропп), праці теоретиків літератури фентезі (Б. Аттебері, Ф. Мендлесон), дослідників прози фентезі доби постмодернізму (Є. Канчура) і творчості П. С. Бігла (Дж. Рейтер, Д. П. Норфорд та ін.).

Пітер Сойер Бігл (нар. 1939) – один з найвідоміших представників метажанру фентезі в сучасній літературі США другої пол. XX – початку XXI ст. Справжню славу Біглу приніс «Останній Одноріг» (The Last Unicorn, 1968), перекладений багатьма мовами, а згодом екранізований (1982). З моменту своєї публікації книжка користується сталою увагою літературознавців, однак досі не порушувалося питання про зв'язки твору Бігла з постмодернізмом, про доцільність його розгляду в такій парадигмі.

Разом з тим є підстави вважати цей твір яскравим прикладом постмодерної фентезійної прози. На це вказують характерні риси повісті: динамічність, іронічна еклектичність, складний і неоднозначний інтертекст (який поєднує фольклорні, драматургічні, наукові та інші джерела), неантропоцентричність оповіді та – передовсім – високий рівень текстуалізації авторського всесвіту.

У цьому сенсі повість Бігла, опублікована наприкінці 1960-х, не поступається виданим майже на два десятиліття пізніше творам британця Террі Претчетта, авторський всесвіт якого Є. Канчура окреслює як «експериментальний простір, де гасло постмодернізму «світ як текст» постає у прямому, а не метафоричному значенні» (Канчура Є. О. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Є. О. Канчура. – Миколаїв, 2012. – С. 7). Саме це, на думку дослідниці, дозволяє віднести твори Претчетта до фентезі доби постмодернізму, відкинувши тут визначення сатиричного чи гумористичного фентезі. Зазначене в цілому справедливо й для «Останнього Однорога» Бігла.

Текстуальну природу цього світу констатує оповідач і визнають герої, для яких чарівна казка виступає, за термінологією Ф. Мендлесон, основним «примусовим наративом» (*coercive narrative*). (Mendlesohn F. Diana Wynne Jones: Children's Literature and the Fantastic Tradition / F. Mendlesohn. – New York ; London : Routledge, 2005. – P. 47). У цьому сенсі казка виконує важливу конструктивну функцію. Обумовлюючи базові характеристики і функції персонажів, вона формує і скеровує відповідні сюжетні лінії, просуваючи оповідь у заданому напрямку.

Не варто думати, однак, що фентезійна повість у всіх деталях улягає логіці, окресленій Володимиром Проппом в «Історичному корінні чарівної казки». (Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.). Поряд з основним функціонують і

підпорядковані або допоміжні примусові наративи, здатні модифікувати характеристики певних персонажів, а відтак – впливати на розвиток сюжетних ліній, пов’язаних з ними. Це органічні, але варіативні елементи чарівної казки, вербальні магичні формули: прокляття, пророцтва, закляття, загадки. Змінюючи (тимчасово чи назавжди в межах твору) ключові якості і взаємодію персонажів, вони можуть вести до ускладнення основного примусового наративу шляхом накладання на канву казки нових шарів або ж – до радикальної модифікації функцій персонажів у межах чарівної казки, що теж позначається на розвиткові сюжету.

Взаємини з примусовим наративом для героїв повісті складаються по-різному. Одні звично дотримуються його вимог (старий король), інші прагнуть бездоганно виконувати певну роль (принц Лір), дехто плазує перед наративом, ставлячи спосіб, а зрештою й сам факт власного існування у залежність від прибраної ролі фікційного персонажа (Капітан Каллі – самопроголошений Робін Гуд). Однак є й ті, які опираються диктату наративу, не припиняючи при тому виконувати свою, цілком традиційну для казки, функцію, – це маг-нездара Шмендрік і, власне, Останній Одноріг.

Загалом письменник застерігає від покори «примусовим наративам», акцентуючи натомість необхідність звільнитися від них, розуміючи справжню свободу як віднайдення своєї істинної сутності.

Основні особливості взаємин головних героїв твору з примусовим наративом були висвітлені у першій частині дослідження («Примусовий наратив у повісті П. С. Бігла «Останній Одноріг»: фігури і правила гри»). Реферована доповідь фокусується на другорядних персонажах повісті П. С. Бігла (відьма Мамця Фортуна, Капітан Каллі та його банда, Дрінн, мешканці Хагсгейту), які демонструють новий варіант взаємодії з примусовим наративом – спробу маніпулювати ним. Такі дії загалом мають прикрі наслідки, ступінь тяжкості яких залежить, відповідно, від типу

примусового наративу, яким той чи той персонаж намагається маніпулювати. Розглянуто також форми і наслідки маніпуляції примусовим наративом з боку головних героїв.

Вікторія Соколова

**Від предмета до архетипу:
образ дзеркала в античному дискурсі**

Дзеркало відрізняється підвищеною універсальністю та множинністю функціональних ролей, воно може виступати міфологемою, ідеологемою, символом, архетипом, може означати предмет, прийом, симетричну композицію тощо. Феномен дзеркала розкривається в трьох проекціях – дзеркало-предмет, ідея дзеркальності та образ дзеркала – і реалізується в просторі матеріальної, духовної та художньої культури.

Багатозначність підтверджена своєрідною полемікою, яка відбулася між представниками тартуської школи та У. Еко, який розглядає дзеркало як інструмент індивідуального самоототожнення і не включає його до класу семіотичних знаків. Натомість у збірці «Дзеркало. Семіотика дзеркальності» наголошується, що дзеркало – це механізм організації картини світу, що будується на протиставленні різних світів. Вважаємо, що ці концепції не взаємозаперечні, в різних контекстах дзеркало може поставати у своїй фізичній природі як предмет або набувати значення архетипу.

Давньогрецька міфологія пропонує достатньо складний комплекс уявлень, пов'язаних із дзеркальним відображенням, які пізніше були сприйняті та концептуалізовані античною філософією. Найбільш відомі міфологічні сюжети використовують ідею дзеркальності (Діоніс-Загрей, Нарцис, Персей), як дзеркало використовується або вода, або рівний

Пасіонарність другорядного

та блискучий відполірований метал (бронза, мідь, срібло). Дзеркало в архаїчну добу було ритуальним атрибутом і несло сакральне навантаження.

Згодом сакральний образ жриці або жінки-богині, наприклад, Афродіти, атрибутом якої було дзеркало, трансформувався в образ жінки, для якої дзеркало слугує підтвердженням її краси. Глибокі містичні, філософські та психологічні значення цього образу, властиві грецькій міфології, нівелюються.

У літературних версіях античного міфологічного та літературного прототексту, які дуже активно з'являлися у XX столітті, дзеркало стає атрибутом жіночих образів, як, скажімо, «кругле срібне свічадо», що висить на поясі у Гелени в «Кассандрі» Лесі Українки. Гелена позбавлена внутрішнього наповнення, існує тільки тілесна оболонка – абсолютна, всеперемагаюча, «богорівна» краса. Ні Поліксена, ні, тим більше, Гелена, не можуть бачити того, що бачить Кассандра, заглядаючи через їх плечі у свічадо.

На думку М. Бахтіна, в дзеркалі «ми бачимо відображення своєї зовнішності, але не себе в своїй зовнішності». В контексті творчості М. Цветаєвої зовнішня краса співвідноситься з внутрішньою порожнечою, ця ідея втілюється, насамперед, в образах Єлени та Наталії Гончарової. Ці образи можуть накладатися саме за допомогою образу дзеркала (ідея Р. Войтеховича щодо вірша «Психея»). У начерках до задуму трагедійної трилогії у «Сводных тетрадах» М. Цветаєва підтверджує думку про те, що єдиним способом самоусвідомлення, самоототожнення для Єлени є дзеркало. Авторка записує короткий діалог старого Тезея та малолітньої Єлени: « – Что тебе подарить? – Зеркало у меня есть». Згодом ще один запис: «Елена выдумывает зеркало». Висновок – Єлени не було б, якби не було б дзеркала, вона мусила його вигадати.

Драма «Не Медея» Ю. Тарнавського – чоловічий монолог перед дзеркалом, де роль чоловіка виконує актриса.

Дзеркальне відображення як спосіб раціоналізації самопізнання працює на стирання меж між статями та денатуралізацію гендерної ідентичності. Андрогінну природу бачить у люстерку Ахілл у вірші в прозі М. Юрсенар «Ахілл, або Неправда». Він ще в жіночому вбранні, з нарум'яним обличчям, але в цьому образі проглядає й ідеал маскулінності, майбутній герой, і болісна для нього відсутність божого в його естві. Ахілл не тільки бачить, він передбачає всі свої майбутні іпостасі, «начеб невеличкий уламок скла ув'язнив прийдешнє».

Система дзеркал, в яку перетворюється скляний лабіринт у баладі Ф. Дюренмата «Мінотавр», стає пасткою для Мінотавра і для дівчини, оскільки дезінформує, дезорієнтує. Але дзеркало було й своєрідним захистом, адже Тезею вдалося подолати Мінотавра тільки тоді, коли ефект дзеркальності зник, і лабіринт знову став скляним. Мінотавр, який бачить себе і тисячі подібних Мінотаврів, переживає складний психологічний процес, подібний до змодельованого А. З. Вулісом у монографії «Літературні дзеркала» процесу зародження в первісній людині здатності до абстрактного мислення, розуміння свого «я», коли вона дивилася у воду. Розглядаючи себе в дзеркалі, людина може не усвідомлювати, що підтекстом цього напівавтоматичного акту є кардинальна психологічна операція – відокремлення себе від решти світу, розуміння себе як індивідуальної, неповторної, унікальної істоти.

Зміст дзеркала не менш універсальний, ніж зміст віддзеркалення, але ця універсальність інша – універсальність предметно-чуттєвих образів, емоційно-чуттєвих стереотипів, за допомогою яких, проявляючись через які, була сформульована архетипна ідея відображення як образу ірреального світу. Предмети антуражу, наявні в будь-якому тексті, складають тло подій і не завжди привертають увагу читача та дослідника. Проте, якщо один предмет простежується у творах різних авторів, а тим більше,

Пасіонарність другорядного

епох, то обов'язково ускладнюється його семантичне поле і предмет перетворюється на метафору, символ або й архетип. Чим ближче до нашого часу, тим менше випадкових предметів у якості тла.

Анастасія Стеценко

**Поетика другорядного в координатах
сповідальної модальності французького роману
першої половини XX століття**

Питання функціонального значення елементу другорядного в конструюванні сповідальної модальності роману першої половини XX століття становить наріжний аспект не лише літературознавчої проблематики, але й входить у сферу антропологічного осмислення феномену сповіді в досвіді західноєвропейської людини. Звернення до теми другорядного у французькому романі XX століття простежується не на рівні спорадичного, okazіонального факту. Закономірність проявлення цієї тенденції, ретельність опрацювання семіосфери другорядного, естетизація її маркерів свідчать на користь думки про особливу функцію поетики другорядного у формуванні онтологічного профілю сповіді XX століття.

Пояснення цієї функції вимагає окреслення певних координат поетики другорядного, позаяк у літературознавчому дискурсі її семантика може проявлятися доволі різнопланово. Перш за все варто зазначити, що сама спроба виявлення меж основного та другорядного в художньому тексті – на рівні мотивів, системи героїв, ідейного плану тощо – вводить науковця у сферу дослідницької проблематики семіотики, рецептивної естетики й навіть теорії інформації; одним словом – сферу будь-якої науки, предметом якої, за визначенням

Ю. Лотмана, є прагматичний аспект тексту, тобто відношення між текстом та людиною (Лотман Ю. Статті по семиотике и топологии культуры [Электронный ресурс] / Юрий Лотман. – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>). Аксіомою в дослідженні художнього тексту з вказаних позицій стає думка про «можливість активації того чи іншого аспекту структури тексту» (там само) на діяхронічній осі культури, а відтак, і «можливості перетворення в процесі прагматичного функціонування тексту його ядерних структур в периферійні, а периферійних – у ядерні» (там само). Іншими словами, художній текст, безперервно функціонуючи в шарах семіосфери, засвідчує потенційну властивість до зміщення меж основного та другорядного, актуалізації нових семантичних граней, канонізації або деканонізації тих чи інших сюжетно-мотивних структур тощо. З цієї точки зору, проблема головного та другорядного вводиться в орбіту наукового дослідження – метамовою Тинянова – в прямій залежності від аспекту функціональності тексту (Тинянов Ю. Н. Проблемы изучения литературы и языка [Электронный ресурс] / Юрий Тинянов. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet6.htm>).

З одного боку, на діяхронічній осі європейської культури ідея сповіді зберегла певні функціональні константи. Так само, як і за часи Августина, до сьогодні слово сповіді залишається в християнській етиці актом найвищої щирості в житті людини, тим необхідним елементом її духовного досвіду, що уможливорює примирення будь-яких внутрішніх конфліктів. В свою чергу, реалізація концепту щирості в координатах сповіді відбувається через різносторонній погляд суб'єкта на власну історію, розкриття найменших порухів своєї душі через слово. Барометрична чутливість (Pachet P. *Les baromètres de l'âme : Naissance du journal intime* / Pierre Pachet. – Paris : Hachette, 2001. – 187 p.)

– метамовою П'єра Паше – сповідальної інтенції створює особливий реєстр оповіді, в результаті чого найнезначніші мотиви, найменші сюжетні деталі та образи в координатах сповіді набувають особливої референтної сили. У цьому контексті сама інтенція звернення до теми другорядного первинно іманентна ідеї сповіді, адже розуміння картини людської душі потребує прописування не тільки основних кольорів, але й відтінків. Завдяки апелюванню до елементу другорядного відбувається розширення оптики суб'єкта сповіді на історію про себе, а отже, збільшується шанс на розуміння та прощення сповідальника. Елемент другорядного створює ту благодатну щілину, про яку казав Папа Франциск: «Я, як сповідальник, навіть тоді, коли стою за закритими дверима, завжди шукаю якусь щілинку, просвіт, щоб відчинити ці двері, щоб дарувати прощення та милосердя» (Папа Франциск. Боже ім'я – милосердя. – К. : Вид. група КМ-БУКС, 2016. – С. 48).

Таким чином, причина звернення до теми другорядного в процесі конструювання сповідального дискурсу, перш за все, обумовлена функціональним значенням ідеї сповіді в житті людини. Цей факт вписує поетику другорядного в найбільш загальний типологічний профіль сповіді. Додаткова семантика елементу другорядного в конструюванні поетики сповіді з'являється в розрізі нових функцій, продиктованих естетичним дискурсом ХХ століття. Як зазначалося, ретельність опрацювання сфери другорядного на рівні історії та оповіді роману ХХ століття свідчить про особливий статус поетики другорядного у формуванні онтологічного профілю епохи. Маркерами другорядного в координатах сповідальної модальності роману ХХ століття стають наративні прийоми, які переносять семантичне навантаження на структурні елементи тексту, що традиційно прийнято вважати менш важливими. Зміщення акценту на дужки, «зайві» розділи, обмовки персонажів, вставні конструкції тощо – усе це

створює особливу наративну техніку, внаслідок функціонування якої те, що раніше прочитувалося швидше за основний текст або взагалі могло бути викинутим з тексту без втрати для змісту, трансформується в ідейне ядро роману.

Сергій Сушко

**Другорядність та квазіреальність маргінального
наративу в літературі західного канону:
від Рабле до Джойса і Томаса Пінчона**

Маргінальність супроводжує чимало помітних, знакових, новаторських творів світової літератури. Маргінальність – це вимір художнього твору, категорія тексту, яка експлікує неприйнятні з точки зору суспільної моралі погляди, аномальні, іноді шокуючі, вчинки та форми поведінки. Але маргінальність має й ширшу семантику, пов'язану з асоціальним статусом особистості, її конфронтацією із суспільством. У цьому сенсі до маргінальних можна віднести, наприклад, такі знакові твори сучасної літератури, як «Володар мух» В. Голдінга, «Колекціонер» Дж. Фаулза, «Парфумер» П. Зюскінда й чимало інших. Висока література позаминулого століття мала також багато творів, що підпадали під категорію маргінальних – «Пані Боварі» Флобера, «Квіти зла» Бодлера, «Джуд Непомітний» Т. Гарді, якщо назвати лише кілька.

М. Бахтін, здається, ніде не використовує у своїй монографії про роман Рабле слова «маргінальний», «маргіналізм». У класичних традиціях високого наукового стилю він вичерпно обґрунтовує категорії гротескного реалізму, гротескного тіла, поняття космічного та матеріально-приземленого «верху» і «низу». Коли перечитуємо раблезіанський роман, переконуємося в його цілковитій, без жодних застережень, геніальності. Ознаками

останньої є, звичайно, не лише карнавальна стихія та сміхова культура Середньовіччя. Це також суспільно-політична складова твору, яка є його зашифрованим, кодовим планом, та енциклопедичність. Проте є у романі низка фрагментів і переліків, які інакше як маргінальними важко назвати. Можливе їх трактування як другорядних, периферійних у художній площині твору, як форми увиразнення більшого за часів Рабле синкретизму культури і матеріального буття.

Маргінальність джойсівського наративу в «Улісі» досліджено в безлічі публікацій і кульмінацією цього наративу прийнято вважати останній, 18-й, епізод роману. Відвертість і розкутість фізіологічного дискурсу в романі, не формуючи визначальною мірою його геніальність, лише підкреслюють, начебто узагальнюючи всю попередню літературу, антропоцентричність культури Нового часу. Добре, що свого часу американський суддя, вирішуючи долю «Уліса» в Америці, зумів, як нам видається, розгледіти вторинність, периферійність фізіологічного дискурсу в романі порівняно з його незрівнянно вагомішими іншими дискурсами та вимірами – і дозволив публікацію твору у США. Вивчаючи «Уліса» багато років, маємо підстави сформулювати такий чинник його поетики, як ф і л о л о г і ч н а маргінальність.

Фахівці в сегменті досліджень американського постмодерністського роману не обминають своєю увагою маргінальний дискурс Дж. Барта, Р. Сукеніка, Федермана, Ф. Рота, Т. Пінчона, В. Гедіса та ін. Попри всю свою обурливість, цей дискурс має відповідні референти у реаліях людського життя, у сфері людської психіки. У сучасній літературі він є ніби даниною натуралізму Золя та маргіналізму Рабле, їх гротескним продовженням на фоні сексуальної революції на Заході у 60-х роках ХХ ст.

Чорний гумор, балаганний гумор, напівсерйозна / напівжартівлива оповідна манера (jocoserious mode), кумедна пародія, травестія – цей перелік термінологічних визначень

природи пінчонівського маргіналізму далеко не вичерпаний. Маргіналізм у «Райдузі земного тяжіння» актуалізує себе.

Варто відзначити таку концептуально важливу рису творчого методу Томаса Пінчона, як те, що можна назвати бінарною опозицією обурливого й естетичного, маргінального й гуманістичного, суспільно значущого.

Альона Тичініна

Жанрові версії анотації в перспективі горизонту сподівань

Якщо інтертекстуальність як «текстуальна трансценденція» вже утвердилась у статусі провідної літературознавчої парадигми, то перспективно окреслені Ж. Женеттом паратекстуальні зв'язки (*Paratexts: Thresholds of Interpretation*, 1997) практично ігноруються українською літературною наукою. Паратекст, ототожнений французьким науковцем із специфічним «порогом», який потрібно обов'язково перетнути, впливає на сприймача різних видів мистецтва (підписи, ноти, трейлери, каталоги). Він постає первинним текстом у часовому вимірі контакту з рецептивною свідомістю і вторинним у жанровому статусі. Позаяк будь-який жанр, за Ж. М. Шеффером, є умовним і змінюваним знаком, мовлене, тим більше, стосується таких редукованих жанрів, «оформлених згодом читачем/критиком», як анотація. Етимологія цього поняття, як відомо, сягає списків Александрійської бібліотеки (III ст. до н. е. – III ст. н. е.), текстів Плінія Старшого та словників Ієроніма (поч. н. е.). Епітекстуальний жанр анотації постає генетично спорідненим із заголовками. Розгляд таких периферійних, на перший погляд, компонентів, що знаходяться на рубежах літературного твору, специфічно його обрамлюють і, більше того, «дають можливість тексту стати книгою», своєрідним культурним артефактом, – назв,

Пасіонарність другорядного

передмов, присвят, епіграфів тощо, виявляється доволі продуктивним у рецептивній площині. Йдеться про специфічні зовнішні зв'язки книги, процесу її видання і розповсюдження.

Зокрема, ефективним видається аналіз «горизонтів сподівань», які формуються, генеруються й увиразнюються за допомогою паратекстуальних компонентів. Із метою «реконструювання горизонтів на практиці» проведено рецептивне анкетування студентів, у якому респондентам пропонувалося переглянути анотації до популярних книг й окреслити проєкції власних очікувань: Дж. Джойс «*Потрет митця замолоду*» (ВНТЛ–Класика, 2005), К. Маклей «*Книжкова крамниця*» (Центрполиграф, 2015), С. Срдич «*Саторі*» (Комора, 2015), М. Геддон «*Загадковий нічний інцидент із собакою*» (Клуб Сімейного Дозвілля, 2016).

У акті естетичного сприймання відзначимо виняткову роль імені автора, заголовка тексту, формату книги, її обсягу, зображення на палітурці тощо. Паратекстуальні модули розміщуються як усередині книги (*перітекст*), так і навколо неї (*епітекст*), відповідно генеруючи механізм рецептивної дії. У процесі звуження чи/та розширення горизонту з'являються «нові сподівання» (Р. Яус) і, коригуючись досвідом, формують інакшу перспективу. В подібний спосіб, наприклад, завдячуючи відомому епітету Дж. Бокаччо, трансформувалася рецептивна настанова первісної назви дантової «*Божественної комедії*» (1555). Епітекстуальні маркери створюються автором книги (автографічний паратекст) разом із видавцем/редактором (алографічний паратекст), позаяк, за Е. Тріблом, письменник часом ще не набув достатнього авторитету в читача, його «повноваження мають доповнюватися паратекстами інших людей» (*Margins and Marginality*, 1993). Так, наведене з метою аналогії ім'я відомого автора часто слугує асоціативним брендом, специфічною «приманкою» для читача (як-от В. Шекспір, Ф. Достоевський, Т. Шевченко, Е. М. Ремарк чи Дж. Роулінг),

а створені ними заголовки текстів пролонгують уже породжені епітекстом горизонти сподівань. Зокрема, серед опитаних респондентів 90% виявили бажання прочитати автобіографічну книгу Дж. Джойса «Портрет...» і лише 10% зацікавив роман «Саторі» невідомого українському читачеві сербського літератора С. Срдича.

Починаючи з XVI ст. деякі письменники іменують свої твори доволі розлогими назвами. Наприклад, первісна назва «Робінзона Крузо» (1719) Д. Дефо налічує 52 слова, і за формою, і за змістом свого стилю тяжіючи до анотації. Аналогічний прийом у літературі зустрічається неодноразово: Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель...» (1533; 18 слів), Ш. де Костер «Легенда про Уленшпігеля...» (1867; 18 слів), О. Пушкін «Казка про царя Салтана...» (1832; 19 слів), А. і Б. Стругацькі «Казка про трійку...» (1968; 37 слів). Додаткове рецептивне навантаження зумовлює у таких випадках й артикуляція жанру (казка, легенда, повість тощо). Дієвість об'ємної назви підтверджують експерименти: зокрема, наведений вище текст М. Геддона «Загадковий нічний інцидент із собакою» захотіли прочитати 100% респондентів.

За усталеним шаблоном анотації дають виключно позитивну оцінку реферованій книзі, апелюють у хвальному ключі до біографічної фігури автора, його вже відомих текстів, підкріплюють подану інформацію відомостями про видавництво, перекладача, кількість перевидань, жанр, намагаючись *втягнути* читача в текст. Обов'язковим маркером анотації є відомий риторичний прийом обриву – окреслення фабульних контурів, здатних спонукати читача в очікуванні фіналу поринути в сюжетну канву тексту, оцінити його літературність відповідно до власного смаку. Приміром, в анотації до «Книжкової крамниці» К. Маклея у реферування фабули залучено інтертекстуальні постаті темпераментного менеджера *Данте*, продавця *Себастьяна*,

Пасіонарність другорядного

інтелектуала *Олдоса*, дідуся *Ебенезера*, розповідь про яких доведено до фіктивної кульмінаційної межі.

Отже, анотація вписує книгу в контекст потенційного рецептивного середовища, її головна функція полягає у формуванні панорамного горизонту, куди може вільно імплікуватися рецептивна свідомість. Телеологічний сенс анотації (звичайно, поза маркетинговими міркуваннями), насамперед, пов'язаний із проектуванням горизонту очікувань, конкретною естетичною пропозицією читачеві, намаганням зафіксувати центр відповідної перспективи.

Фелікс Штейнбук

«По той бік...» «Жінки його мрії»

Після передчасної смерті Олеся Ульяненка пройшло вже достатньо часу, аби нарешті вщух вир скандалів навколо імені цього непересічного митця і аби вітчизняні літературознавці могли віддати належне єдиному в історії української літератури лауреату Малої Шевченківської премії. Втім, як це не парадоксально, але звернення до творчості письменника залишаються і надалі поодинокими та епізодичними, як-от дисертація Надії Тендітної «Естетика смерті у прозі Є. Пашковського та О. Ульяненка», захищена 2009 року, тобто ще за його життя, і надрукований 2016 р. літературний портрет «Самітній геній. Олесь Ульяненко» за авторством Ольги Пуніної.

З іншого ж боку, така дещо дивна ситуація зумовлена, як здається, цілком об'єктивними причинами, які полягають не тільки в жорсткому, – аби не сказати макабричному, – та натуралістичному штибі прози О. Ульяненка, а передусім у відсутності чи, краще сказати б, проблематичності, стосовно аналітичного інструментарію. Виникає навіть враження, що, зустрівшись із жахливою, «чорною» і водночас буденною потворністю у творах письменника, дослідники не здатні

рухатися далі і вглиб, будучи засліпленими та обеззброєними кричущим від болю і сорому художнім дискурсом, який створює у своїх текстах О. Ульяненко і який видається, щонайменше, очевидною маргіналією, що не може заслуговувати на увагу шановного літературознавчого товариства. А якщо вже заслуговує, то йдеться переважно про негачії у стилі Миколи Сулими, який з приводу роману О. Ульяненка «Жінка його мрії» у сумнозвісній рецензії з пихатим апломбом ствердив, що, мовляв, «письменник силкується «оживити» розповідь пікантними сценами, але й вони відгонять дрімучим натуралізмом, тобто виявляються «перетрушеною нафталіном банальністю», бо написані без найменшого натяку на майстерність».

Отже, згаданий роман становить, безумовно, суперечливий об'єкт для дослідження. Це – по-перше. А по-друге, сюжет цього твору містить на позір і справді буцімто примітивну і буцімто детективну історію про збочених маргіналів, яких усіх було, либонь, справедливо покарано найвищою мірою.

Проте необхідно зазначити, що якимось в одному зі своїх численних інтерв'ю О. Ульяненко, відповідаючи на питання про співвідношення у змісті роману реальних та фікційних подій, несподівано обмовився про дещо не зовсім зрозуміле, бо визнав, що він «робив містичний трилер про майбутнє, порожнє місто і якраз вгадав цю порожнечу, що зараз настала».

Інакше кажучи, за такої перспективи, особливо якщо знехтувати відчутним моралізаторським пафосом, характерним для письменницьких аспірацій автора – людини глибоко віруючої, – отже, за такої перспективи по цей бік «Жінки його мрії» у творі йдеться про нову українську урбаністичну реальність, зумовлену владою грошей та непогамованих бажань. Натомість «по той бік» тієї ж таки «Жінки його мрії» цілком продуктивною і адекватною щодо тексту О. Ульяненка дослідницькою стратегією може стати

Пасіонарність другорядного

аналіз роману з огляду на поетику кореляту порожнечі, а також тілесно-міметичного кореляту потворного чи, точніше, монструозного при тому, що, попри їхній маргінальний, у засаді, кшталт, ці кореляти, взаємодіючи як локально, так і глобально, діалектично обертаються сливе на свою протилежність і у суттєвий спосіб визначають не тільки неабиякий художній, а й оригінальний філософський зміст роману, «написаного без найменшого натяку на майстерність».

Функції другорядного персонажа в персоносфері тексту

Роман Дзик

Не-другорядні персонажі в романі Олії Крістєвої «Убивство у Візантії»

Термін «персонаж» задіяний у складній літературознавчій систематиці, що неминуче передбачає існування певних ієрархічних відношень. По-перше, «персонаж» входить до загальної системи образів літературного тексту. В цьому сенсі він може розглядатися як «центральный образ, докола якого розбудовується певний твір» (Ю. Ковалів). Тут відразу відмовимося від розгляду кореляцій терміна з його драматичними (дійова особа) і ліричними (ліричний герой) специфічними модифікаціями. По-друге, сам термін «персонаж» формує навколо себе певну систему, оскільки прийнято також розглядати основних / центральних і другорядних / епізодичних персонажів. У цьому аспекті неминуче постає проблема вироблення класифікаційних критеріїв, які б дозволили систематизувати різноманітні типи персонажів. Такі критерії, як видається, можуть бути згруповані за двома основними принципами. Умовно визначимо їх як герменевтичний і рецептивний. У першому випадку йдеться про спосіб зображення, у другому – про сприйняття. Р. Веллек і О. Воррен, запозичуючи термінологію Е. М. Форстера («Аспекти роману»), вказують на «об'ємну» характеристику героїв, що несуть основне ідейне й художнє навантаження, і «плоску», що стосується другорядних персонажів. Схоже мислить і Л. Гінзбург, вказуючи на різні методи зображення «персонажів першого плану» і «персонажів другорядних», коли останні зображуються більш традиційно. Н. Тамарченко закономірно додає до цього також рецептивний критерій,

згідно з яким «читач інтуїтивно відрізняє «головних» зображених осіб (персонажів) від другорядних і тим паче – тільки названих: як за мірою участі в ході подій, так і за мірою наближеності до автора чи авторської зацікавленості, так чи інакше вираженої». Відносно «інтуїтивного» сприйняття слід додати, що воно стосується і професійної літературознавчої рецепції.

Відзначимо розповсюджену тенденцію ієрархізації персонажів через введення категорії літературного героя. Так, Б. Томашевський акцентував, що «персонаж, найбільш гостро і яскраво емоційно забарвлений, називається *героєм*». Якщо прийняти таку позицію, то проблема другорядних персонажів постає в іншому, сказати б, тотальному вимірі, оскільки кожен персонаж виступатиме другорядним по відношенню до героя(-їв). Однак, за силогічним зауваженням Н. Тамарченка, «будь-який герой у літературному творі є персонажем, але не кожного персонажа визнають „героєм”», що знову повертає нас до розмитості ієрархічних критеріїв у цій сфері. Зрештою, можливість вироблення таких універсальних критеріїв видається вельми утопічною. Ситуацію ускладнює змінність самих базових парадигм «персонаж» і «герой». Особливо це стосується радикальних модерністських і постмодерністських експериментів, в яких ці парадигми не тільки трансформуються, але й можуть бути вкрай загрожені чи то й цілком скасовані.

Отже, залишається припускати і прагнути існування ідеального формату літературної комунікації на персонажному рівні, в якому авторська інтенція збігається з читацькою рецепцією. З боку літературознавства це потребує ретельного опису й дослідження персонажної системи кожного окремого тексту. Проте віднесення того чи іншого персонажа до категорії другорядних у рецептивному аспекті проблематичне. Тим паче, якщо ми маємо справу з постмодерністським текстом і перебуваємо в координатах поетики постмодернізму. Виходячи з логіки деконструкції,

основне й другорядне релятивізуються й нерідко виступають взаємозамінними.

Виразний зразок постмодерністської літератури в цьому плані являє собою роман Юлії Крістєвої «Убивство у Візантії» (2004). До того ж у ньому відбито чимало теоретичних концепцій авторки, що стояла біля витоків постструктуралізму. Розглядаючи персонажів даного роману, доречно повернутися до етимології терміна «персонаж» від латинського «persona» – маска, оскільки персонажі тут часто виступають своєрідними масками автора, найближчою з яких є Стефані Делакур, чий наратив домінує в тексті. «Філософ-лінгвіст-семіолог», в минулому «блисуча студентка філологічного факультету, яка захоплювалася спершу китайською мовою, а потім на короткий час структуралізмом», вона працює журналісткою й виконує небезпечне редакційне завдання, що виливається в написання своєрідних записок, які ми, власне, читаємо. Проте в тексті присутній ще один «письменник» – історик Себастьян Хрест-Джонс, який пише «Роман про Анну», візантійську принцесу, в яку він закоханий. Себастьян виступає своєрідним ідеологічним і чоловічим віддзеркаленням Стефані. Водночас Себастьян асоціює себе з хрестоносцем Еббаром, якого вважає своїм предком, а Стефані, відповідно, сама себе ототожнює з Анною. Незаконнонароджений Себастьян перебуває у складних родинних стосунках з ще одним персонажем роману – комісаром поліції Нортропом Рильські (він – єдинокровний брат його матері). Нортроп, у свою чергу, асоціює таємний бік власної особистості із серійним убивцею Чистильником (насправді, китаєць Сяо Чан), на якого він полює. Фактично, кожен із провідних персонажів отримує для себе персонажа другого ряду, своєрідне відображення, яке множиться й часом може виступати на перший план. В такий спосіб на персонажному рівні текст провокує прочитання образів зі зміщенням ієрархічних відношень основного і другорядного, скасовуючи статусну межу.

**Функцыі другарадных персанажаў
у камедыяграфіі Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча**

Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч (1808–1884) з’яўляецца пачынальнікам беларускай нацыянальнай драматургіі. Літаратурны дэбют пісьменніка адбыўся ў 1841 г. Але лібрэта раннях опер «Рэкруцкі яўрэйскі набор», «Спаборніцтва музыкаў» і «Чарадзеяная вада» не захаваліся. У 1843 г. было напісана лібрэта камічнай оперы «Ідылія». В. Дунін-Марцінкевіч выдаў яго накладам 600 асобнікаў у Вільні ў 1846 г. У цэнтры – патрыятычная тэма, закраналіся і актуальныя для свайго часу праблемы ўзаемаадносін паміж панамі і сялянамі. Аўтар асуджае франкаманію і пагарду да свайго народа, адмаўленне ад пачуцця нацыянальнага гонару.

У «Ідыліі» паны і падпанкі размаўляюць па-польску, а сяляне – па-беларуску. Драматург выкарыстоўвае распаўсюджаны ў еўрапейскіх літаратурах матыў «паненкі-сялянкі». Другарадныя персанажы твора – Ян Дабровіч, Шчырэцкі, Ян Губач, арандатар-яўрэй Іцка, селянін Ціт і інш. – маюць дачыненне да выкрыцця зла, увасабленнем якога з’яўляецца камісар Выкрутач. Найбольш рэалістычнымі і каларытнымі ў творы выступаюць вобразы сялян. 9 лютага 1852 г. опера была пастаўлена ў Мінску, а ролю войта Навума Прыгаворкі з поспехам выканаў сам аўтар, які імя гэтага персанажа ўзяў сабе ў якасці псеўданіма. В. Дунін-Марцінкевіч невыпадкова надаў твору антыкасмапалітычную скіраванасць. У цэнтры ўвагі аўтара актуальная ў 1840-я гг. праблема сацыяльных і нацыянальных пошукаў. Драматург прапанаваў арыгінальнае яе вырашэнне. У яго трактоўцы патрыятызм – гэта любоў да падданных, пра якіх трэба клапаціцца як пра

уласных дзецей. Такія матывы ў новай беларускай літаратуры можна разглядаць у якасці мастацкай рэакцыі, з аднаго боку, на экспансію заходнееўрапейскай, найперш французскай, культуры ў краі, з другога боку, на палітыку русіфікацыі.

Марцінкевічаўскую сатырычную аднаактавую камедыю «Пінская шляхта» прынята датаваць 1866 г. Па жанравых асаблівасцях гэта фарс-вадэвіль, у якім аўтар не толькі сурова раскрытыкаваў расійскі суд, яго беззаконне, але і высмеяў пыху, невуцтва і забабоннасць правінцыйнай шляхты. Дзеянне адбываецца ў глухіх ваколіцах Пінскага павета. Да другарадных персанажаў належаць пісарчук станавага прыстава Пісулькін і прадстаўнікі ваколічнай шляхты – Ціхон Пратасавіцкі з жонкай Кулінай, Іван Цюхай-Ліпскі, Цімох Альпенскі, Базыль Статкевіч і Харытон Куторга. Паглыбленай індывідуалізацыі герояў у п'есе няма, але яна вылучаецца віртуознай моўнай характарыстыкай персанажаў, маўленне якіх або насычана казённай лексікай, або грубавата-простанароднае. «Пінская шляхта» – камедыя нораваў, дзе носьбітамі характэрных заганаў выступаюць, па сутнасці, ўсе персанажы. У асяроддзі шляхты найбольш каларытная фігура 60-гадовага Куторгі. У час прызнання ў каханні 17-гадовай Марысі выяўляецца яго крывадушная сутнасць, што не можа не выклікаць смех. Усе астатнія шляхціцы яшчэ больш абмежаваныя і слова «мужык» лічаць неверагоднай абразай. Арыгінал твора напісаны на штучнай мове, у якой адбіліся рысы палескіх гаворак.

У 1870 г. В. Дунін-Марцінкевіч стварае другую двухмоўную польска-беларускую камедыю – «Залёты». Яе тэкст упершыню быў надрукаваны толькі ў 1918 г. Галоўны герой твора – буржуа з сялян Антон Сабковіч. Жыццёвыя ідэалы героя – разбагацець любымі сродкамі і выбіцца ў людзі, вобразна кажучы, стаць селянінам у шляхецтве.

Асноўная рыса характару героя – прага грошай – раскрываецца ў палеміцы з сястрой Даміцэляй. Драматург выступіў супраць нягоднікаў-«паноў з сялян», крытыкаваў мараль, якую прынесла развіццё капіталізму. Феадальныя адносіны і адпаведная ім мараль, спалучаная з нормамі хрысціянскай этыкі, – вось яго ідэалы. Марцінкевічаўскі Сабковіч шляхам шлюбу імкнецца даказаць сваю роўнасць са шляхтай. Аўтар разважаў, што будзе, калі мужык стане панам. І ў жыцці нічога добрага не бачыў. Стаўшы заможным, Сабковіч прагне парадніцца з суддзёй Сакальніцкім, з дачкой якога Адэляй ён хоча ўзяць шлюб. Другарадныя персанажы камедыі, прадстаўнікі шляхты – маршалак Пачціўскі, суддзя Сакальніцкі і яго сын Адольфак, малады памешчык Зацнеўскі – ідэалізуюцца драматургам. Наколькі Сабковіч абмежаваны і цынічны, настолькі яны выхаваныя і бескарыслівыя. Таксама дапаможную функцыю ў творы выконваюць вобразы простых людзей: батракоў Петрука і Марысі, сялян Гапона і Куліны, жыда-цеслі Мордкі. Усе яны падпарадкаваны асноўнай мэце – сатырычнаму выкрыццю адзінага адмоўнага персанажа Сабковіча. Дзякуючы ім раскрываецца махлярства цяперашняга багацця Сабковіча, які некалі жыў у беднасці, быў пастухом, пісарам, а затым, ашукваючы людзей, разбагацеў. У фінале маршалак Пачціўскі выкрывае злодзея і ашуканца.

Камедыі В. Дуніна-Марцінкевіча дагэтуль з нязменным поспехам ставяцца на сцэнах вядучых тэатраў Беларусі. Створаная драматургам галерэя каларытных вобразаў другарадных персанажаў, сярод якіх былі як прадстаўнікі тутэйшай шляхты, так і беларускага сялянства, мае вялікае гісторыка-пазнаваўчае і мастацкае значэнне. Функцыі персанажаў другога плана былі напрамую звязаны з выяўленнем ідэйна-мастацкай задумы драматурга.

Наталія Зінченко

**Модель козака-характерника у романах
«Чайковський» Є. Гребінки і «Чорна рада» П. Куліша**

Звернення романтиків до історично значимих подій у минулому й теперішньому було вагомим кроком уперед у складному русі суспільної свідомості до досягнення суспільно-історичної сутності людини. Історіографічні та фольклористичні дослідження, що відкидали думку про зображення українця в бурлескному стилі, привели до романтичного тлумачення національного характеру як героїчного, мрійливого та чутливого. Особливо показова у цьому аспекті прозова спадщина романтиків і, зокрема, Є. Гребінки та П. Куліша. Серед кращих історико-романтичних творів першої половини XIX століття І. Франко визначив романи «Чайковський» Євгена Гребінки та «Чорна рада» Пантелеймона Куліша. У них спостерігаємо піднесення українського козацтва, українського духу, нації. Цим творам притаманні такі риси, як: героїчне оспівування та ідеалізація минулого, фольклоризм, культ почуттів, мотиви втечі від дійсності та «національної туги», гіперболізація героїв тощо.

Витоки розуміння моделі українського козака-характерника до певної міри беруть свій початок в українській історії та народному героїчному епосі. У романтичній літературі такими є образи Микити Прихвосня, Гадюки (роман «Чайковський» Є. Гребінки), Кирила Тура («Чорна рада» П. Куліша). Ці образи втілюють своєрідні національні характери: вони експресивні, вольові, сильні духом. Вони не є головними героями, але без їхньої пасіонарності романи б втратили властиві їм ознаки героїзованого історико-романтичного твору.

У романі «Чайковський» відтворено період боротьби Запорізької Січі та Лівобережної України проти татарських набігів. Щоправда, «Чайковський» не може вважатися історичним твором у повному розумінні слова: у ньому немає

точного хронологічного віднесення до певних подій, відсутні історичні особи тощо. Але, використовуючи перекази про Запоріжжя, легенди, думи і пісні, Є. Гребінка зумів правдиво відтворити життя запорізького козацтва, звичаї Запорізької Січі. Історія й народна мораль, світоглядні позиції українців тісно переплетені в романі «Чайковський». Образна система твору досить складна, оскільки характери розкриті різносторонньо, герої неординарні, здатні до романтичних повань.

У романі Є. Гребінки наявне романтичне протиставлення двох типів – «гречкосія» і «козака-характерника». Козак постає в романтично-піднесеному ореолі: *«Характерник бывал человек очень разумный и знал всякую всячину; его и пуля не брала, и сабля не рубила; у него на все было средство и способ, на все хорошее слово и польза. Характерники знали все броды, все плавни по Днепру и другим речкам; характерник из воды выводил сухого и из огня мокрого; у них была рыцарская совесть и добродушие...»*.

Серед кращих образів роману – запорожець Микита Прихвостень і козак Гадюка. У Микити Прихвосня багатий емоційний світ, однак свої ніжні почуття він вважає за краще не виявляти. Це відважний воїн і разом із тим запорожець-гуляка, який не терпить ніяких *«бабських сентиментів»*. Це зразок козацької мужності й звитяги – збірний образ українського народного захисника.

Прихвостень і Гадюка ведуть «спартанський» спосіб життя, втілюють у собі героїко-колективістське начало. Водночас кожен із цих героїв характерний, індивідуалізований. Товариський, здатний на добрі почуття завзятий гуляка Микита. Гострий на язик, небагатослівний, навіть трохи понурий – Гадюка.

У романі «Чорна рада» символічним втіленням українського національного характеру П. Куліш називає Кирила Тура. Це яскравий виразник прагнення народу до

абсолютної свободи. Він усвідомлює недосконалість світу, але йому протиставляє не стільки свій героїзм, скільки дивакуватість, нестримність, неприборканість. Це тип людини, що ламає усталені правила життя, вступаючи в конфлікт із суспільством.

Модель образу Кирила Тура П. Куліш бере з народних образів козаків-характерників. У суперечливій ірраціональній поведінці персонажа полягає його романтична цілісність, яскраво розкрита М. Костомаровим. Є. Нахлік вважає правомірним розглядати цей образ у типологічному ряду «байронічних героїв». («Юродствующий» запорожець – це «байронічний герой» на український лад»).

В історико-романтичних творах подеколи виразнішими ставали не центральні герої, а другорядні, головні й важливі за силою пристрасті, духу.

Вікторія Іваненко

Другорядне «Я»: феномен іншості та двійництва в сучасній шотландській прозі

Присутність другорядного персонажа, який з часом починає конструювати інше «Я» головного, – один із найбільш характерних поетикальних феноменів шотландської літератури. На початку XX століття він отримав назву «Каледонська антисизигія». Це поняття введено в гуманітарні студії 1919 року шотландським літературознавцем Джорджем Грегорі Смітом у праці «Шотландська література: особливості та впливи» (*Scottish Literature: Character and Influence*). Цим неймовірно складним для вимови терміном Дж. Грегорі Сміт позначає особливий тип шотландського менталітету, що оприявнює себе у специфічних формах соціального й естетичного вираження, і, відповідно, у творенні певної специфічної соціально-історичної та мистецької традиції. Шотландський

літературознавець стверджує, що каледонська антисизигія полягає у «поєднанні протилежностей... у відтворенні контрастів, які шотландець демонструє на кожному кроці: у своїй політичній та церковній історії, у своїх полемічних шуканнях, у своїй здатності до пристосування, а тому і не варто дивуватися, що у своїй літературі шотландець репрезентуватиме два аспекти, що будуть суперечити одне одному [Сміт, с. 4-5]». Сміт наголошує, що поєднання протилежностей, або роздвоєння сутностей, тобто сама «антисизигія» не є виключно «каледонською» прерогативою в літературі, проте внаслідок специфічних історичних та соціокультурних факторів вона стала домінантною рисою менталітету шотландця і знайшла своє вираження в його мистецтві. Серед таких специфічних факторів, зокрема, можна назвати проблему втрати державності у XVIII ст., за словами Гардінера, шляхом «підкупів та промахів» (розподіл на юніоністів та націоналістів), проблему розколу церкви (католики-кальвіністи, пізніше – єпископальці-пресвітеріани), проблему багатомовності (англійська-скотс-гельська), проблему протистояння між Гайлендс і Лоулендс та ін. З такою історією гри протилежностей (яка триває досі: див. статтю Браяна Грума «Scotland, Forever in Two Minds» до референдуму 2014 року) на невеликій території цілком очевидно, що шотландець одночасно втягнутий у безкінечну кількість самоідентифікацій (часто – взаємовиключних), що зрештою вкорінює у ньому відчуття роздвоєності, розщепленості, багатозначності. Проте, на думку Сміта, найголовніше роздвоєння та поєднання протилежностей, що визначає «шотландський темперамент», який виражається у типових рисах національної літератури – це поєднання двох «настроїв», реалістичного та фантастичного.

Історія роздвоєнь, двійництва, діалектики протилежностей – це мотив, що постійно супроводжує історію шотландської літератури. Так, герої Середньовічного шотландського епосу Вільям Воллас та Роберт Брюс (які, за

легендою, очолили шотландську визвольну боротьбу, що призвела до перемоги над англійцями в битві при Беннокберні 1314 р.) представлені як компліментарні двійники у конгломераті таких текстів, як епічна поема Джона Барбура «Брюс» (*The Brus, around 1375*), «Шотландська хроніка» (*Scotichronicon, 1440-1447*) Волтера Бовера, епічна поема Сліпого Гаррі «Воллас» (*The Actes and Deidis of the Illustre and Vallyeant Campioun Schir William Wallace, around 1488*). Усі ці тексти містять сцену зустрічі народного провідника-повстанця Вільяма Волласа та шотландського короля Роберта Брюса, і, в залежності від уподобань та ідеології автора, їх діалог про мужність, зраду та любов до Шотландії вкладається в уста то одного, то іншого. Можна стверджувати, що ці історично-міфологічні постаті – перша в історії шотландської літератури форма «каледонської анти сизигії», що репрезентує динаміку перемоги-зради, лояльності-продажності, хоробрості-нищотності, добра-зла в одній роздвоєній сутності національного героя. Оскільки детальне дослідження історії двійництва в діяхронії шотландської літератури лежить поза межами цього дослідження, далі окреслимо лише найпоказовіші (і найбільш архетипні) випадки оприявлення «антисизигії» в літературі Шотландії до XXI століття: «Тем О'Шентер» Роберта Бернза, «Редгонтлет» Вальтера Скотта, «Химерна пригода з доктором Джекілом та містером Гайдом» Р. Л. Стівенсона, «Сповідь виправданого грішника» Джеймса Хогга, цикл пригод Шерлока Холмса Артура Конан-Дойла, «П'яний чоловік дивиться на чортополох» Г'ю МакДаярміда, «Міс Джин Броуді у розквіті років» Мюріел Спарк, «Ланарк» Аласдера Грея, «Марії, королеві Шотландії відітнули голову» Ліз Локхед, «Осина фабрика» Йена Бенкса. У XXI столітті продовжують з'являтися знакові для літератури двійництва тексти, серед яких і «Заповіт Гедсона Мака» Джеймса Робертсона та «Дивний занепад Пруденсії Харт» Девіда Грейга. Усі ці тексти так чи інакше репрезентують проблему

Пасіонарність другорядного

двійництва, відзеркалення, поєднання реального і уявного/фікціонального/надприродного.

Серед сучасних текстів шотландської літератури, де другорядний персонаж, перетворюється на «Я» або віддзеркалює (чи роздвоює) «Я» головного, можна назвати кілька ключових для сучасного літературного процесу: «*Trainspotting*» Ірвіна Велша, «*Paradise*» А. Л. Кеннеді, «*The Testament of Gideon Mack*» Джеймса Робертсона, його ж «*The Professor of Truth*» та ін. Саме на їх прикладі розглядаються техніки функціонування другорядного «Я» в контексті феномену двійництва в сучасній шотландській прозі.

Олександр Кеба

Позасюжетні персонажі та вставні епізоди

в художній структурі роману

Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга»

Події роману Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга» відбуваються восени 1869 року в Петербурзі, куди приїздить, як стає зрозумілим лише згодом, «Достоевський» (далі, задля розрізнення Достоевського-емпіричної особистості і Достоевського-персонажа роману Кутсі, коли говоримо про останнього, пишемо його прізвище в лапках). Він має на меті з'ясувати обставини трагічної загибелі свого двадцятидвохрічного пасерба Павла (Ісаєва), якого він щиро й гаряче любить, маючи його для себе за справжнього сина, відвідати могилу і забрати речі й папери Павла з винаймуваної ним квартири. «Достоевський» зупиняється на тій самій квартирі, знайомиться і швидко входить у любовні стосунки з власницею помешкання Анною Сергєєвною Коленкіною, свідком чого стає її донька підліткового віку Матрьоша. «Достоевський» декілька разів відвідує поліцейський відділок, де дізнається, що його син мав

відношення до діяльності терористичного угруповання «Народна розправа», очолюваного Нечаєвим, веде довгі розмови на політичні й літературні теми зі слідчим Максимовим, зокрема на матеріалі записів у щоденнику й літературних спроб пасерба, досі йому невідомих. Потім протагоніст зустрічається з Нечаєвим, з яким також часто дискутує з приводу соціально-політичної ситуації в Росії і стосунків між «батьками» і «дітьми». Розмови з Нечаєвим накладаються та специфічно відбиваються у стосунках «Достоевського» з Анною Сергєєвною й Матрьошою. Внаслідок цих подій і напруженого осмислення протагоністом усього того, що йому відкривається й актуалізується з власного минулого, започатковується новий роман, в якому неважко вгадати «Біси» і одного з його ключових персонажів Ставрогіна.

Особливе місце в художній системі роману займає син «Достоевського» Павел Ісаєв. На відміну від інших персонажів, він постає виключно у віддзеркаленому світлі – у спогадах і рефлексіях протагоніста, а також людей, які його знали і спілкувалися з ним перед загибеллю. Актуалізовані тут взаємини «батьків» і «дітей» ставляться автором у широкий контекст соціально-історичних і морально-психологічних питань як російського життя середини ХІХ ст., так і (імпліцитно-опосередковано) глобалізованого світу кінця ХХ ст. Традиційна для російської літератури, проблема конфлікту поколінь у романі Кутсі є квінтесенцією напружених діалогів «Достоевського» з різними персонажами – слідчим Максимовим, Нечаєвим, Анною Сергєєвною, Матрьошею. Гранично загострена вона й у внутрішніх монологів протагоніста, де набуває широковекторного виміру – від значення стосунків «батьків» і «дітей» (тобто різних поколінь) у соціально-історичних долях Росії до протистояння «старих» і «молодих» у змаганнях (далеко не завжди чітко усвідомлюваних) за

протилежну стать і суперництва у творчому процесі. Здається дуже вірогідним, що для автора роману першоімпульсом художньо-естетичного осмислення проблеми батьків і дітей була її постановка у відомій праці Зигмунда Фрейда «Достоевський і батьковбивство».

Важливим засобом створення образу Павла Ісаєва є його щоденник, інкорпорований у текст роману, та власні літературні спроби. Вони стають предметом обговорення «Достоевського» і поліцейського слідчого Максимова. Попри попередження Анни Сергіївни не читати щоденника прийомного сина, «Достоевський» знайомиться з його текстом, відкриваючи для себе не вельми приємні оцінки й характеристики.

Оповідання, яке написав Ісаєв, сюжетом має вбивство молодим біглим каторжником Сергієм поміщика Карамзіна в момент, коли той намагався звалтувати молоду селянку Марфу. Знаряддя убивства стає сокира – деталь, що відсилає до роману «Злочин і кара», тим самим, у поєднанні з іншими текстовими елементами, відкриває важливий вектор інтертекстуальної рецепції творчості Достоевського та герменевтичного прочитання твору Кутсі. Цікаво, що під час читання й обговорення оповідання Ісаєва слідчий Максимов і «Достоевський» висувують декілька концепцій читання як такого. На противагу Максимова, який вимагає від автора або співчуття жертві, або прихованого захоплення діями вбивці, «Достоевський» стверджує, що «справжнє читання полягає якраз у тому, щоб ставати одночасно і рукою, і сокирою, і черепом. Читати – значить забувати про себе, а не стояти збоку, посміхаючись». Симптоматично, що «Достоевський» у своєму монолозі про оповідання сина плутає прізвище персонажа, називаючи його не «Карамзіним», а «Карамазовим», унаслідок чого актуалізується ще одне цілком зрозуміле для сучасного читача інтертекстуальне

джерело, крізь призму якого має прочитуватися роман «Володар Петербурга».

Отже, вставні епізоди в романі Кутсі стають дієвим засобом творення системи персонажів і постановки важливих художньо-естетичних проблем твору.

Віра Романишин

Жіноча не-присутність у модерністському публічному просторі монтажів та віршів Дебори Фогель

Головним героєм монтажів та віршів Дебори Фогель є міське життя, в якому співіснують вулиці, будинки та люди. Представлена в дусі конструктивістської поетики, урбаністична дійсність виражає проблеми освоєння та адаптації людини в період формування «нової легенди міста». У ключі цієї поетики життя не відтворює абстрактне місто, а конструює його, формує простір, уподібнюючи людину до навколишнього світу та до речей у ньому. Людина у монтажах «Акації квітнуть» та у віршах Дебори Фогель піддається геометризації, стає фігурою, лялькою або манекеном, тобто цілковито відповідає засадам урбаністичної місто-поетики із притаманною їй неоднорідною структурою, вербалізацією й експериментами з формою.

Усіх людей львівська письменниця поділяє на дві групи: перша – це ті, котрі прогулюються містом, або ж наповнюють місто, так само, як «суknі, меблі, асфальти»; друга – ті, котрі перебувають по той бік вітрини: «перукарі, манікюрниці, офіціанти – приречені на чуже життя по той бік вітрини». Така класифікація містить у собі гендерні ознаки і дає можливість говорити саме про присутність жінки у міському ландшафті, на що вказують слова «суknі» чи «манікюрниці».

Проблема присутності жінки у місті на початку ХХ століття стала справжнім викликом, оскільки жінки отримали новий статус – вони вже не тільки домогосподарки, матері та берегині роду, але й чинний елемент (частина) промислово-комерційного суспільства. Жінка у Фогель не тільки працює у перукарських салонах чи крамницях, уподібнюючись до манекена, але, передовсім, стає активною учасницею споживацького суспільства, стає самодостатньою в міському просторі, зокрема у соціально-споживацькій та комерційній сферах.

Загалом усе місто стає сукупністю довільних сцен жіночого втаємничення, як, скажімо: «і ми вже не покинуті, йдемо / огорнуті ніжними руками плакатів, / печені гарячими тілами ламп, / дві й три години», або: «а я кружляю самотньо / скляними вулицями нічного міста / і віддаюся пестошам жовтих плакатних стін / і цілую всім тілом кармінову плоть червоних літер», або ще по-іншому: «і скляні вечірні вулиці, / як жовта плакатна стіна / може стати другим тілом, що пестить. / перша вулиця, друга й третя вулиця».

У просторі міста з'являються люди-фігури, яких Фогель класифікує за формою та вмістом. Таким чином, постають люди-фігури, які містять у собі душу, що й визначає існування у місті «різноманітних концепцій ляльок». Порцелянові й паперові ляльки нагадують жінок, натомість ляльки з дерева, бляхи й заліза – це чоловіки: «можна жити, як порцеляна і як дерево, / як плаский папір і старомудра бляха».

Якщо у своїх текстах Фогель презентує новий тип жінки-фігури – активної учасниці промислово-комерційного суспільства, яке називає «декоративно-споживацькою формацією», то доцільним видається визначити головні ознаки й властивості таких жінок. Відтак авторка презентує постаті, які наче щойно зійшли з крамничних вітрин чи газетних шпальт: «Вони ніби вирізані з журналу моди і вже не могли реалізуватися в житті незалежно від тих кольорових

журналів». Однією з істотних характеристик жінки є її залежність від споживацької сутності міста, приреченість на самотність та функціонування у вигляді певного окремого екземпляра, чії копії тисячами множаться вулицями міста. Поетизація узалежненості жінки від споживацької сутності міського життя свідчить про банальність її ролі в суспільстві, адже життя жінки можливе лише завдяки салонам краси, які «знову починають продавати життя: кавалок життя за золото; кавалок життя стає потрібним тоді, як тільки з'являється червоне золото». Жіноче тіло, виставлене напоказ, проходить міськими скверами, проспектами та вулицями, стає лише оболонкою, яка демонструє зачіски, сукні та манікюр.

Присутність різних екземплярів жінки, – фігур, манекенів чи ляльок, – супроводжується тугою і смутком, який виражається у головному питанні: «чим є життя». На це запитання кубістично-конструктивістська модель фогелівської жінки так і не здатна відповісти, адже для неї життєво найважливішими проблемами все ж залишаються зачіска, одяг, манікюр.

Світлана Романова

Функції другорядного персонажа у прозі Роси Монтеро

Існує значна кількість досліджень творчого доробку сучасної іспанської письменниці Роси Монтеро. Втім, відсутні спеціальні розвідки функцій другорядних персонажів у текстах романістики. Метою цього дослідження є аналіз, систематизація й окреслення функцій, які виконують створені Монтеро другорядні персонажі.

Роса Монтеро (1951 р. н.) – відома мадридська журналістка і письменниця зі світовим іменем, чий доробок сьогодні є об'єктом вивчення в курсі з літературознавства та історії літератури у провідних університетах не лише Іспанії,

а й усього світу. Беззаперечний також комерційний успіх і популярність її творів, виражені в багаторазовій адаптації її текстів для кіно, театру й опери. Твори письменниці перекладені більш ніж 20 мовами світу, серед яких, на жаль, досі немає української.

Специфічним авторським прийомом Монтеро є розмивання меж реального і фікційного світів, важливим інструментом якого стають другорядні персонажі. Частина другорядних персонажів Монтеро суто фікційна, серед яких сама Роса Монтеро у різних іпостасях: африканської письменниці «Дочка людозера» (1997), молодой письменниці-дебютантки та одночасно уславленої колумністки газети Ель Паїс «Плоть» (2016) чи то дівчинки-карлика «Місцева божевільна» (2003). Письменниця використовує своє справжнє ім'я для залучення гіпертекстуального простору і посилення ефекту змішування шарів реальності. Вигадані другорядні персонажі у Монтеро найчастіше виконують роль помічників, опонентів, віддзеркалень протагоністів, а іноді набувають більш суттєвих функцій. Як-от вірогідна молодша сестра романної Роси Монтеро на ім'я Мартіна, ступінь реальності якої не може бути встановлений у романі.

Поряд із фікційними, функціонує велика група персонажів, що складається з відомих історичних постатей, серед яких швейцарський письменник-модерніст Роберт Вальзер, чиє трагічне життя і смерть у божевільні, після повного провалу літературної кар'єри, виступає ілюстрацією того, як вигаданий світ літератури може затягнути у прірву безумства і створює аналогію до пристрасних історій, що їх переживає Роса Монтеро з роману. Багато хто з персонажів, що функціонують у романі, позначені маркерами шаленства чи трагедії: Труман Капоте, Герман Мелвіл, Кафка та інші. Поряд із захоплюючими історіями із життя реальних постатей, роль Мартіни привертає увагу хіба що кардинальною відмінністю характерів сестер. Функція

персонажа Мартіні лишається поза увагою читача аж до того моменту, коли оповідач ставить під сумнів існування своєї сестри: «уявімо на хвилину, що я збрехала і ніколи не мала жодної сестри». Стає очевидним, що другорядний персонаж відіграє у цьому романі роль наріжного каменя, лакмусового поперу, що вкотре розкриває відсутність розмежування між вигаданим і реальним світом у текстах Монтеро зокрема і у літературі загалом. Водночас Мартіна виступає інструментом викриття постмодерністської гри, в яку письменниця затягує свого читача, перевіряючи межі читацької довіри, змушуючи докладати постійних інтелектуальних зусиль, щоб не стати жертвою авторської маніпуляції.

Романістка продовжує розвивати цю стратегію у своєму останньому романі «Плоть» (2016), вводячи у тло оповіді як другорядних персонажів постаті ексцентричних, щоб не сказати божевільних, митців ХХ століття. Якщо у «Місцевій божевільній» поштовхом до втрати критичної оцінки дійсності стає літературна творчість, то у «Плоті» історії божевілля пов'язані з коханням і пристрастю.

Окремо варто назвати групу другорядних персонажів, що складають видатні постаті світової науки і культури, чий імена були незаслужено забуті.

Однією з місій своєї творчості Монтеро називає відродження із забуття вартісних імен, особливо жіночих. Так, у романі «Історія прозорого короля» видатні жінки, серед яких – Гіндегарда Бінгенська, Геррада Ландсбергська, Матильда Анджуйська, Елоїза та інші, формують проблемну вісь самоідентифікаційних процесів головної героїні.

Змішуючи ймовірні автобіографічні оповідання з набагато відомішими біографіями видатних людей, пропонуючи долучитися одночасно до світу реального божевілля і вигаданого безумства, Монтеро оселяє читача між двома світами, подорож якими спонукає формувати власне судження щодо зображуваних подій.

Варто зауважити присутність у текстах Роси Монтеро ще однієї цікавої групи другорядних персонажів, що істотно впливають на розуміння концепції твору – тварин. Образ тварини у письменниці виступає модифікацією концепту Іншого. Для найповнішого розкриття авторських мотивів Монтеро використовує другорядними персонажами образи реальних тварин (кінь, собака, кіт, кабан, ящірка) та міфічних істот (василіск, дракон, єдиноріг). До образів фантастичних тварин авторка вдається, щоб краще передати специфіку середньовічної свідомості європейця у романі «Історія прозорого короля», дії якого відбуваються у Франції XII-XIII ст.

Дослідження функцій другорядного персонажа в текстах Роси Монтеро дозволяє краще зрозуміти її специфічні авторські стратегії.

Людмила Ромас

**Функції другорядного персонажа
в персонифікації роману А. Кокотюхи «Червоний»**

Зауважимо, що головний герой роману «Червоний» з'являється аж на сотій сторінці, а далі його участь у розвитку сюжету епізодична у першій і третій частинах і зовсім символічна у другій. У будь-якому літературно-художньому творі другорядним героям приділяється значно менше авторської уваги, і вони виконують допоміжну роль, оскільки саме у стосунках із ними відбувається глибше розкриття характеру головного. А. Кокотюха сконцентрував проблематику роману на героях, які мають свою особливу точку зору на протистояння руху опору УПА й сталінської машини винищення «незручних» народів. У всіх трьох історіях, представлених у романі, фігурує образ Данила Червоного (головного героя), а тих, хто трапляється йому на шляху, ми можемо вважати другорядними персонажами.

Вони дуже різняться між собою, залежно від ступеня важливості у розвитку сюжету. Одні з них лише виконують якісь службові функції (Шліхт), інші є «технічними» персонажами (вчителька російської мови), але деяким з них автором відведена дуже важлива роль у розкритті життєвої філософії головного героя (Михайло Середа, Лев Доброхотов, Віктор Гуров).

Особливістю роману «Червоний» є те, що він написаний у вигляді трьох зошитів і від імені трьох другорядних персонажів. Як зазначає в передмові до роману «Війна після війни» Вахтанг Кіпіані, читачеві «доведеться пережити три окремі історії, що врешті складуться в один пазл. Спогади, записані зі слів «акторів другого плану» – міліціонера-східняка Михайла Середи, кадебіста Лева Доброхотова чи колишнього червоноармійця-танкіста Гурова, – дають можливість прожити життя Данила Червоного, бути разом з ним так довго, як цього вимагає авторський замисел». Ці троє «акторів другого плану» є безпосередніми учасниками описаних у романі подій (Україна. Волинь, осінь 1947 року, Україна. Волинь, весна 1948 року й Комі АРСР, Воркута, осінь 1948 – весна 1949 року) і розповідачами. Концептуальні засади життєвої позиції другорядних персонажів роману А. Кокотюхи висловлено головно у діалогах-роздумах, створених автором у колі «Данило Червоний – другорядний персонаж». Увага автора акцентується на окремих моментах аналізу життєвих позицій героїв, які вступають у відкрите протистояння з Червоним, або на їхніх поглядах на дійсність, що суперечать переконанням головного героя. Відстежуючи схему появи персонажів поряд із отаманом у процесі розвитку сюжетної лінії твору, переконуємося, що в кожному із зошитів мова йде від першої особи.

Другорядним персонажем-розповідачем, що постає вже на початку твору, є Михайло Середа, волею долі закинтий на територію Волині, міліціонер-східняк, не готовий сказати,

чим для нього стала історія знайомства з отаманом Червоним, до зустрічі з яким він вважав життя в радянському суспільстві таким, що не потребує змін, у якому все влаштовано правильно і справедливо. На якомусь етапі більшість другорядних героїв роману А. Кокотюхи опиняються в межевій ситуації, своєрідному пограничному стані, коли вони вже начебто розуміють несправедливість системи, але не можуть і навіть не знають, як від неї відійти, змінити щось у собі й навколо себе. Ще одну філософію існування можна витлумачити через образ розповідача наступної історії з роману Лева Доброхотова, який за арешт отамана отримав орден Червоної зірки. Філософія життя Віктора Гурова (третього розповідача) зводиться до пройденого мільйонами радянських людей. Це позиція сліпого наслідування попередніх життєвих ситуацій, звичка коритися, не шукати інших шляхів. На початку читання цієї історії можна говорити про танкіста як про інертного персонажа, але далі він починає задумуватись над своєю життєвою драмою, над тим, чому він, герой, відбуває покарання за те, що його танк згорів, друзі загинули, а він вижив. У свідомість кожного з героїв-розповідачів усіх трьох історій, представлених у творі, періодично закрадаються сумніви щодо «політики партії» у ставленні до жителів певних регіонів Радянського Союзу, зокрема Західної України.

**Література «після літератури»:
другорядність як мотиватор оновлення
жанрової системи**

Alena Barysevich

**Types of Commentary
in the Polish Bible Translations Published
in the XVI Century**

The whole XVI century is often referred to as a golden century of the Polish culture. Among the other important events, it brought about rapid development of book printing in Poland as a consequence of vivid discussions held by the representatives of different Christian denominations. The multid denominational situation resulted in publishing of the several full Polish translations of the Bible within one century: Jan Leopolita's Bible (1561), Brześć Bible (1563), Szymon Budny's Bible (1572) and Jakub Wujek's Bible (1599). Each book was edited in the framework of a certain denominational convention – the first one and the last one were Catholic ones, the second and the third ones – Protestant. However, each one had a commentary, which possessed a very complicated structure and hence should be considered a separate genre, in spite of being a kind of secondary work, fully dependent on the translation.

Biblical commentary has a very long history, which begins inside the Bible itself, since there are text passages with the clear explanatory intention. Every translation, being a secondary literary work, caused the appearance of new commentaries. And thus the tradition of the biblical commentary was built, according to which there are supposed to be two main elements within the commentary: the theological and the linguistic ones. There are also two different types of commentary from the point of view of its form: the separate and the marginal ones.

The theological commentary, considering the denominational understanding of the most important religious issues, was dispersed within the introduction and afterword to each book of the Bible. Nowadays, it can be regarded and studied as a separate text possessing definite genre features of polemics work. Especially brilliant texts were created by Szymon Budny and Jakub Wujek, and there is vast literature devoted to their contents studied from theological, philosophical and historical points of view.

The marginal commentary was usually a mixed type of commentary. The issues discussed within the marginal commentary can be technically divided into two main types: those of linguistic nature and the theological ones. Linguistics is generally predominant in Szymon Budny's commentary. The explanation for this can be found in his agenda as a translator: his translation of the Bible was planned as one correcting all the mistakes of the previous translations and editions, including the Septuagint and the Vulgate. In his commentary, the most frequent issue is literal rendering of the Hebrew text. In Brześć Bible, one can note both types of marginal commentary, with strong predominance of the theological type. Jakub Wujek's Bible reserves the marginal space mostly for short word explanations, whereas Jan Leopolita's Bible lacks this type of commentary almost completely. For instance, there are only three marginal word explanations for the whole Book of Genesis in his edition.

The most interesting type of commentary is that interfering with the text of the Bible itself. This would be considered to be impossible in the epoch of extreme piety for the Bible, but nevertheless, the fact remains the fact – Jan Leopolita and Szymon Budny dare insert their commentary into the text of their translation. Still they technically mark the borders between their commentary and the text of the Bible. Szymon Budny makes it with a special graphic symbol, similar to the equation mark. Thus he often introduces his remarks regarding word construction, and so this type of commentary should be considered to belong to the

realm of linguistics. As to Jan Leopolita, he inserts his explanations by introducing the phrase *tho iest* or similar ones into the sentence containing the biblical text. This has once led to a scientific discussion considering the complicated nature of this type of text additions in Jan Leopolita's Bible. This type of commentary happened to be so unusual and unexpected in this type of edition, that a number of scholars still refuse to recognize it as a commentary. This kind of commentary can be called inclusive, and it appeals to the very beginning of the Bible commentary tradition. What is peculiar in it is the time and the culture where one finds it, namely Poland of the XVI century.

Валентина Біляцька

**Жанрові контамінації роману у віршах
постколоніальної доби**

Письменники завжди демонструють самотність у художньому осмисленні жанру, виходячи за межі канонів, подають оновлення, неповторний авторський ракурс, який є визначальним у структурі тексту, особливо в романах у віршах постколоніальної доби – автобіографічний («Московський час», «Донецька прелюдія» В. Марсюк), гротескний («Парад химер в Кіровограді» В. Гончаренко), сатиричний («Грім» Р. Пастух), химерний («Мазепа» Л. Горлач), роман-сповідь («Сповідь Мазепи» А. Гудима, «Берестечко» Ліна Костенко, «Сповідь» І. Козак), роман-пісня («Мама-Марія» Г. Лютий). Вони вирізняється строкатістю жанрових різновидів та модифікацій, «тяжіють до накладання та жанрової синкретизації» (Т. Бовсунівська) усередині цієї групи і за її межами, міжродовими й міжжанровими дифузіями, функціонуванням різноконструктивних моделей, контамінацій, вставних жанрів та елементів архітекτονіки твору, з метою

увираження сюжетної лінії, типізації образів, ідейно-естетичної суті.

Самобутність художнього осмислення жанру роману у віршах продемонстрував Г. Лютий, представивши роман-пісню «Мама-Марія». Ця його поетична міфотворчість, багата на враження й переживання про життя, причетність до людських доль земляків, своєрідна схема асоціацій-настроїв. Роман є синкретичним, своєрідним «сплавом» народної думи, поеми, героїчного епосу, баладної оповіді, фольклорних казкових та фантастичних мотивів, складається більше ніж із п'ятдесяти вставних пісень і «пісеньок», більшість з яких несуть ідею в назвах: «Земле рідна, земличенько...», «Самобранка», «Моя щаслива хатинько», «Знов коло мами вишня зацвіла», «Над рікою життя мого», «Наплакало дурне серце криваву рану», «Як виходили в похід, та й махновці». Для роману Г. Лютого характерна контамінація, що передбачає жанрові й поетикальні сполучення, які виникають при поєднанні, взаємонакладанні, інтерференції творів усної народної творчості і художньої літератури, має свою специфіку, зберігає сліди різних джерел, засвідчує культуру синтезу рівнозначних мистецтв.

Масштабність зображених подій, багатоаспектність порушених проблем вказують на романну форму твору, сюжет з розгалуженістю сюжетних ліній, стрижнем яких є головна героїня Мати-Марія, яка уособлює й Божу Матір, і Матір українського народу, і рідну матір поета, мала Божий Дар до пісень, які сама й складала про «доленька народу». Марія у творі Г. Лютого виконує функцію об'єднуючого ядра, навколо якого всі персонажі – Автор, Літописець, Богдан, Скрипаль, Притика, Салій, Вічна Гостя, знахарка Горголя, Гафія, Час. Кожен з них додає свої вагомні штрихи до літопису тоталітарної дійсності в Україні.

Для «Мами-Марії» характерна настанова на жанровий експеримент, використання моделей і форматів інших жанрів художньої літератури – пісні. Авторське жанрове визначення

апелює до образу, який стає головною частиною тексту, включається в образну структуру і є «вираженням авторської позиції» (Т. Маркова). Пісня є носієм жанру й ідеєю твору: *«Родило поле нашому роду / Пісенний хліб, а ще – народні рани...»* і зафіксованим фактом буття України. Автор ставить завдання *«Відчути душу рідного народу, / Оту любов, з якої ти з'явивсь»*, з яким високохудожньо впорався, створив поетичну епопею, у якій «епіка перетікає в лірику, і лірика не визнає ніяких хронікальних рамок» (М. Слабошпицький).

Євгеній Васильєв

Жанрові новації в сучасній драматургії: драма-кросвер

Однією з новітніх сюжетотворчих жанрових форм у драматургії на межі ХХ – ХХІ століть (поряд із драмою-сиквелом, драмою-приквелом, драмою-сайдквелом, драмою-римейком, драмою-реміксом) є жанр, який ми пропонуємо іменувати «драма-кросвер». Його витoki сходять до кіномистецтва. Кросвер (від англ. cross over – схрещування) – це жанр кінематографу, в якому перетинаються сюжетні лінії двох або більше творів і/ або розробляється тема зустрічі персонажів різних фільмів. Як правило, це стрічка фантастичного або пригодницького характеру, а персонажі, що зустрічаються у кросвері, є культовими лиходіями або монстрами.

Можливості кросверу в драматургії застосовувалося ще у 1930-ті рр. Прикладом перехрещення дійових осіб і сюжетних ліній різних творів є «мольєріана в трьох діях» М. Булгакова «Навіжений Журден». У цій метатеатральній п'єсі (її дійовими особами, як і в «Кабалі святош», є актори мольєрівської трупи) Булгаков на загальному тлі «Міщанина-шляхтича» (звідки запозичені Ковсьєль, Учитель танців, Учитель музики) використав сцени і персонажів інших

Пасіонарність другорядного

комедій Мольєра: Дон Жуан і Статуя Командора – з «Дон Жуана», філософ Панкрас – із «Шлюбу мимоволі», слуга Брендавуан – зі «Скупого». Самого ж Мольєра серед дійових осіб немає (як немає Пушкіна у булгаковській драмі «Пушкін (Останні дні)»), проте незримо присутній його дух. Він оприявнюється як через акторів його трупи, так і персонажів його світу, що репрезентують різні Мольєрові творіння.

Філософська п'єса-казка Є. Шварца «Голий король» являє собою кросовер відразу трьох текстів: казок Андерсена «Нове плаття короля», «Свинопас» та «Принцеса на горошині». Елементи кросоверу присутні й у сатиричній п'єсі-казці Шварца «Тінь», створеної за мотивами двох творів: «Неймовірна історія Петера Шлеміля» А. фон Шаміссо та казки «Тінь» Андерсена. Достатньо пригадати й ім'я головного героя «Тіні» Шварца – вченого Христіана-Теодора. У ньому поєднуються складові імен двох значущих для драматурга митців-казкарів – Андерсена і Гофмана. Обидва епіграфи до «Тіні», взяті з двох різних текстів Андерсена («Тінь» та «Казка мого життя»), наче виправдовують перетворення оригінальної фабули та сюжетну вторинність його власного драматичного твору. У п'єсі Шварца «Попелюшка», створеної за мотивами казки Шарля Перро, постійно фігурують персонажі інших казок французького письменника: Кіт у чоботях, Синя борода, Хлопчик-мізинчик. Характерно, що дійовими особами «Попелюшки» (Король, Принц, Лісничий) вони сприймаються і як фіктивні персонажі – герої прочитаних казок, і водночас як реально існуючі створіння.

«Поминальна молитва» Г. Горіна також створена за моделлю кросоверу. Драматург «перехрестив» із персонажами «Тев'є-молочника» героя ще одного твору Шолом-Алейхема – Менахема-Мендла з однойменної прозової книги. Горін зробив його не лише далеким родичем Тев'є, а й своєрідною пружиною, «режисером», рушійною силою всієї дії п'єси.

Існуючі зразки сучасної драми-кросоверу (кінець XX – початок XXI ст.) дозволяють побудувати типологію цього жанру з огляду на його персоносферу:

1. Фікційний кросовер, у якому перетинаються персонажі різних фікційних світів: персонажі різних драм Шекспіра у п'єсах «Дисморфоманія» В. Сорокіна, «Гамлет і Джульєтта» Ю. Бархатова; дійові особи різних п'єс Чехова в «Ювілей» В. Сорокіна. Сорокін будує текст «Ювілея» як центон, вдаючись до буквальних цитат із драм Чехова. Текст метавистави «Калужького театру» (як ремарки, так і репліки) складається із «зшитих» уривків різних чеховських п'єс: їх озвучують дійові особи «Іванова» (Іванов), «Чайки» (Ніна), «Трьох сестер» (Ірина, Ольга, Маша), «Дяді Вані» (Астров, Войницький), «Вишневого саду» (Фірс). Репліки звучать як незв'язані фрагменти чи розрізнені скалки, хоча самі герої намагаються фізично взаємодіяти між собою.

2. Квазідокументальний кросовер, у якому перехрещуються реальні історичні особи, іноді різних епох: у першій дії п'єси К. Черчил «Top girls» до сучасному ресторану на запрошення ділової жінки Марлін прибувають славнозвісні жінки з минулого шотландка Ізабелла Бьорд (1831–1904), яка багато подорожувала, японка з XIII ст. пані Ніджо (була куртизанкою імператора, потім буддійською черницею, пішки пройшла всю Японію) та папеса Іоанна (що жила в IX столітті, видавала себе за чоловіка, була Папою Римським). Поряд із цими історичними жінками діють і дві героїні художніх творів минулого: безумна Грета (персонаж картини Брейгеля «Dulle Griet») та покірлива Гризельда (її історія розказана у творах Петрарки та Боккаччо, Чосера). Всі вони розповідають свої «жіночі історії» та боротьбу за виживання, сперечаються, обговорюють сучасні феміністичні проблеми. Подібний тип знаходимо в п'єсах «Травесті» Т. Стоппарда, де взаємодіють Ленін, Джойс і Тцара; «Поетика застілля» В. Діброви з Леніним, Сталіним, Троцьким і Поскрьобишевим; «Голубий вагон»

Пасіонарність другорядного

В. Дурненкова, в якому дійовими особами є деконструйовані дитячі поети К. Чуковський, С. Маршак, А. Барто і Б. Заходер.

3. Кросовер змішаного типу, в якому реальні особи взаємодіють із героями фікційних світів («Винахід любові» Т. Стоппарда, де діють як представники англійської культури і науки (А. Е. Хаусмен, Дж. Рескін, В. Пейтер, О. Уайльд, Джером К. Джером та інші), так і літературні й міфологічні персонажі: перевізник Харон, герої джеромівського роману «Троє в човні, не рахуючи собаки», персонаж оперети Гілберта і Саллівана «Пейшенс» Банторн; Раневська з «Вишневого саду» і Тригорін з «Чайки» взаємодіють із самим Чеховим у драмі Д. Бавільського; чеховські персонажі вступають у контакт зі своїм творцем у «Машині Чехов» М. Вішнека; Беккет і Годо в «Останньому Годо» цього ж автора).

Олександра Вісич

**Ієрархія метадраматичних конструкцій
у художньому творі (на матеріалі п'єси Павла Ар'є
«Людина в підвішеному стані»)**

Метадрама – це окремий тип п'єс із специфічним принципом побудови драматичної дії. Їй притаманні конструювання самотійної художньої дійсності, подвоєння театрального простору (вистава у виставі), ігрове використання театральних прийомів різних епох, оголення сценічної умовності, діалогічна взаємодія актора і ролі, актора і глядача тощо.

Концепція метадрами сформувалась у другій половині ХХ ст. завдяки працям Л. Ейбла, Р. Хорнбі, К. Фівег-Маркс, С. Свйонтки та ін. Сам термін «метадрама» вперше з'явився у дослідженні Л. Ейбла «Метатеатр: нове бачення драматичної форми» (1963). Незважаючи на те, що

концептуальне наповнення феномену метадрами залежить від філософських течій структуралізму, на практиці її ознаки і функції вбачають у всьому корпусі драм – від Софокла до посттеатру. У сучасному літературознавстві значну увагу приділяють художнім прийомам метадрами, що спрямовані на подвоєння умовності, саморефлексію театру та концептуалізацію гри.

Метадраматичний аналіз слушно застосовується для переосмислення класичної драматургії, однак особливо очевидною стає його продуктивність при інтерпретації модерних і постмодерних текстів. Зразками метадрами прийнято вважати п'єси Е. Йонеско, Г. Пінтєра, Л. Піранделло, Т. Стоппарда тощо.

Однією з найбільш поширених та впізнаваних метадраматичних форм є так звана «п'єса в п'єсі», що стала відправною точкою для численних типологій метадрами. К. Фівєг-Маркс відносить цей прийом до засобів фікційної метадрами, якій притаманна посилена літературність та помножена структурна перспектива. У свою чергу А. Макаров зазначає, що використання структури «театр в театрі» приводить до тимчасової ієрархії системи персонажів за принципом «трупа/глядачі». В. Чупасов вважає за доцільне визначити дві метадраматичні парадигми «сцени на сцені»: традиційна і модерністська. Перша з них є розгорнутою метафорою «світ – театр», в її межах зовнішня драма – «життя» – протиставляється внутрішній – «театру» як ілюстрації і водночас розвінчанню таємниць «життя». Модерністська парадигма – продукт авангардних інтенцій театру, що заперечує чіткі кордони розмежування мистецтва і реальності, навіть свідомо намагається їх поєднати, переступаючи раніше майже сакральний бар'єр.

У класифікації одного із засновників метадраматичної теорії Р. Хорнбі «п'єса в п'єсі» інтерпретується як вид метадрами, що може бути репрезентовано двома формами: 1) вставка: у ній внутрішня п'єса другорядна, дійство

вмонтоване незалежно від основної дії, як, приміром, «Мишоловка» в шекспірівському «Гамлеті»; 2) «рамочний» тип: внутрішня п'єса стає первинною, натомість зовнішня п'єса – засобом її обрамлення. Ступінь інтегрованості вставної п'єси у загальну тканину твору буває різною. Прикладом слабшої інтеграції вчений вважає п'єси, що включають інтерлюдії, хори, пісні, танці, німі сцени тощо. Більш інтегрованими вставними п'єсами він називає довгі оповіді, промови, звіти гінців, постановки тощо, які здатні існувати поза твором і водночас виступають повноцінною частиною основного дійства. Важливим для цього різновиду метадами є явне, відчутне для реципієнта переключення модулів у репрезентації, свідоме дзеркальність, *«що спеціально, мов ребус, закладені у розгортанні подій п'єси»* (Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception* / Richard Hornby. – London; Toronto : Associated University Presse, 1986. – Р. 32).

Прикладом структури метадами ребусного типу можна вважати п'єсу українського драматурга П. Ар'є «Людина у підвішеному стані». Популярність письменникові принесли такі твори, як «Десять засобів самогубства», «Ікона», «Слава Героям», «Вівця», «Десять на місяці», «Кольори» та ін. Кращі з його текстів представлено в збірці п'єс «Баба Прися та інші герої» (2015). Твори молодого автора користуються увагою режисерів, зокрема, п'єсу «Баба Прися» поставили одночасно у п'яти різних театрах. Сам П. Ар'є охоче долучається до різних театральних проєктів, професійно реалізується як художній керівник Львівського драматичного театру ім. Лесі Українки. Близькість до світу театру сприяла його звертання до своєрідної «виробничої» тематики, зокрема, до проблеми перевтілення літературного тексту в видовище, з характерними для таких текстів грою, умовністю, утаємниченістю, закулісними інтригами тощо. В українській літературі одним із перших цю тематику використав М. Старицький у п'єсі «Талан».

П. Ар'є пропонує своє бачення театру в постмодерному світі, він тяжіє до трагікомізму, інакомовлення, за яким проглядає прагнення надати універсального виміру феномену сцени. Сюжетна лінія п'єси напрочуд химерна, композиційна розв'язка навіть при сучасній вигадливості письменників видається досить несподіваною. Сама побудова тексту репрезентує багатошарову капсулу, де принцип «театру в театрі» повторюється та індексується до безкінечності. Оригінальний детективний складник твору скерований на проблему режисера/драматурга як деміурга.

Мар'яна Віцько

**Наватарства і традиції
ў п'есе Сяргея Кавалёва «Стомлены д'ябал»**

П'еса Сяргея Кавалёва «Стомлены д'ябал», якая ўваходзіць у герменеўтычны праект, стваралася перадусім як асэнсаванне даўніх твораў на новы лад. Да запазычаных рэплік і сітуацый з твораў XVIII–XX стагоддзяў дадаюцца рэаліі сённяшніх дзён, паралелі з бягучымі падзеямі.

Вылучым адрозненні паміж герменеўтычнай п'есай і творами, якія сталі яе асновай:

1) Структура.

У п'есе «Стомлены д'ябал» 7 сцэн. У першай з'яве чытач/глядач знаёміцца з Яськам, што марыць пра самагубства і ўляўляе, як па ім будуць плакаць і Д'яблам, стомленым, задрыпаным, але хітрым. У гэтай жа з'яве Д'ябал прапануе Яську выправіць памылку Адама, прымусіць гісторыю пайсці іншым шляхам, вытрываць выпрабаванне спакусай недазволенага. Такім чынам, акт куплі-продажу душы, як і ў «Птушцы шчасця» не адбываецца, вышэйшая сіла прапануе чалавеку атрымаць аўсвайс у лешае жыццё,

Пасіонарні́сть другора́дного

прайшоўшы праз ініцыяцыю, ніводнай з якой чалавек не вытрымліваею.

Ад трэцяй да сёмай з’явы «Стомлены д’ябал» – арыгінальны твор, за выключэнне некалькіх прамоваў Незнаёмага. Тры выпрабаванні з «Камедыі» – дурнаватыя хлапчукі, што не могуць падняцца па лесвіцы да неба;

– браты Аляксандр, Клеафас і Зосімас, што не могуць увайсці ў вузкія дзверы;

– пакутнік, што прымае дудку за гадзюку;

перарастаюць ажно ў **чатыры выпрабаванні** ў сучаснай п’есе –

– жончына цікаўнасць, праз якую Яська і Паўлінка страчваюць рай;

– суседчына хітрасць, што ўмее пакараць таго, каго не здолела спакусіць;

– жорсткасць вайскоўцаў, якія прымаюць Яську за бунтаўшчыка

– карчмарская пераканаўчасць, праз якую Яська забівае Д’ябла і пазбаўляецца свайго апошняга шансу.

2) У сучасным творы **няма** традыцыйнага **камічнага, але мудрага Жыда**, які ў адрозненне ад Дзёмкі асцерагаецца мець стасункі з Д’яблам. Карчмар, які, як і Жыд, прадае ў «Стомленым д’ябле» гарэлку ўсё ж не ўяўляецца нам прататыпам Жыда ў звязку з поўным ігнараваннем яго нацыянальнай прыналежнасці аўтарам і абсалютна іншай ролі ў лёсе Яскі.

3) У школьным тэатры, для якога пісаў Каятан Марашэўскі **жаночыя вобразы** былі немагчымыя. У «Стомленым д’ябле» іх ажно **чатыры** (Паўлінка, жонка Яскі; Суседка; 1-я Распусніца; 2-я Распусніца). Пры чым, што цікава, усе яны вылучаюцца не лепшымі характарыстыкамі: жонка пазбаўляе Яську раю праз сваю цікаўнасць, суседка заляцаецца да Яскі, але, сустрэўшы непрыхільнасць, абвінавачвае Яську перад мужам у гвалце (класічны сюжэт, які можам знайсці ўжо ў міфак

старажытнай Грэцыі), адзіная праца для жанчыны (акрамя хатняй гаспадыні), згаданая ў творы, – распусніца. Але для праўды трэба сказаць, што станоўчых персанажаў у творы няма зусім.

4) Паміж прадстаўніком змрочнага валадарства і беларускім селянінам **няма** той відавочнай **моўнай розніцы**, што назіралася ў размовах Дзёмкі з Чортам (польскамоўны Чорт і беларускамоўны Селянін). У сучасным творы ўжо не магла ўзнікнуць падобная сітуацыя:

*Ч о р т. Праўда, бо больш пазнаеш, чым бачыш. Бачыш толькі адну рэч, а з яе і дзесяць **внёску** зробіш.*

*С е л я н і н. Ты, вайшэць, мусіш быць дужа мудрым, бо калі што кажаш, так я і пазнаць не магу. Скажы ты, вайшэць, мне, што гэта за **падвёнскі**? Ох не! – за **звёнскі**, за **звёнскі**?*

Ч о р т. Я не кажу пра дзявочыя звёнскі, але пра тое, калі табе з адной пазнанай рэчы выпывае другая.

Як Яська, так і Д’ябал размаўляюць па-беларуску і выдатна разумеюцца. У гэтым рэчышчы цяжка вызначыць, у які гістарычны час адбываюцца падзеі ў творы Кавалёва: Яська згадвае, што іх з Паўлінкай асвятчаў ксёндз, так што савецкі час можам амаль з поўнай упэўненасцю скасаваць. У творы ні разу не згадваецца пан, што, відаць, было б не лагічным для драматургіі XIX – пачатку XX стагоддзя. Але і сучаснасць не зусім укладаецца ў твор, дзе з’яўляецца купалаўскі Незнаёмы з забароненай беларускамоўнай Бібліяй. Лепш за ўсё будзе ахрысціць твор – пазачасавым, што характэрна для ўсёй плыні постмадэрнізму.

5) **Рай**. Рай, які ўяўляе Дзёмка, блізкі да біблейскага:

Д з ё м к а: А мы б у раю, як паны б на зямлі, жылі б, клопату жаднага не мелі б, аб сярмягу тагды бы не клапаціліся б і голыя б у раю перахадзілі б.

Бачым, што боскае, бесклапотнае жыццё, аб якім марыць мужык, знаходзіць сваё зямное ўвасабленне ў жыцці

Пасіонарні́сть другора́дного

панскім. Гэтую ж ідэю павагі да панскага, як да якаснага, працягвае Францішак Аляхновіч:

Я н к а (нюхае бутэльку). Добрая, панская гарэлка! Гэта не самагонка.

Рай паводле «Стомленага д'ябла»:

Райскі сад. Свеціць сонца, пяюць птушкі, цурчыць ручай. На галінах дрэў паразвешаны прыгожыя мужчынскія і жаночыя ўборы, эlegantныя капляюшыкі.

Па ў л і н ка (хуценька пераапранаеца ў новую сукенку). Усё жыццё марыла мець такую прыгожую сукенку! А які файны капляюшык! І праўда, рай!

6) У «Камедыі» не прапісаныя выходы герояў і дэкарацыі – ёсць толькі сціплая згадка «на полі, ля лесу», астатняе могуць дадумаць самі акторы. У Кавалёва – **усё прапісана да дробязяў**: «Перад глухой мураванай сцяной сядзіць на зэдліку Яська і майструе з вяроўкі пятлю»; «(Лазіць па кішэнях.) Чорт, як на бяду забыўся цыгарэты»; (Абводзіць рукой вакол сябе.) Працаваць не трэба, адно еш, пі ды гуляй уволью!», «Перад Яськавай хатай. На лаўцы спіць, паклаўшы рукі пад галаву, гаспадар. Побач сядзіць Д'ябал і паліць цыгарэту» і інш. Да таго ж змены пры невыкананні селянінам задання больш эфектныя – неба зацягвае хмарамі, б'е гадзіннік.

7) **Канцоўкі твораў**, якія канцэнтруюць галоўную ідэю, розняцца цалкам. У «Камедыі» селянін пакараны за свае нараканні, грахі і слабасці, сыходзіць у пекла на вечныя гады. «Стомлены д'ябал», забіты Яськам, спраўджвае сваю мару і нібы трапляе ў рай як нявінна забіты. Суцяшэнні жонкі і запрашэнні павярэчаць увогуле ствараюць уражанне нерэальнасці ўсяго, што было, нібы тое быў сон. Але тоненькі праменьчык святла праз прычыненыя дзверы ў самым канцы магчыма нагадвае нам, што Д'ябал можа ўвайсці ў наша жыццё ў любы момант.

Інна Волковинська

**Творча репліка Л. Толстого до М. Костомарова
в жанрі мідквел**

Теза Р. Барта про множинність тексту й існування його поза автором яскраво проілюстрована творчим діалогом Л. Толстого і М. Костомарова, що відбувся вже після смерті українського письменника. Невелика повість М. Костомарова, жанрово визначена автором як «малоросійська легенда», стала предметом зацікавлення Л. Толстого не випадково. У повісті М. Костомарова крізь сітку порушених морально-етичних проблем проглядають глибинні філософсько-теологічні питання, суголосні з духовно-творчими пошуками російського класика.

Мотив покарання, що займає у повісті «Сорок літ» М. Костомарова ключове місце, дістає досить оригінальне сюжетне втілення. З одного боку, ідея твору збіглася з ортодоксальними уявленнями про кару Господню, з іншого – змістоформальні елементи повісті викликали різнопрочитання і навіть настороженість царської цензури.

Поштовхом до творчого діалогу Л. Толстого і М. Костомарова стало прохання вдови М. Костомарова до Л. Толстого написати роз'яснення до повісті «Сорок літ» й убезпечити покійного письменника від звинувачень в атеїзмі. Проте, замість такого роз'яснення, Л. Толстой працює над удосконаленням і навіть переробкою тексту. Найвищим етапом цієї праці стає оригінальний текст російського письменника – «Закінчення Малоросійської легенди» «Сорок літ», виданої Костомаровим у 1881 р. » І хоча невеликий творчий фрагмент Л. Толстого визначається самим автором як «закінчення» претексту, за сюжетним наповненням його варто класифікувати як мідквел. Залишаючи «обрамлення» претексту, Л. Толстой наповнює його іншим змістом, зміщуючи при цьому основні ідейні акценти.

Мотив покарання в повісті М. Костомарова «Сорок літ» втілюється через втрату людиною Бога, що призводить до її морального розпаду. Відсутність віри породжує пустку й душевну сліпоту. Кара проходить у земному житті непомітно для самої людини.

Л. Толстой інтерпретує мотив покарання, вкладає в нього нові смисли, вступаючи з автором претексту в своєрідну полеміку. В інтерпретації Л. Толстого втрата віри породжує не пустку, а відчуття постійного страху і самотності. Таким чином, усвідомлення кари приходить до людини ще в земному житті. Мотив покарання поєднується з мотивом прозріння, яке відкривається людині, що втратила Бога.

Прикметно, що мотив страху розвивається у претексті та в мідквелі за принципом хіазму. Епізод перебування Трохима (Трофима) на могилі вбитих ним купців Костомаров супроводжує описом внутрішніх вагань центрального персонажа. Ці сумніви засновані на діалектиці страху і прагнення до збагачення. Побоювання засновані на очікуванні кари: *«Никак и ничем не мог Трохим отогнать от себя гнетущей мысли о божием наказании. Чем ближе подходил он к роковому месту, тем страшнее становилось ему»* [Костомаров М. І Твори : в 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : повісті / упоряд., передм. та приміт. В. Л. Смілянської. – С. 365]. У мідквелі Л. Толстого переживання персонажа в такому ж епізоді ґрунтуються на докорах сумління: *«Вспомнил он про то, что были у них (убиенных. – І. В.) матери, жены, дети...»* [Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. – Т. 26 : Произведения 1885 – 1889 / под общ. ред. В. Г. Черткова. – М. : РГБ, 2006. – С. 696], а страх займає місце другорядне. Побоювання опановують Трофимом в інтерпретації Л. Толстого лише наприкінці життя, стають його ідеєю-фікс, отруюють його існування. Тоді як у претексті М. Костомарова Трохим наприкінці життя, навпаки, втрачає страх і впадає в темінь омани: *«Сын*

заглушил в сердце родителя последние остатки того детского страха, который Священное Писание называет началом премудрости» [Костомаров М. І. Твори : в 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : повісті / упоряд., передм. та приміт. В. Л. Смілянської. – С. 407].

Опозиція відсутності / наявності страху перед Богом стає визначальною в поведінці персонажа в обох текстах. Трохим у творі М. Костомарова зовсім відходить від церкви та її заповідей, насолоджується свободою від обов'язків християнина. Персонаж Л. Толстого, навпаки, *«стал особенно набожен»* [Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. – Т. 26 : Произведения 1885 – 1889 / под общ. ред. В. Г. Черткова. – М. : РГБ, 2006. – С. 116], проте ця набожність удавана, потрібна Трофиму лишень для того, щоб захистити себе від оточуючих, яких він приміряє на себе і розуміє всю жахливість свого існування.

Таким чином, претекст М. Костомарова «Сорок літ» і мідквел Л. Толстого «Закінчення Малоросійської легенди» «Сорок літ», виданої Костомаровим у 1881 р., засновані на одному філософському ґрунті, але мають різновекторність ідейного спрямування. Проблема Божої кари розв'язується письменниками по-різному, а їхні тексти утворюють своєрідну діалогію, метою якої є продемонструвати неоднозначність й непередбачуваність законів людського буття і дати простір читачеві для роздумів і шукань.

Віктор Кисіль

Жанрові особливості фейлетонів А. Ніковського (на матеріалі збірки А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельетони»)

На прикладі збірки новел А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельетони» (1917) виразно постають жанрові, ідеологічні та типологічні особливості української новели революційної доби. В зазначену збірку увійшло 13

Пасіонарність другорядного

фейлетонів, написаних упродовж грудня 1917 р. – січня 1918 р. За псевдонімом А. Яринович ховався український культурний, громадський та політичний діяч – Андрій Ніковський (1885 – 1942), який був редактором та активним співробітником газети «Рада».

Зоряна Лановик

Мар'яна Лановик

Пасіонарність епізодичного

Увиразнення специфіки кожної теоретичної проблеми потребує відповідного ілюстративного матеріалу, у дзеркалі якого вона вияскравлюється якнайповніше. Упродовж історії розвитку літературознавства склався літературний канон тих зразків мистецтва слова, які виявляють здатність до підтвердження широкого спектру різновекторних теоретичних питань. Окремі вершинні зразки літератури у цьому сенсі сягають рівня всеохопності. З-поміж небагатьох, які можна вважати метатекстами, особлива роль відводиться «Гамлету» В. Шекспіра.

У заданій системі координат «Пасіонарність другорядного» постає необхідність розмежування другорядного та вторинного. Так, сама драма В. Шекспіра може вважатися вторинною щодо Хроніки Саксона Граматика, яку автор взяв за основу, однак настільки докорінно переосмисливши хід подій та вирішення конфлікту, що драма набула статусу першорядного значення. У свою чергу, вторинними щодо драми є її переклади іншими мовами, а відтак і їхні сценічні втілення.

Трагедія Великого Барда пропонує багатограничний матеріал для загострення проблеми другорядного, яке теж у певних умовах та за певних культурно-історичних обставин набуває ознак особливо вагомого. Ці перспективи прочитання постають унаслідок процесу заповнення «місць

недоокреслення» чи «лакун тексту». Співвідношення того, що сказано, і того, що реципієнт може «доокреслити», і творить ту загадку популярності «Гамлета» і велику кількість його різночасових «перепрочитань» та «доокреслень». Саме це і є тією рисою тексту, яку Ю. Лотман називає здатністю до породження нових сенсів.

Така драма Т. Стоппарда, названа реплікою із драми В. Шекспіра – «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1966), в якій розгортається ідея рецепції другорядних персонажів «Гамлета» (що у самій драмі постають нейтральними і настільки тотожними, що існує загроза їх цілковитої взаємозаміни), надання їм індивідуальних рис, типів характерів, світоглядних основ з проекцією на різні життєві ситуації та історичні обставини. Т. Стоппард із перспективи XX століття застосовує у творі три теорії, породжені цим століттям, що найбільше відображають можливість переходу другорядного у першозначиме: 1) теорія ймовірності, яка допускає ймовірність іншого бачення крізь призму існування інших можливих світів; 2) теорія відносності, яка переформатовує текст у площину іншої системи координат з іншою точкою відліку, іншою перспективою та іншими горизонтами бачення; 3) теорія гри, яка перетворює всю п'єсу Шекспіра в ігровий простір у його численних значеннях – акторська гра, музична гра, гра сенсами, гра-суперництво, алеаторика та ін.

У подібному ключі можна розглядати пріквел Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій» (2000), який теж «перемикає» фокуси зображення. У творі Б. Акуніна «Гамлет. Версія» створюється детектив з точки зору Гораціо як шпигуна Фортінбраса у спробі захопити данський престол. Щодо інших персонажів, маємо схожу ситуацію – десятки авторських опрацювань і перспектив бачення образів Офелії, Полонія та ін. Більшість із них об'єднані спільною ідеєю: трагедія другорядних, третьорядних дійових осіб може бути не менш драматичною, ніж самого Гамлета. А вірш

репресованого і розстріляного М. Зерова, названий теж відомою реплікою – «Poor Yorick!» (1930), проектується вже на трагедію цілої нації.

Так проблема другорядного загострюється на рівні епізодичного. Такими є й образи Корнелія і Вольтиманда – геніальна знахідка Шекспіра: персонажі, що значаться у переліку дійових осіб, з'являються у драмі лише один раз, і їм належить єдина спільна репліка: «Ми виявимо всю свою ретельність». Тут втілена ідея, що саме такі люди стають основою вибудованої Клавдієм системи, а також ці образи є виявом пасіонарного на межі з божевіллям. Сучасний польський письменник Войцех Пестка пробує «розмежувати» ці дві дійові особи (що в оригіналі теж можуть бути взаємозамінними), акцентуючи увагу лише на одному з них у творі «День божевілля, або Корнелій» зі збірки «Сніданок з Гамлетом» (2016). Він увиразнює цей персонаж із перспективи служителів тоталітарних систем: «Не скоював», «Не мусив», «Покликаний тільки раз... має обмежений простір», «Право на одну репліку», «Ми не знаємо що справді носить за пазухою», «Чим керувався і до кого апелював», «Який був його метод». Автор наголошує на особливому прийомі, «завдяки якому був присутній / Тоді коли зникав зі сцени» (ідея всюдисущих невидимих прислужників системи). Його життя «втиснуте» в те єдине речення: «Королю як завжди можеш на нас розраховувати» (зберігається ідея множинності і безликоності). Саме тому «Дія продовжується далі / Але вже без нього» (ідея невмирущості такого типу людей у кожному історичну епоху).

Численні приклади перепрочитання світової класики з точки зору пасіонарності другорядних персонажів у художній літературі підтверджують продуктивність постмодерністського принципу зміщення / перестановки центру та периферії і відкривають нові перспективи не тільки для інтерпретації новітніх творів, а й для трактування класики у нових рецептивних площинах.

Альона Матійчак

**Роман Ф. Геншера «The Mulberry Empire»
як сучасний пастиш**

Як літературний твір другого ряду, пастиш (pastiche) вважається свідомо деформованою копією, що акцентує ті або інші властивості оригіналу. Як відомо, цей теоретичний конструкт окремі дослідники відносять до специфічної форми пародії (А. Гульєльмі), інші розглядають його як самопародію (Р. Пойрієр, І. Хассан), є й такі, які вважають, що пастиш – це «імітація особливого або унікального стилю, надягання стилістичної маски», «нейтральна практика стилістичної мімікрії без прихованого мотиву пародії» (Ф. Джеймісон).

Власне, й стосовно роману Філіпа Геншера (Philip Hensher, 1965) «Шовковична Імперія» (2002) науковці, хоча й визначають цей твір як «повномасштабний пастиш» (О.С. Бойніцька), часто-густо визначають його як пародію та стилізацію (Р. Чарльз, Р. Макфарлейн). У своєму романі Ф. Геншер порушує не надто приємну для англійців тему ганебної поразки Британської Імперії у Першій Афганській війні (1839-1842). Роман Геншера відрізняє новий погляд на історичну перспективу в художній площині. В його романі переглядається розуміння британцями афганської культури. Відтворюючи колорит мусульманського світу першої половини XIX ст. з використанням образів та стильових особливостей пригодницького роману того ж століття, Геншер наслідує і навіть пародіює манеру письменників-майстрів пригодницького жанру (Г.Р. Хаггарда, Р. Кіплінга) і, у такий спосіб, створює так зв. «літературний пастиш – стилізацію як форму літературної пародії» (Т. Йонг). Свідченням цього прийому слугує мандрівка до Кабулу, яку здійснює емісар британського уряду – протагоніст роману у

Пасіонарність другорядного

1976 р., хоча насправді його поїздка лише повторює подорож мандрівника XIX ст. Літературні та історикографічні алюзії (зокрема, на «Велику гру» – геополітичне суперництво між Британською і Російською імперіями за панування в Південній і Центральній Азії в XIX – початку XX ст.) та цитування Р. Кіплінга увиразнюють жанрово-стильову імітацію.

Загалом усім текстам другорядних літературних жанрів (пародії, пастишу, стилізації) властива «трансформація первинного тексту» (Ж. Женнет). Традиційно такі тексти актуалізуються в контексті теорії інтертекстуальності (Ю. Крістева, Ж. Женнет, Л. Хатчеон, М. Ріффатерр), з акцентом на міжтекстовій кореляції, що й визначає тип і жанр другорядного тексту. Однак, на відміну від інших гіпертекстових структур, другорядний текст розглядається як «рефігурація» попередньої жанрової форми, де основний акцент зміщується в бік імпліцитного аксіологічного компоненту: переважно негативного в пародії, позитивного в пастиші та стилізації.

До прикладу, у випадку Ф. Геншера стилістичні розбіжності пастишу та його жанрового претексту (історичного роману XIX ст.) створюють своєрідний інтенційний комунікативний ефект, змодельований за різними жанровими матрицями імплікованих прототекстів (пародія на любовний роман – історія Олександра Бернса та Белли Гарревей); стилізація романів Джозефа Конрада (серія записів у журналі Бернса під час довгої морської подорожі до Індії); наслідування манери та стиля письменників Вікторіанської доби (М. Теккерей, Ч. Діккенс, Дж. Еліот, Дж. Остін) у зображенні життя Лондона; імітації М. Гоголя, Л. Толстого та Ф. Достоевського в описах Росії тощо). Зокрема, через інтегрування в структуру такого другорядного жанрового утворення певних кодових елементів, як цитування, перифраз, алюзії та ремінісценції, а

також інші прецедентні тексти, і здійснюється актуалізація прототекста сучасного пастиша. Як відзначає О. Бойницька: «Разом із Діккенсом Геншер захоплюється прикрашанням прози арабесками та плеоназмами, разом із Остін – плином дотепних розмов, із Теккереем – вівісекцією вищого суспільства, проникливими повчаннями – разом із Еліот». Утім Геншер не обмежується лише імітаціями та пародіюванням роману XIX ст., вдаючись і до пародії на постмодерністські пастиші Антонії Байєтт та Пітера Акройда.

Така реактуалізація прототекста слугує конструктивним підґрунтям кореляції експліцитних ознак другорядного тексту та фонових елементів: свого як другорядного та чужого як первинного, які розпізнаються читачем у цілісній структурі художнього твору. Бітекстуальна побудова роману Геншера іманентно містить певні смислові, аксіологічні та стилістичні неузгодженості, завдяки яким гетерогенність романного тексту реалізується у виявленні концептуальних смислів саме через його зв'язок із прототекстами.

Оповідуючи про правителів, імперії та політику, «Шовковична Імперія» Філіпа Геншера імітує історичний епос, поєднуючи понад сотню персонажів (реальних та вигаданих), численні сюжетні лінії, часові пласти та просторові реалії (Кабул, Лондон, Санкт-Петербург). Минулі події реальної історії, відображені в романі, віддзеркалюють сьогодення і, можливо, майбутнє, надаючи твору позачасової якості.

Як бачимо, пастиш постає невід'ємним атрибутом літературного експерименту, спрямованого на виявлення іманентних ресурсів художнього тексту, розширення його стилістичних та жанрових меж.

Пародія як феномен літературної критики

Літературна критика як складова частина літературознавства має на меті давати ідейно-естетичну оцінку творам письменників, показувати їхнє місце в літературному процесі доби, розкривати позитивні й негативні якості. Митцям критика допомагає усвідомити вимоги до їхньої творчості, а читачам – виробити певні естетичні смаки, розібратися в безмежному морі художніх творів, які виходять окремими книгами або друкуються в періодиці.

Провідними жанрами літературної критики виступають, як правило, анотації, рецензії, огляди, есе, літературні портрети тощо. Літературно-критичне спрямування можуть мати й самі художні твори, передусім – пародії.

Сучасні вчені визначають пародію як інтертекстуальний жанр фольклору та художньої літератури, гумористичний чи сатиричний твір, у якому в формі жарту, шаржу імітують творчу манеру, стилістику, образний лад, композиційну структуру, іноді кон'юнктурні акценти чи словесні недоладності текстів будь-якого письменника чи літературного напрямку задля досягнення сатирико-комічного ефекту. Часто при цьому пародія набирає форми не лише віршового твору, а й літературно-критичного есе (передусім у доробку Ю. Івакіна).

Пародист по-своєму розшифровує оригінальний текст – шляхом зміщення смислових акцентів. Він оголює характерні особливості мислення письменника, відкриває сутність його стилю, досягає ілюзії вірогідності у відбитті об'єкта й водночас тонким іронічним зміщенням руйнує ілюзію завершеності. Цим переслідується мета важливіша й складніша, ніж висміювання певних вад окремо взятого

твору, а саме – компонування образу стилю певного автора й показ можливостей його інтерпретації.

«Моделюючи» стиль мислення письменника, пародист має змогу іронічним оцінним наголосом не лише викрити малопомітні ганджі одиничного явища, а й указати на тенденцію, що намічається чи то у творчості цього письменника, чи в усьому літературному процесі. Саме так визначає сутність пародії В. Брюховецький: «Пародія не повинна «нищити» твору, а насамперед розкривати своєрідність, оригінальність авторського бачення світу».

Особливо ж це стосується пародій на вільні вірші, спричинених посиленням інтересу митців і критиків до цього незвичайного типу віршування. Активному пародіюванню піддавалися вже твори верлібристів 20–30-х років ХХ століття – П. Тичини, М. Семенка, В. Поліщука тощо. Зміст і форма пародій були різноманітними – від дружніх епіграм, усмішок і стилізацій до сатиричного заперечення, гострих публіцистичних розмов про літературу, літературні угруповання та окремі твори. Формалістичні штукарства, вільний вірш, карколомні «мозаїки», іншу «еквілібристику» (М. Неврлий) сприймали як розгойданість форми в неспокійну й напружену добу, а з іншого – як сміливі шукання в царині нових ефективних засобів художнього пізнання світу. За нашим переконанням, позірна простота вільної віршової форми має великою мірою дисциплінувати поета, адже надзавданням верлібру ми вбачаємо глибину думки в лаконічному вислові.

Набагато давнішу історію, ніж критична, має пародія «добра». Адже головне для пародиста, як уже зазначалося, – не просто осміяти вади стилю, а й підкреслити його позитивні риси, іншими словами – вміти виставити об'єктові не лише «двійку», а й «дванадцятку». У цьому неабияку майстерність виявив А. Бортняк («Поезія внагус»). «Терапевтична» сила поезії, на якій доброзичливо акцентує автор пародії, відома здавна. В Італії книги віршів певний час

Пасіонарність другорядного

продавалися з «рецептами», в яких жартівливо рекламувалися властивості, дозування та протипоказання поетичних ліків. Наприклад, *«сонет із гарантією лікує бронхіт: перші дві строфи ковтати вранці натщесерце, а дві останні терчини – на сон грядущий, причому під суворим медичним контролем і запиваючи склянкою коньяку»*. А ліричний герой пародійного вірша актуалізує ці давно втрачені знання. Загалом актуалізація теми «поезія як ліки» (зокрема, й критичні ліки від графоманії та марносластва), відкритої до подальшої творчої інтерпретації, з нашої точки зору, є естетичною метою всіх проаналізованих у роботі пародій.

Дієвість літературно-критичної оцінки визначається як тим, **що** сказав критик, так і тим, **як** він це сказав. Тому з'ясування специфіки такого феномену літературної критики, як пародія, неможливе без вивчення жанрово-стильових, образних і композиційних характеристик її потенційного об'єкта, особливостей творення індивідуально-авторського стилю в пародіюванні будь-яких літературних феноменів.

Наталія Нікоряк

Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом

Кіносценарій, будучи новою й об'єктивно самостійною формою сучасного мистецтва й водночас новим типом тексту, займає свою автономну нішу в літературному каноні. Хоча і сьогодні на сценарну творчість того чи іншого письменника/сценариста/митця наукової уваги замало. Зазвичай, кіносценарії входять у зібрання творів письменника на правах доповнення до основного корпусу текстів, як чи не другорядний доробок. А якщо мова йде про режисера чи сценариста, що на власне літературній ниві не проявили себе активно, то їхні тексти в кращому випадку можна знайти у

збірках кіносценаріїв або в архівах у машинописному вигляді.

З кіносценарієм-інтепретацією літературного тексту ситуація ще складніша: завперш через невизначеність свого статусу він не просто залишається на маргінесах жанрової ієрархії, а й просто ігнорується як текст. У цих випадках він виступає насамперед текстом-посередником між літературним першоджерелом і кінотекстом. О. Аронсон у праці «Комунікативний образ (Кіно. Література. Філософія), 2007» накреслює межу між літературою та кіносценарієм як текстом, приреченим на другорядність. Дослідник зазначає, що від літературного твору, який екранізується, який належить простору літератури, сценарій відрізняється тим, що він у собі самому містить власне заперечення. Це такий текст, який повинен зникнути, повинен бути стертий майбутнім фільмом. Однак сам факт записаності, належності до слова, тим, що він являє собою хоч якийсь, але все ж літературний текст, кіносценарій отримує статус самостійного літературного жанру. Цікаво, що дослідник іменує цю форму «своєрідним недо-твором» або, інакше кажучи, розуміє як певний «квазітекст». Слід акцентувати, що в такому разі варто ідентифікувати *подвійну* другорядність – по відношенню не лише до першотексту, а й до своєї кіноінтепретації.

Сценарист-адапатор у такому випадку постає не зовсім оригінальним автором свого тексту: він не несе повної відповідальності за своє творіння, оскільки естетична цінність адаптації залежить, з одного боку, від якостей оригіналу, а з іншого боку, від компетенції читача сценарію (всієї кіногрупи), здатного помітити й оцінити версію сценариста. Адапатор, за словами Ю. Ідліс, уподібнюється до перекладача: він виконує роль провідника між медіа, текстами і суб'єктами, які беруть участь у створенні й відтворенні цих текстів. За метафорою С. Ейзенштейна: у разі перетворення книги у кінострічку ми маємо справу із

«соковитими плодами, що лопаються в руках, з чудернацькими квітами, що дають спліднений рядок думки». Звідси, звертання до літературної класики, перевіреної рецептивним середовищем та часом, аргументує «технологію» створення оригінального кінозразка.

Другорядний статус тексту-посередника не завжди свідчить про другорядну якість. Нерідко кіносценарій літературного тексту нічим не поступається першоджерелу – він може бути цілком оригінальним, якісним, самостійним. Як визнається, ключовою понятійною ознакою екранізації є створення кінематографічного еквівалента. Адекватне ставлення до першотвору традиційно вимагає збереження його ідейного спрямування, системи образності, стилістики, колориту тощо. Тільки за таких умов твір засобами іншого мистецтва набуває нового життя, не будучи зруйнованим. Йдеться про збереження внутрішньої програми твору, його ідейної «нормативності», що аж ніяк не може бути зведено до ілюстрування (або своєрідного калькування), оскільки перебуває на власній глибині. Таким чином, справа не в механічному перекодуванні одних мистецьких одиниць в інші (головна причина ілюстративності та слабкості кінотвору), а у процесі «співтворення», художнього синтезу різних авторських інтенцій. В такому випадку кіносценарна інтерпретація постає результатом не адаптації-пристосування, скорочення чи спрощення тексту-першоджерела, а результатом «дискурсивно продуманої рефлексії» (І. Мартянова) по відношенню до тексту іншого, літературного роду. Одним із завдань такої позиції є не відображення, а зображення на власний кшталт його жанрово-родових особливостей. Наявна в літературному творі «сфера найтонших взаємодій» (А. Базен) накладає велику відповідальність на сценариста, який взявся переносити на екран цю «найтоншість», тобто авторський підтекст. Чим оригінальніші якості літературного

першоджерела, чим більше екранізація порушує їх рівновагу, тим більшого творчого таланту вимагається для встановлення нової рівноваги, нехай не тотожного, проте у художній своїй вартості рівноцінного попередньому.

У руслі заданого вектора оригінальна другорядність аналізується на прикладі кіносценарію Сергія Параджанова «Intermezzo» (1970), написаного за однойменним текстом М. Коцюбинського.

Оксана Пухонська

**Авторський наратив пам'яті:
від другорядного до домінантного
(на прикладі «Дефіляди в Москві» В. Кожелянка)**

Відомо, що 1990-ті роки стали знаковим періодом літературних експериментів, у тому числі і спроб адаптації художньої словесності в умовах кризового переходу культури від тоталітарного до власне посттоталітарного її виміру, як у хронологічному, так і у сутнісному значенні поняття ПОСТ-. Пошуки властивої мови для вербалізації того стану, в якому перебувала національна культура після розвалу радянської імперії, призвели до виникнення різноманітних літературних версій ситуації актуальної і передусім різних інтерпретацій минулого. Пам'ять у тому випадку, як уже неодноразово зазначалось, була радше суб'єктом, аніж об'єктом наукових студій і мистецьких розмислів. Однак саме вона стала потужним резонатором поміж спробами уніфікації національної історії в її героїчному вияві та в актуалізації травматичних подій минулого, яке для національного історичного дискурсу мало радше вияв безкомпромісних втрат і поразок.

На ґрунті цього українська література пропонує чергову модель історичної ревізії – художньої альтернативної історії,

– котра за принципом «а що було б, якби...» розкриває ще один бік втраченої національної пам'яті, що пропонує до розгляду тему втрачених (не) можливостей. У цьому випадку ідеться про опублікований у 1997 році роман Василя Кожелянка «Дефіляда в Москві». З одного боку, можемо, звісно, говорити про продовження теми «московіади» (у розумінні метафори всього радянського тоталітаризму) як початкового пункту перевороту національної свідомості в бік переосмислення тоталітарного минулого, а відтак реконструкції національної пам'яті. З іншого боку, уваги заслуговує той факт, що, на відміну від художнього світу в романі Андруховича, де Московіада – це геопоетичний конструкт свідомості героя, «московіада» Кожелянка має конкретні геокультурний, -політичний, -історичний виміри, при чому з точки зору «історії навпаки». Так, Кожелянко застосовує властиві літературі 1990-х практики постмодерної філософської гри (точніше загравання із читачем), які, як вважає Ірина Старовойт, свідчать про прощання з логічно впорядкованою історією. Однак чи не найважливішим *месиджем*, що вказує на меморіастичний дискурс роману, є спроба рефлексії над сутністю тоталітаризму.

Власне «Дефіляда в Москві» досі розглядалася виключно як продукт українського вияву постмодерну або ж як жанр альтернативної історії фантастичної літератури. Всі ці аспекти важливі остільки, оскільки вони репрезентують процес жанрово-проблематичного урізноманітнення національного мистецтва після радянського соцреалізму. Не відкидаючи та не заперечуючи дотеперішніх досягнень наукової студії твору, більше того, взявши їх на озброєння, спробуємо надати рецепції твору того контексту, який розкриває специфіку студій над посттоталітарною травмою. Автор роману пропонує можливу, однак цілком несподівану версію минулого, яка впродовж десятиліть не могла б стати навіть гіпотетичним предметом дискусій наукового і

культурного світу. Ідеться про розвиток подій за умов перемоги гітлерівської Німеччини в період другої світової війни. Важливо великою мірою також те, що автор у специфічний спосіб звертається до теми, яка, навіть попри розвінчання радянської тоталітарної ідеології, ще у 1990-х залишалася цілком недоторканою – тема перемоги над нацизмом. Однак відомо, що в радянському дискурсі йшлося не стільки про перемогу над нацизмом, скільки про звитягу і міць власне радянського народу і радянської держави. Тоді як по суті це була перемога однієї тоталітарної ідеології над іншою. Власне, таку концепцію репрезентації обирає і Василь Кожелянко, коли розгортає події війни в контексті абсолютного здомінування нацистської ідеології над комунізмом узагалі. Окрім того, важливою видається також авторська рецепція регіонального чинника в репродукції гіпотетичного минулого. Так, Кожелянко, попри широку географічну канву сюжету, все ж центральною локацією менталітету і психології героїв обирає Буковину, досвід румунської окупації якої під час війни був значною мірою відмінним від власне німецької окупації інших територій сучасної України, не кажучи вже про специфіку етнічного складу населення регіону. Саме ці аспекти стали визначальними у Кожелянковій версії рефлексій над минулим, яку розглядатимемо саме з точки зору меморіастичних дослідницьких практик.

Алла Сажина

Естетика реклами як генератор нових текстів

Тотальна присутність реклами в нашому житті актуалізує потребу з'ясувати специфіку цього різновиду повідомлень, розібратися в особливостях функціонування цього медійного артефакта, його креативних можливостей у

контексті мистецтва. Що вважати *головною* функцією сучасної реклами? Відомо, що рекламний текст повинен реалізувати чотири основних завдання – вони синтезовані у прийнятій на сьогодні формулі-акронімі AIDA (attract, interest, desire, action / увага, інтерес, бажання, дія). Подібна модель передбачає чотири послідовних етапи впливу на реципієнта: привернення уваги, пробудження інтересу, стимулювання бажання і спонукання діяти. Усе це разом може бути сприйняте як своєрідна матриця функціональної програми рекламного жанру. Отже, у кінцевому результаті реклама повинна стимулювати перетворення реципієнта на споживача – змусити його придбати товар (послугу). Саме з цією метою вона різними засобами привертає увагу, інформує, витворює стереотипи і міфи. В цьому форматі не відкидається й естетичний бік рекламотворчості. Звідси, естетична функція реклами може бути хоча й важливою, проте *другорядною*, оскільки реклама може викликати суцільне естетичне задоволення, однак все ж це не є її першорядним завданням.

Тож ідеться, по суті про «оптичну проблему». За словами Х. Ортеги-і-Гасета, «для того, щоб бачити щось, ми повинні в певний спосіб налаштувати свій зоровий апарат. Якщо *налагодження* неточне, предмет або видно нечітко, або його взагалі не видно». До того ж іспанський метр, як хороший рекламотворець, пояснює ситуацію через певну візуальну картинку – садовий пейзаж: «Уявімо, що ми дивимося на сад крізь шибку. Наші очі так пристосуються, що погляд пройде крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупиниться на кущах і квітах. Доки об'єктом спостереження є сад, а погляд спрямований на нього, ми не бачимо скла. Що воно чистіше, то менше ми його помічаємо. Зробивши зусилля, ми можемо відірватися від саду і, відвівши погляд, затримати його на шибці. Відтак сад зникає з поля зору, а ми бачимо розпливчасту кольорову масу, немовби приклеєну до

шибки. Таким чином, побачити сад і побачити шибку – це дві різні операції, які виключають одна одну і потребують різних підходів» (Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори : пер. з ісп. – К. : Основи, 1994. – С. 242–243). У випадку такої зміни точки зору (коли утилітарна функція рекламного тексту стає факультативною, а естетична – домінантною) названий феномен перестає бути інструментом продажів, економічною категорією – власне рекламою. Так відбувається, скажімо, на фестивалях телереклами, на художніх виставках рекламного плакату, в збірках рекламних слоганів і т. ін. У таких випадках рекламний твір перетворюється на художній текст, витвір мистецтва.

У такому ракурсі постають:

- окремі рекламні слогани, які, відокремившись від першотексту, перетворилися на повідомлення, яке починає жити своїм життям, вливаючись у потік сучасного фольклору;

- численні анекдоти, комедійні замальовки, що пародіюють сюжетні структури, теми, образи, специфіку мовлення рекламних текстів, які виявляються вільною грою в естетичній комунікації, коли автор (рекламодавець) і реципієнт стають партнерами в спільному намірі – одержати естетичне задоволення, розважитись;

- деякі художні тексти реклам, які, будучи зразком якісного образного слова, створюють ситуацію зустрічі світу речей зі світом соціокультурних цінностей;

- рекламні образи, вигадані герої, що включаються до новітньої культурно-літературної персоносфери.

Накопичений досвід рекламної творчості ХХ–ХХІ ст. переконливо свідчить про іманентну присутність естетики в означеній сфері діяльності, естетичний складник рекламного тексту, безсумнівно, перетворюється на певний спонукальний мотив, рушійну силу в генерації нових текстів.

Роль пародії в історії української літератури

Перехід до нового етапу розвитку літератури часто неможливий без рішучого декларування розриву з попереднім етапом, навіть цілою світоглядно-естетичною епохою. Одним із видів такої творчої декларації постає пародія, що виконує функцію одночасного висміювання та заперечування давнішої мистецької доктрини. Обов'язковою умовою пародії при цьому є упізнаваність оригінального тексту, котрий пародіюють, пафос та стиль якого заперечують. З іншого боку, пародіюючи, автор не лише компрометує свого попередника, але й актуалізує текст оригіналу в наявному мистецькому контексті. Тобто пародія від початку є амбівалентним жанром рівночасного заперечення й ствердження, що й дає можливість розвинути наступний етап літературної творчості у зв'язку, але з декларованим розривом із традицією.

В українській літературі XIX–XX ст. пародії належить винятково важливе місце. Іван Котляревський, якого більшість українських літературознавців вважають зачинателем нової національної літератури, використовує жанр пародії як засіб розваги, фактично, дотримуючись поширеної моди на переробки «Енеїди» Вергілія у XVIII–XIX ст. Натомість його твір – і в цьому вбачаємо питому плідність самого жанру – стає чимось значно більшим: «Енеїда» Котляревського це не лише більш ніж вдала реалізація європейської тенденції комічного переосмислення класики (і народну мову вжито у творі, найперше, з метою посилення комізму), але й, нехай не зовсім усвідомлена, декларація розриву із традиційною естетикою класицизму, з його пафосом та авторитарним поглядом на письменство. Пародія Котляревського потрійно плідна, адже не лише відштовхує попередню традицію української давньої літератури, але й вводить у обіг коло нових образів

(козацький код), котрим надалі судилося скласти основу образності наступного романтичного періоду розвитку національної літератури. Нарешті, «Енеїда» Котляревського, навіть пародіюючи, апелює до античної традиції письменства, наголошуючи на її важливості для дальшого розвитку літератури взагалі. Ефект тут разуючий, хоч і парадоксальний: вплив пародійної «Енеїди» на даліше українське романтичне письменство забезпечив чітку впізнаваність і присутність у контексті нашої літератури і високої «Енеїди» Вергілія – аж до нашого часу.

Дальші плідні реалізації пародійного коду бачимо в Тараса Шевченка в його поемах («Сон», «І мертвим, і живим») та пізній творчості, де поет вдається до пародіювання біблійних сюжетів та образності (особливо «Царі»). Те, як Шевченко, пародіюючи, виходить на значно багатші смисли й, окрім прямої сатири, вдається до ширших філософських узагальнень, вказує на плідність пародійного жесту Котляревського, який Шевченко переосмислює й розвиває.

Дальший розвиток української літератури у другій половині XIX та на початку XX сторіччя демонструє фактичну відсутність яскравих пародій, що залишалися б актуальними досі. Для нас це свідчення потужності традиції, котра розвивається, виглядає її носіям адекватною й тому не потребує різких декларативних заперечень. Натомість, щойно з'явившись, т. зв. «пролетарська література» викликала скепсис і підштовхувала до пародійних реплік, що бачимо у творчості Майка Йогансена, Остапа Вишні, Івана Сенченка, а також одеських авторів – Ільї Ільфа та Євгенія Петрова, найперше. Утім, цей процес, як і багато інших, було перервано.

Щойно дев'яності дають можливість знову писати вільно, без цензурних обмежень, пародійність зразу повертається. Перші два романи Юрія Андруховича «Рекреації» (1992) та «Московіада» (1993), з якими, власне, й

пов'язують появу нового типу романістики, написані цілком у пародійному ключі. Врешті, вся творчість гурту БУ-БА-БУ, до якого належав Андрухович, просто просякнута пародійністю. До пародій вдаються й інші поети того часу – Юрко Позаяк, Сергій Жадан, цілі поетичні гурти – «Пропала грамота, ЛУ-ГО-САД, інші. Пародія є головним жанром для найбільш скандального автора новітньої української літератури – Леся Подерв'янського. І в 90-х вибух пародійності також позначає вихід літератури на новий виток та відторгнення попередньої традиції. Утім, як ми вже бачили вище, пародія не лише заперечує, але й актуалізує. Цікаво тут поміркувати, котрий з векторів – заперечення чи збереження – переважатиме у наш час.

Отже, пародія є надзвичайно плідним і знаковим жанром, що маркує етапи розвитку національної літератури. Для української літератури її вага особливо видима, проте функції літературної пародії значно ширші, ніж це звикло вважати. Пародія здатна актуалізувати маргінальні для даної традиції літературні тексти, а також надавати вагомому статусу авторам, що послуговуються цим жанром.

Наталья Семейкина

Второстепенные чеховские персонажи в интерпретации Матей Вишнека

Сведения о Матее Вишнеке (род. 1956 г.) в справочных изданиях достаточно скромные. Известно, что это французский драматург румынского происхождения, как и его соотечественник Э. Ионеско. Учился в Бухарестском университете на историко-философском факультете, писал стихи, издал три книги, которые были удостоены премий. Перешел к написанию пьес, цензура их не пропускала. В 1987 году он попросил политического убежища во Франции, став ее полноправным гражданином в 1993 году. Сделал

французский язык своим вторым родным языком. Его более двадцати драматических произведений, преимущественно коротких, приобрели широкую известность и с успехом идут на сценах 30 стран мира. «Машина Чехов» и «Считай, что ты – Бог» были переведены на русский язык. Первая из указанных ставилась в молодежном театре Челябинска. В Украине и на постсоветском пространстве это имя мало известно, а творчество не является предметом исследования. Поэтому обращение к этому автору представляется вполне актуальным.

М. Вишник – оригинально мыслящий драматург, имеющий свой стиль и почерк и в то же время наследующий традиции крупных драматургов XX века, таких как Ионеско, Беккет, Брехт. Среди его любимых мастеров драмы почетное место занимает А. П. Чехов, которому он и посвятил свою, безусловно, талантливую и философски глубокую пьесу «Машина Чехов» (2005). Об этом Вишник пишет в предисловии к пьесе следующее: «Я чувствовал необходимость выразить таким образом мое почтение к Вам, мой дорогой маэстро, и попытаться самому, в процессе письма лучше понять внутреннюю механику того творчества и того мира, что не дают мне покоя ни на один миг».

Обращаясь к русскому писателю, М. Вишник разделяет точку зрения некоторых современных исследователей творчества Чехова, которые называют его зачинателем абсурдистского театра. Вишник прямо пишет, что он «открыл театр абсурда» через чеховские пьесы. И далее продолжает: «меня трогала заряженность абсурдом Ваших пьес, где несуразные поиски счастья высвечивают саму тварную сущность человека».

Сюжет пьесы предельно прост: Чехов – врач, находясь на пороге собственной смерти, идет якобы лечить своих персонажей, вступает с ними в откровенные беседы, выслушивает их, открывая для себя что-то новое. Чехов общается преимущественно с второстепенными персонажами

своих пьес, чьи жизни обрываются или остаются недосказанными: Анфисы, Фирс, Тузенбах, Соленый, три сестры и три доктора, и, наконец, Бобик.

Название для пьесы корреспондирует с пьесой немца Х. Мюллера «Гамлет машина» (1977), в которой звучала идея об открытости трагедии к бесконечным творческим интерпретациям. М. Вишnek, изначально разделив свой текст на десять сцен, дописывает еще две, якобы по заказу театра, приглашая тем самым читателя к своеобразной игре с текстами, персонажами, идеями и широко известными чеховскими мотивами времени, смерти, поиска смысла, блуждания в потемках и т. д. Проблема второстепенных персонажей в данной пьесе М. Вишнека приобретает особое звучание. Автор продлевает им жизнь на страницах пьесы, исходя из логики выдающегося предшественника. Он предлагает свое видение развития судеб персонажей второго плана, пытается досказать и додумать то, что скрывает подтекст чеховских пьес, погрузиться в творческие ходы русского драматурга, предложив свой вариант возможного поведения этих персонажей в новых условиях, в споре с Чеховым или со своими оппонентами.

В любом произведении функция второстепенных персонажей сводится к созданию специфического фона для главного героя, более яркому «высвечиванию» определенных черт его характера. Для Вишнека деление на второстепенных и главных предельно условно. Им отводится в контексте чеховских пьес такое же место, как и главным. Тем самым автор хочет подчеркнуть, что в чеховских пьесах все персонажи одинаково важны, работают на главную идею произведения, создают ту самую необыкновенную атмосферу чеховских пьес, особых отношений между людьми, независимо от их социального статуса и возраста. Объединяющим образом в тексте пьесы является не только Чехов, но и прохожий, который появляется неожиданно, находится в поиске правильного пути и исчезает, так и не

получив ответа. Этой символической фигурой подчеркивается в пьесе мысль о постоянно движущейся жизни, у которой нет конца, как нет ответов на все вопросы человеческого бытия.

Так, складывается особый чеховский мир или гипертекст, повернутый то в прошлое, то в будущее, но оставляющий неизменное впечатление неразгаданной тайны, экзистенциальной тревоги и желания возвращаться к размышлению над ним.

Надежда Сподарец

Семен Кесельман – «провинциальный» поэт Серебряного века

Следуя условной типологии знаковых писателей литературного модернизма Серебряного века, Семена Кесельмана можно отнести к мастерам слова второго ряда. В читательской аудитории его литературный авторитет не распространился далее Одессы начала XX столетия, книги не издавались многочисленными тиражами, а в советское время он редко печатал стихи и больше писал в стол. Системно и целостно лирика поэта представлена только книгой «Стеклянные сны». Изданная в начале третьего тысячелетия (С. И. Кесельман *Стеклянные сны: стихи* / состав., авторы статьи, комментариев С. З. Лущик, О. М. Барковская, Е. М. Голубовский, А. Л. Яворская. – Одесса, 2013. – 236 с.), она сразу привлекла внимание мастерством поэтического слова, умением автора передать «дух и букву» Серебряного века. Этот сборник и станет объектом нашего исследования.

Метод литературоведческой идентификации позволит в его городских текстах Семена Кесельмана конкретизировать авторские коды художественного мира и соотнести их с дискурсивными форматами лирики Серебряного века.

Учитываем то, что концепт **города**, являясь актуальным в концептосфере литературы начала XX века, вербально конкретизировался писателями на уровне образной топографии их поэтических миров, что отмечаем и в литературной практике С. Кесельмана. Концептуальный и структурно-функциональный статус таких образов был задан эстетической аксиологией авторского сознания. Типологическая идентификация поэтического творчества С. Кесельмана на основании анализа семантики и архитектоники городских текстов его лирики, реконструкция семантической парадигмы концепта город предполагает обращение к поэтике и геопоэтике стихотворений.

Основу объектно-предметного ряда художественного мира лирики Семена Кесельмана составили образы и картины, непосредственно пережитые в процессе личностного и литературного становления. Вся его жизнь была связана с Одессой, но в 10–20-е годы – период творчества поэта, – в культурном и литературном сознании одесских писателей еще не сформировался **концепт города**, какой вскоре в произведениях Исаака Бабеля, Валентина Катаева, Константина Паустовского и других мастеров слова будет связываться с фактором места, «почвой», бытовым и языковым колоритом, менталитетом Одессы, а современными исследователями литературы рассматриваться как структурообразующий компонент одесского литературного мифа и одесского текста. Мы же констатируем, что в начале творческого пути карта пространственных топосов и локусов в городском тексте С. Кесельмана очень слабо согласуется с культурным ландшафтом Одессы.

Интенция Семена Кесельмана к означиванию в произведениях хронотопических параметров моделируемых картин сопровождалась разработкой культурологической тематики, стилизацией культурных хронотопов предшествующих эпох и современности. Литературное

сознание поэта было нацелено на путь креативного, оригинального творчества, но ментально и по свойствам художественного таланта он тяготел к поэтическому диалогу, к имплицитной стилизации уже разработанных дискурсивных форматов как предшественников, так и современных ему поэтов. А возможно, это хорошо усвоенный урок эстетики и поэтики символистов, которые сами активно обращались к приемам литературной стилизации. Показательно, что аллюзивный пласт образов символистского петербургского текста органично включен Кесельманом в разработку авторской концепции и текстуальной модели художественной интерпретации этого города. Тексты ранних стихотворений характеризуются сбалансированностью плана содержания и плана выражения, концептуальностью и художественно-эстетической системностью, отвечающей формату символистской дискурсии, но воплощающему в процессе текстообразования авторскую интерпретацию образа Петербурга.

Семен Кесельман не останавливался в своих художественных решениях, а чутко реагировал на новые тенденции поэтической культуры Серебряного века. Его творчество 10-х годов позволяет констатировать динамику литературного сознания от эстетической аксиологии символизма к постсимволизму. На этом этапе творчества поэт, апробируя новые формы геопозитивной самоидентификации, разрабатывает и новую модель городского текста. Включаясь в творческий диалог с метрами модернистской поэтической культуры, Кесельман иллюстрировал способность к самостоятельным текстуально выверенным художественным решениям. Рассмотренный пласт городских текстов в сборнике стихов «Стеклянные сны» позволяет констатировать в нем признаки интенционально заданного оригинального авторского мира.

Татьяна Тверитинова

**Пастиш как метажанр литературы постмодернизма
(на материале романа Б. Акунина
«Алмазная колесница»)**

По мнению американского теоретика Ф. Джеймисона, пастиш – это основной модус постмодернистского искусства. Наиболее характерные признаки постмодернизма (использование произведений литературного наследия предшествующих эпох в качестве «строительного материала» для создания новых, переосмысление элементов культуры прошлого, многоуровневая организация текста, прием игры, неопределенность, амбивалентность, соучастие читателя) как нельзя лучше характеризуют специфику пастиша. Использование «готового» художественного текста свидетельствует не столько о плагиате, сколько о «заимствовании» текстов предшественников и формировании их в новые произведения. Восприятие, понимание и толкование текстов-пастишей во многом зависит от читателя, его цели, интеллектуального уровня и компетентности.

Изначально в постмодернизме пастиш смешивался или ассимилировался с таким явлением, как пародия, так как оба понятия являлись вторичными текстовыми построениями, предполагали имитацию единичного или уникального стиля, использование стилистической маски. Однако исследователь Р. Пойриер, поставивший под сомнение возможность пародии в современной культуре в традиционном ее понимании, предложил использовать понятие «самопародии», считая, что литература самопародии как абсолютно неуверенная в авторитете подобных ориентиров подвергает осмеянию и самое усилие установить правильность посредством акта письма. Попытки дифференцировать пастиш и пародию прослеживаются в работах Ж. Женетта, Ф. Джеймисона, И. Хассана, Р. Дайера.

В современной литературе также необходимо различать пастиш и центон. Если центон характеризуется установкой на точность воспроизведения фрагментов образца, то пастиш не исключает возможности объединения в новом тексте как точных, так и видоизмененных частей одного или нескольких претекстов.

Из последних исследований, касающихся прямо или косвенно проблемы пастиша как многогранного и неоднозначного явления, следует назвать работы Т. Гундоровой, С. Балакирова, М. Коваль, В. Костюка. Л. Бербенец в своем исследовании «Пастиш и особенности художественной репрезентации в литературе постмодернизма» дает несколько вариантов определения данного термина в зависимости от контекста его употребления: компонование художественного текста из элементов текстов-доноров, при этом происходит не только «заимствование», но и «преобразование»; собственно текст-пастиш; метажанровое образование, продуцирующее новые жанры и жанровые структуры.

Возникает, по мнению М. Адамович, так называемый перформанс – постмодернистская игра с художественным текстом классики, так как классическая литература в данном случае является наиболее привлекательным объектом для современных постмодернистов: устоявшиеся этические и эстетические принципы, герои, идеалы.

Одним из наиболее известных современных писателей-постмодернистов является Б. Акунин. Его роман «Алмазная колесница» (2003) представляет собой метатекстуальный полипастиш, построенный на переплетении «чужих» текстов как русской, так и мировой литературы.

Автор определяет его жанр как этнографический детектив, однако в произведении прослеживаются элементы не только детективного, но и философского, исторического, социально-психологического, социально-бытового романа. Присутствующий жанровый эклектизм обусловлен тем, что

пастиш является основным приемом построения его текста, отличающегося многосложностью и многожанровостью. В критике встречается определение – японский роман, хотя следует уточнить: роман русско-японский, в первом томе события разворачиваются в России в 1905 году, а во втором – в Японии в 1878 году.

Первая часть является пастишем-римейком рассказа А. И. Куприна «Штабс-капитан Рыбников», так как базируется на одном «чужом» тексте, апеллирует к его памяти и смысловому потенциалу. Проявление пастиша наблюдается на сюжетном и образном уровне: разоблачение японского агента, появившегося в разгар русско-японской войны в Петербурге и ведущего шпионскую деятельность. Б. Акунин сохраняет в своем романе имя героя, легенду, за которой прячется разведчик, романый хронотоп. Целью автора было не пародирование, а испытание действенности А. И. Куприна, когда современный автор показывает, как можно модифицировать классический текст. Акунинский Рыбников, несмотря на подобный финал у А. И. Куприна – разоблачение и арест – не похож на побежденного: он ниндзя, исполнивший свое дело и достигший Просветления в Алмазной Колеснице.

Вторая часть романа представляет собой полипастиш, состоящий из большого количества цитат, аллюзий, реминисценций, свидетельствующих о его интертекстуальной природе. В этой части можно проследить пушкинский код («Евгений Онегин», «Каменный гость», «Капитанская дочка»), японский культурный и литературный код (в частности, роль хокку в структуре романа). Заслуживает внимания сопоставление второй части «Алмазной колесницы» с романом Я. Флеминга «Живешь лишь дважды» (Е. И. Гончарова). Подобная многоуровневая кодировка романа Б. Акунина предполагает авторский расчет на широкую аудиторию как взыскательных, так и массовых читателей.

Ярослава Шекера

**Ремінісценції та наслідування
у середньовічній китайській поезії:
філософія і мотивація**

Широке використання ремінісценцій – свідчення глибокої традиційності китайського мистецтва і культури загалом. Питання ерудованості поета, а водночас і його читачів чи слухачів виходило на перше місце, адже алюзії ніяк не виділялися, не бралися в лапки (розділових знаків у ті часи не існувало зовсім) і не пояснювалися в примітках, як-то прийнято в наш час, – реципієнт мав безпомилково їх визначити сам. Роль ремінісценцій (*дяньгу*) в поезії очевидна: вони сприяли завуальованості змісту (автор уникав прямого вираження), а також наділяли мистецький твір неповторним шармом і духом давнини. Непрозорість змісту, навіть незрозумілість віршів, зумовлена, зокрема, використанням *дяньгу*, спричиняє виникнення різноманітних, часто взаємовиключних, інтерпретацій – як китайських дослідників подальших періодів, так і сучасних іноземних синологів. Китайські літератори, проте, незрідка підлаштовували власне бачення класичних поезій під «дух епохи» і часто пояснювали навантаження тих чи інших *дяньгу* залежно від історичної доби.

Широке вживання *дяньгу* мало ще одну важливу причину – споконвічне звернення й обожнювання давнини. Незаперечне схвалення найвизначніших мужів древності – поряд із засудженням жорстоких володарів, які привели ту чи іншу династію до краху, – переносилось і на літературу, де сучасниками, а відтак і нащадками, возвеличувались ті чи інші поети. «Великими» вони стали не в останню чергу завдяки вживанню тих самих *дяньгу* – себто, знову ж таки, возвеличення мужів давнини. Культ «повернення до давнини» спричинив однойменний рух у середині династії Тан (VII–X ст.), славнозвісного «золотого віку китайської

поезії», – причому перші ідеї відмови від пишноти паралельного стилю *пяньвень* і повернення до глибоких за змістом віршів *ши* доби Хань (III ст. до н. е. – III ст. н. е.) пролунали вже на початку Тан із вуст поета Чень Цзи-ана. «Рух за повернення до давнини» мав і суспільний аспект: відродження первісного, істинного конфуціанства («слово Конфуція»), не спотвореного його послідовниками, зокрема танськими мислителями. За наступної доби Сун (X–XIII ст.) згаданий рух вилився у прогресивну течію неоконфуціанства.

Серед майстрів класичної поезії в жанрах *ши* та *ци* право першості щодо використання *дяньгу* належить танському Лі Шан-іню та сунському Су Ши. Так, про Лі Шан-іню говорили, що він любив «накопичувати факти давнини» – скажімо, у вірші «Радію снігові» (20 п'ятислівних рядків, усього 100 ієрогліфів) налічується 18 *дяньгу*. Вони наче історичним ореолом оповивають поезію, супроводжуючи її буття і розуміння реципієнтами. Лі Шан-іню постійно шукав щось нове, досліджував не тільки літературу минушини, повертаючи її до життя, а й власну творчість, оздоблюючи її *дяньгу* з напівзабутих творів. Як і будь-яка справжня поезія, творчість Лі Шан-іню не є вичерпною і кінечною, а отже – до кінця не зрозуміла читачами. У цьому – родзинка, безсмертна суть і вартісність поезії.

Не викликає сумніву те, що при перекладі китайської класичної поезії українською (як і будь-якою іншою мовою) доцільно пояснювати ремінісценції у деталізованих примітках, які найкраще наводити внизу на кожній сторінці збірки перекладів. Проте існує і протилежна думка: такі примітки, мовляв, відвертають увагу читача від художнього перекладу, і цілісність його сприйняття руйнується. В такому разі пропонується ув'язувати коментарі в сам поетичний переклад (О. М. Городецька: *Ну вот, кое-как отписался я одой // (про пух перелётных гусей – // годы, годы...)*).

У даоського поета Тао Хун-цзіна (456–536) є твір «Пишу цього вірша як відповідь на запитання: „Що є в горах?“», на який написав імітацію сунський поет-монах Вей Чжен (986–1049). Він практично переписав оригінальний вірш Тао (4 п'ятислівні рядки, усього 20 ієрогліфів), змінивши один-єдиний ієрогліф. Це явище китайські літературознавці називають не *дяньгу*, а «переписуванням» (*чжао-чао*). У європейській літературі подібне «наслідування» було б неприпустимим – мовляв, яка ж у цьому разі буде заслуга самого «наслідувача»? Проте китайська літературна традиція вважає, що «вторинний автор» саме так унеможливив відхід поетичного шедевра оригінального поета у вічність, давши цьому твору друге життя і, звісно, привнісши свою частку.

Китайські митці часто вдавались до своєрідних «ланцюжків *дяньгу*», коли певний вислів був кимось запозичений, а тоді ще і ще – і так жив у віках, підкреслюючи традиційність китайської культури.

Оксана Щур

**Неповнокровність канону:
українська жіноча проза 20-х років
у пошуках лідерок**

Історія української літератури 20-х років, особливо ж прози, виглядає, насамперед, як список чоловічих текстів; надто ж якщо зважати на перший ряд канону, де опиняються твори високого художнього рівня. Якщо період XIX – початку XX століття пропонує нам українські оповідання Марка Вовчка (котра романну форму подужала лише російською мовою), феміністичну прозу Олени Пчілки та Наталі Кобринської, проби Лариси Старицької-Черняхівської, повісті та новели Ольги Кобилянської, не рахуючи численних літературних спроб відомих громадських

та культурних діячок (Софія Окуневська, Анна Павлик та ін.) і просто друго- та третьорядних авторок, то у 1920-ті рр. помітний очевидний спад. Йдеться не стільки про спад активності, скільки про загальне зниження художнього рівня текстів. У Західній Україні завдяки тому, що жіночі часописи та альманахи продовжують виходити, жіноча проза розвивається і вже у наступному десятилітті, у 1930-ті рр. тут вийдуть друком історичні твори Катрі Гриневичевої та Наталени Королевої, а також новели і повісті найяскравішої авторки молодшого покоління Ірини Вільде. У радянській Україні окремих помітних майданчиків для публікації суто жіночих літературних спроб немає; немає й помітних дебютів або нових непересічних творів уже відомих авторок. Відзначаємо «Чабрець-зілля» Наталі Романович-Ткаченко, якому поступаються «Шахти в небі» Марії Галич і «Тракторобуд» Наталі Забіли; у 1930-ті з'явиться перший історичний роман – «Людолови» Зінаїди Тулуб.

З тогочасних і пізніших історій літератури, антологій прози тощо бачимо, що 1920-ті роки для української жіночої прози, а особливо на радянських землях, – період «неповнокровності». Твори, згадані вище, не входили до офіційного канону, а актуалізувалися переважно у 1990-ті роки і пізніше. Очевидно, що за художнім рівнем вони поступаються написаним у той самий час текстам Хвильового, Підмогильного, Йогансена, Домонтовича, і можуть розглядатися лише як література другого ряду; третій ряд – найчисленніший і досить слабкий, часто межує з маргінальністю. Звісно, якщо при формуванні канону визначальним залишається естетичний принцип.

Найчастіше причиною такої другорядності називають складні історичні умови та тиск відповідно комуністичної та націоналістичної ідеологій, обидві з яких не завжди сумісні як з фемінізмом, так і з цілковитою творчою свободою митця. Проте наскільки це головна причина, і чому чоловіча проза у цей же час виходить на дуже високий рівень? Необхідно

враховувати ще й наявність творчого середовища, яке залишається переважно чоловічим, фахової критики та освітнього рівня авторок. Освіта не визначає таланту, але пов'язана з рівнем рефлексії, тому мемуари і щоденники, наприклад Наталії Полонської-Василенко, чи травелоги Олени Кисілевської цікавіші за спроби у літературі і публіцистиці деяких авторок міжвоєнного періоду. Важлива також традиція, яка у 1920-х рр. уже починає перериватися; особливо це стосується жіночої літератури, більшість раніших авторок якої мали невідповідне класове походження чи інші недоліки, які ставали на заваді популяризації їхньої творчості. Тут-таки доречно зауважити щодо зростання кількості письменниць: літературна діяльність стає набутком дедалі ширших суспільних верств, так само, як і збільшуються можливості доступу жінок до освіти та оплачуваної роботи. Користуватися здобутками феміністок – уже не означає бути феміністкою. Але успіх у літературі передбачає як знання вітчизняного контексту, так і знайомство із зарубіжними тенденціями (так, на Ірину Вільде вплинула творчість не тільки Ольги Кобилянської, але й Марії Домбровської та Зоф'ї Налковської; а фаховий філолог та ідейна комуністка Ванда Василевська не дарма стала об'єктом для конструювання образу «радянської письменниці польської походження» і в сталінський час була вписана навіть у тодішню академічну історію української літератури). Авторки 1920-х років таких можливостей були значною мірою позбавлені. Окрім того, і набутки жіночої прози в українській літературі на той час все ще слабкі порівняно з чоловічою. Генерація письменниць 1920-х років, таким чином, мала би стати преамбулою до наступного покоління; хтось із них, прогресувавши, прозвучав би сильним голосом пізніше. Західноукраїнська проза 1930-х рр. підтверджує цю тезу, тоді як ситуація радянських авторок ускладнилася через поза літературні фактори. Утім, 1940–1950-ті рр. виявилися ще складнішими, і вже для всієї української літератури.

Олена Юрчук

**Література «extrême contemporain»,
або Про явище мінімізації та антропологізації
сучасної французької прози**

«Extrême contemporain» у Франції позначають літературні твори, які вийшли з друку за останні десятиліття. Поняття «extrême contemporain» не закріплене в часі та є відносним. Визначення «extrême contemporain» означає теперішню літературну ситуацію, яка виникла спонтанно, незафіксована хронологічно, має неоднорідний і багатовекторний розвиток. Явище «extrême contemporain» вбирає в себе літературу всіляких видів і жанрів. Ситуація виявила свою небезпечну природу в тому, що відсутність єдиних норм письма, рухома жанрова класифікація, необмежений простір для прояву індивідуальної свободи в творчості привели до появи великого масиву нерівноцінної за якістю літератури. Література «extrême contemporain» здебільшого представлена текстами, які нагадують «уривчасту інформацію». Подібний ефект досягається за допомогою техніки потоку свідомості, тропізмів, повторів і внутрішнього мовлення персонажів. Мінімізація художніх засобів, принципи дзеркального відображення, колаж, розрив причино-наслідкових відношень, порушення логіки, пародія на прийоми масової літератури також є поширеними засобами організації подібних текстів. Результатами пошуку нових оповідних рішень у французькій прозі останніх десятиліть минулого віку стали баналізація інтриги як відображення «безподієвості повсякденності», продукування можливих смислів, дистанційованість та емоційна стриманість автора, сучасна розмовна лексика. Перші ознаки «порожнини» повсякденності, банальності побутової свідомості, відчуження людини, підкресленої нейтральності стилю, гри в очікування, стереотипності детективу, пародіювання «нового роману» зустрічаються у творах Ж.-Ф. Туссена і Ж. Ешноза 80–90-х років ХХ ст. Окремі прояви мінімалізації оповіді

спостерігаються в ранніх творах Ж. Перека, Б. Шрайбера, де автори весь час звертаються до повсякденності й побутових дій суб'єктів, які перебувають у стані перманентної внутрішньої кризи. Буденність і повсякденність по-новому проявляються у фікційних біографіях пересічних людей у творах П. Мішона і Ф. Делерма, де героїзовані безликі персонажі намагаються влаштувати власне життя в байдужому навколишньому середовищі. В їх творах оповідач часто виступає в ролі випадкового спостерігача, не прагне до широкого відображення, можливості його оповіді залишаються підкреслено мінімальними. Обмежена можливість – це його точка відліку, точка зору на світ, засаднича мета. Мінімалізм відкидає соціальний дискурс. Однак у мінімалістському романі зберігаються антропологічні основи традиційного роману. Індивідуальність проявляється у визначенні власної ситуації в реальності, в поєднанні з нею. Мінімалістський роман є площиною, на якій вивчається потенціал роману. Вона стає підставою для висновків, які допомагають відтворити цілі світи. Мінімалістський роман проголошує асимволічність колективного, зосереджується на зображенні індивідуума. Проблематика мінімалістського роману пов'язана з антропологічною ситуацією людини.

Водночас унаслідок глобалізаційних змін у світі виникає культурна взаємодія, яка зумовлює відкриття нових форм вираження масового досвіду. Одним із таких є новітній роман, актуальність якого спричинена потребами сучасної культури: сфокусувати на собі розпорошені в інформаційній сфері елементи, форми і види різноманітного й багаторівневого масового досвіду. Теперішній вид роману максимально адаптований до багатьох культурних референцій, існування яких забезпечують антропологічні перспективи. Співвідношення новітнього роману з кількома культурами передбачає уникнення категоричності у визначенні власних ідеологічних, політичних, релігійних уподобань. Його функціональність викликана (антро) поетикою трансіндивідуального.

Елена Юферева

**Маргиналии периферии: наивная словесность
и литература путешествий в интернете**

Накопившиеся факты о сфере периферийности побуждают к более сложному, многомерному ее моделированию. В результате описания разных уровней взаимодействия с «центром», или каноном, в периферии выделяются дополнительные зоны (например, А. Милтенова на материале средневековой болгарской литературы разрабатывает четырехступенчатую схему: каноничность (центр), квазиканоничность (периферия), неканоничность (маргиналия), антиканоничность (анти-центр). Вместе с тем, теоретические построения периферийности/маргинальности нуждаются в дополнительных сведениях и наблюдениях. В докладе планируется осветить аспекты, которые могут стать продуктивным материалом для изучения явлений, удаленных от центральных литературных тенденций.

Путевые тексты, отображая сущностные принципы моделирования мира, представлений той или иной национальной культуры, являются важной частью литературы, но получают рассмотрение в ряду магистральных тенденций лишь в некоторых, непродолжительных, периодах. Касательно современной литературной ситуации, исследователями отмечена доминанта «периферийности» в развитии путевого письма. Действительно, травелог, формирующийся в интернете, вызывает много вопросов и, к сожалению, мало обстоятельных исследований. Оглядываясь на генетические и эволюционные особенности путешествий, вспоминая роль «аматорства» в ее движении, можно с уверенностью сказать, что среда литературных «аутсайдеров» не безотносительна к литературной традиции, а соотношения этих полюсов хранят еще не выявленные процессы динамики.

Разумеется, проблема взаимодействия литературы и интернет-травелога — широка и в рамках статьи

неисчерпаема. Первоочередной задачей этой работы является изучения факторов и проявлений нарушений «фактографичности», выдвижения литературности в противовес описанию внешней действительности. Сложность исследования заключается и в характеристиках объекта – блогосферы, неоднородной и неструктурированной, по многим признакам сближающейся с феноменом «наивной» словесности.

Трэвел-блогеры предлагают концепцию того, как нужно жить и путешествовать, демонстрируя «доктрины» на собственном опыте. Назидательность – один из признаков путевого интернет-письма – присуща наивной литературе, в частности разным видам человеческих документов (Неклюдов). Превращая «жизнь» и «опыт» в базовые категории письма, путешественники прибегают к развернутым самоописаниям, оговаривают и свой «творческий выбор», и неписательский «статус». В этих признаниях постулируются различные стороны наивного путевого письма в его отношении к аудитории, к процессу и результату деятельности, к отсутствию, как кажется одному из блогеров, репрезентативности («что вижу – то пою»). Создается впечатление, что пишущие намеренно избирают позицию «вне эстетических конвенций». Однако так ли это на самом деле?

Многие блогеры упоминают, что начало их деятельности положило увлечение фотографией. Соединяя фотографию, которую относят к «отчету», и «рассказы», блогеры обозначают границу между фактом и впечатлением. Что же имеют в виду блогеры-путешественники под определением «рассказ»?

Помимо жанровых, в докладе будут затронуты и иные важные проблемы, в частности, проявление игрового начала в документальном письме трэвел-блога.

Елена Анненкова

«Такой слабый мотылек в огромном чужом мире!»:

**Галина Кузнецова на маргиналах женской
и литературной судьбы**

В докладе на примере женской и литературной судьбы представительницы молодого поколения русских писателей-эмигрантов Г. Кузнецовой рассматриваются теоретические и практические аспекты проблемы маргинальности в литературе, которая в условиях эмиграции проявляется с наибольшей полнотой. Акцентируется внимание на том, что маргинальность не была сознательно выбранной жизненной и литературной стратегией писательницы, а объяснялась психологическими особенностями личности Г. Кузнецовой и сложившимися социально-историческими и культурными условиями эпохи, проявившись в ее судьбе в виде экстралитературной и интралитературной маргинальности.

Ситуация эмпирической экстерриториальности, в который вынужденно очутились покинувшие родину после катастрофического октябрьского переворота представители цвета русской культуры, естественным образом формировала маргинальность многомиллионной русской диаспоры, которая, переместившись в локус чужой культуры, оказалась на обочине как общерусского, так и европейского литературного процесса и в пограничье «двух миров». «Казус» Г. Кузнецовой выглядит уникальным даже на фоне многочисленных «эмигрантских дочерей», с которыми ее сближает принадлежность к одному поколению младоэмигрантов и к одной культурно-исторической эпохе, предопределившей и отразившей, как верно отметила

О. Демидова, многоуровневую маргинализацию всей молодой женской эмигрантской литературы.

Имя Г. Кузнецовой неразрывными душевно-творческими нитями связано с именем И. Бунина, однако именно по отношению к нему с наибольшей выразительностью проявлялось маргинальное положение Кузнецовой. Познакомившись с И. Буниным и согласившись жить «кланом писателей» на грасской вилле четы Буниных, она обрекла себя на неопределенное положение в семье и обществе. «Промежуточность» в семье распространялась и на сферу литературы. Желая сделать себя активным субъектом своей жизни, мучимая «несказанностью» своей судьбы, Кузнецова пыталась изжить свою творческую и личностную маргинальность, обрести свою идентичность в творчестве. Писательница переживала противоречивый комплекс чувств по поводу своих сочинений: с одной стороны, она испытывала достаточно серьезные писательские амбиции, а с другой стороны, она не могла избежать постоянных внутренних самосравнений с талантом ее великого учителя, говорящих не в ее пользу; с одной стороны, она стремилась писать, чувствуя, что это отвлекает ее от «домашней тоски» и ощущения безнадежности, а с другой – часто принуждала себя писать и уверяла себя в том, что хочет «жизни, а не карьеры».

Однако Г. Кузнецова не имела ни счастливо сложившейся женской жизни, ни адекватной ее таланту писательской карьеры. В большой патриархатный канон литературы русской эмиграции она, как и практически все ее соратницы по перу, не вошла. Причин было множество: ее занятость домашними делами, отсутствие времени на саму себя, принадлежность к женскому полу, что само собой предполагало отсутствие настоящего таланта, следствием чего была часто необъективная и поверхностная критика ее произведений и ничтожно малая доля публикаций в прессе, и

Пасіонарність другорядного

без того ограниченной лишь узким эмигрантским литературным кругом.

Маргинальным было и положение вынужденного писать «ни в каком мире и ни в каком месте» (В. Варшавский) «незамеченного поколения», к которому причисляла себя сама Кузнецова, используя в свою очередь метафорический эпитет «раздавленное поколение» для обозначения молодых писателей, находящихся, с ее точки зрения, в промежуточном положении между мэтрами литературы и поколением, которое последует уже за «детьми» эмиграции: «мы – ни то ни се – на рубеже». В то же время ощущение принадлежности к молодому поколению писателей не избавляло ее от чувства глубокой оторванности от него и гнетущего одиночества. В 1920–30-х годах в Париже действовало большое количество литературно-художественных кружков, но Кузнецова не была участницей ни одного из них. Маргинальным было положение Г. Кузнецовой и в европейской литературе. Она прекрасно знала французский язык, много читала и успешно переводила, но так и не вошла в контакт с западноевропейской литературой.

Однако Г. Кузнецова, пребывая на второстепенных позициях в литературе диаспоры, делала сложившийся канон литературы русского зарубежья неустойчивым, незавершенным, динамичным, проявляя его не столько идеологическую, сколько эстетическую природу, чуткую к настоящим художественным явлениям. Поэтому закономерным представляется то, что ее полная меланхолии и прозрачно-акварельных красок поэзия, и ее автобиографический «Пролог», и ее психологически тонкие лирические рассказы, написанные таким сдержанным и отточенным стилем и пронизанные неподдельным чувством обреченности эмигрантской жизни и тоски по утраченной родине и молодости, «вставились в какую-то иерархию» (Ф. Степун), стали неотъемлемой частью литературы русского

зарубеж'я, в якій еміграція узнавала свій трагічний життєвий досвід, запечатлений назавжди в художньому слові.

Таким чином, творча і жіноча доля Г. Кузнецової представляє собою маргінальне явище в літературі російського зарубеж'я, явище, що стало наслідком критичних духовно-культурних і історичних змін, що відбулися в Росії на початку ХХ століття і трагічно відбилися на долі російської культури в цілому.

Олександр Борзенко

Київський романтизм в аспекті життєтворення

Донедавна відсутній брак наукових студій, що розглядають київський романтизм як певну культурну й літературну єдність. Інформаційна неповнота, а ще більше – ідеологічна доцільність спричинили утвердження й панування низки стереотипів, які й до сьогодні не втратили свого негативного впливу на характер осмислення кирило-мефодіївської теми.

Сформованому ще за радянських часів погляді шкодить некритичне й дещо прямолінійне сприйняття політичних намірів і декларацій, зафіксованих у статуті й програмі товариства, та нехтування, на перший погляд, другорядною інформацією, урахування якої дозволить відійти від спрощеної ідеологічної інтерпретації.

Як не дивно, найчастіше спрощується або відсувається на задній план власне мистецький компонент діяльності «київських змовників». І мова не лише про суто літературні явища, а й про вкрай важливий романтичний контекст життєтворення, що супроводжував мистецькі пошуки, суттєво доповнював їх, збагачував і розвивав.

Творчі практики київських романтиків знайшли реалізацію не лише в індивідуальній поведінці, а й у натхненному конструюванні загального образу дружнього кола однодумців, поєднаних спільними ідеалами. Літературна й громадська діяльність пояснювались ними як надзвичайно важлива місія, узгоджена з неминучим розгортанням наперед визначеного сценарію спільної долі. Точкою відліку, що остаточно утвердила цей сценарій і надала йому особливого значення, став арешт 1847 року.

Саме він багато в чому визначив самоусвідомлення кирило-мефодіївців, актуалізувавши систему авторитетних біблійних та інших аналогій та підштовхнувши до переживання низки реальних подій у містеріальному контексті. «Книга буття українського народу», коло талановитих прозелітів – носіїв нового слова, декларації щодо служіння вищій меті заради бажаного народного майбуття – усе це набуло необхідної значущості й ваги лише з початком репресій.

Пошук аналогій у романтизмі – річ досить звична й вельми поширена, бо природа романтизму передбачає вихід героя поза межі щоденності, у певному сенсі – за межі себе самого. Не дивно, що той романтичний максималізм, що прикладався до літературних героїв, через механізм вибудовування авторитетних аналогій справив неабиякий вплив на поведінкові стратегії самих київських романтиків. Про такий вплив свідчать, зокрема, літературні твори й матеріали слідства, хоча, слід визнати, чи не найбільш яскраво цей вплив виявився у спогадах кирило-мефодіївців про події 1847 року. Практично всі відомі мемуарні версії позначені відповідною ретроспективною корекцією: тенденційністю, замовчуванням або ж вибірковістю у поданні й висвітленні фактів.

Кристалізація кирило-мефодіївських ідей розпочалася в Шевченківій творчості «трьох літ», імовірно, не без певного впливу відомих на той час «Книг народу польського і

польського пілігримства» Адама Міцкевича. Уже в поезії 1843 року Тарас Шевченко позначив Україну промовистим символічним образом: «Начетверо розкопана / Розрита могила» («начетверо» – тобто у вигляді хреста, власне, розіп'ята на хресті). Страждання, символічна смерть та очікуване воскресіння – ця авторитетна євангельська аналогія в поезії Шевченка сприяла формуванню містеріальної моделі світу.

У «Книзі буття українського народу», складеній значно пізніше Миколою Костомаровим, застосовано схожий підхід. «Лежить в могилі Україна, але не вмерла» – саме так, у містеріальному ключі, автор програми братства означив сучасний йому стан народного буття. Фактично можна говорити про формування своєрідного, хай і значною мірою ігрового квазірелігійного культу з усіма належними атрибутами: образом народу-месії, «священними текстами», що залучали українську історію до містеріального контексту боротьби добра і зла, а також із фатально неминучим «випробуванням віри».

Саме арешт і став для більшості кирило-мефодіївців таким випробуванням. Найбільше до нього був готовий саме Шевченко. Не випадково ще в 1845 році він писав: «Доле, де ти, доле, де ти? / Нема ніякої! / Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої! злої!». Одержавши невдовзі «злу» долю, поет прийняв арешт як очікувану даність. Протоколи допитів свідчать про його здатність зберігати майже повний самоконтроль у складній стресовій ситуації. Показовою реакцією на арешт стали «казематні» Шевченкові поезії, що цілком вписуються до сценарію «випробування віри» (наприклад, «Н. Костомарову», «Чи ми ще зійдемося знову?», «Мені однаково, чи буду...»).

Після арешту інші кирило-мефодіївці теж нерідко осмислювали себе в контексті книжних ситуацій. Особливо в їхньому життєтворенні актуалізувався «високий» поведінковий діапазон із залученням біблійного й античного

Пасіонарність другорядного

культурних кодів. Скажімо, Костомаров здійснив спробу самогубства, узявши за взірець вчинок давньоримського історика Кремуція Корда. А Микола Гулак у спілкуванні з протоієреєм Маловим, котрий схилив арештантів до зізнання, чи не навмисне відтворював авторитетну рольову ситуацію – суперечку незламного неофіта з лицемірним і підступним фарисеєм.

Одне слово, власна позиція інтерпретувалася кирило-мефодіївцями в романтичному ключі як прийняття й діяльне обстоювання «правдивої віри», спрямованої на оновлення й духовне очищення. Відповідно їхня реальна поведінка вибудовувалась у тісному погодженні з уявною романтичною містерією народного буття.

Юлія Вільчанська

**Діаспорна субпасіонарність:
поетична версія любовної історії
Бориса Поплавського та Іди Карської**

Проблема маргінальної особистості в межах культури діаспори є малодослідженою. Проте це питання може пояснити цілий ряд досі невизначених моментів художньої творчості, приміром, у площині художнього образотворення. Як особливий приклад ситуації субпасіонарності постають стосунки між геніальним поетом російського зарубіжжя Борисом Поплавським (1903–1935) та художницею-абстракціоністкою буковинського походження Ідою Карською (1905–1990). Вони познайомились у Парижі в колі емігрантської спільноти художників і літераторів у 20-ті роки ХХ ст. Борис Поплавський народився в Москві, Іда Карська (дівоче прізвище Шрайбман) народилась у містечку Бендери, пізніше навчалась у румунській гімназії в Чернівцях. Ці молоді емігранти, вихідці зі щойно зниклої Російської імперії, приїхали до Європи, де й відбулось їх творче і

соціальне становлення. Рух життя кожного з них визначила Жовтнева революція 1917-ого року. Обоє покинули свою Батьківщину в 17-літньому віці.

Борис Поплавський разом із батьком приїжджають (тікають із більшовітської батьківщини) до Парижа в 1922 році. Поплавський і до еміграції був особистістю, якій важко давалося «вписуватися» в умови та потреби матеріального світу, а, тим більше, стан еміграції, куди потрапила його сім'я й талановитий підліток, тільки сприяли поглибленню внутрішніх і зовнішніх протиріч в самоусвідомленні поета.

Криза та руйнація духовно-історичного тла доби відповідно часто-густо спричиняла грандіозні духовні катастрофи вигнанців. Ситуація накладала свій відбиток на світоглядні принципи всієї еміграції, на її спадщину. Маючи високий креативний потенціал, неврівноважений Б. Поплавський фактично потрапив у полон стійкої депресії, не прагнуч друкватися, недбало ставився до своїх поетичних рукописів, повністю уникав будь-яких соціальних зв'язків. Причиною очевидної субпасіонарності в цьому випадку слід вважати маргінальне світовідчуття, підсилене природними чинниками. Поплавський часто у своїх текстах говорить про втрату Батьківщини як про втрату рівноваги. Як правило, субпасіонарність – результат екзиль, його характерна риса, особливий вектор антропологічної проблематики емігрантського стану. Зміна топосу для поета-вигнанця подекуди стає нездоланим випробуванням, формує особливу екзистенційну позицію/опозицію по відношенню до Іншої культури. Екзиль неухильно деформує поетичний світогляд, а у випадку Бориса Поплавського призводить до брутального завершення – поет рано пішов з життя через передозування наркотиками. Для нього історичний злам сприяв поглибленню відчуття «втрати рівноваги», хворобливе світосприйняття набувало ще більшої поетичної вразливості.

Творча особистість може адаптуватися або не-адаптуватися до нової культури, трансформуючи свої почуття у специфічну тропову техніку, що ми зустрічаємо у строфах поета, натхнених Ідою Карською і, в інтермедіальному плані, дещо наближених до її малярської стилістики:

<...> Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала,
Ты как будто считала мои краткосрочные годы.
Почему я Тебя потерял? Ты как ночь мирозданьем играла,
Почему я упал и орла отпустил на свободу?

Ты, как черный орел развевалась на желтых закатах,
Ты, как гордый, немой ореол, осеняла судьбу.
Ты вошла не спросясь и отдернула с зеркала скатерть
И увидела нежную девочку-вечность в гробу.

Ты, как нежная вечность, расправила черные перья,
Ты на желтых закатах влюбилась в сиянье отчизны.
О, Морелла, усни, как ужасны огромные жизни,
Будь, как черные дети, забудь свою родину – Пэри! <...>

Про любовну історію поета і художниці дізнаємось з щоденникових записів і листів Бориса Поплавського, який присвятив Іді Карській три вірша «Зіркова отрута», «Морелла I» і «Морелла II». Стосовно поетики екзотичних заголовків поет у своєму щоденнику згадує, що в цьому є натяк на однойменне оповідання Едгара Алана По (1835 року), основна тема якого – переселення душі та ідентичність людської особистості.

Емігрантська муза Б. Поплавського, Іда Карська (Шрайбман) переїхала з Чернівців до Парижа в 1924 році. З 1935 року повністю присвятила своє життя заняттю живописом у студії славетного Хаїма Сутіна (1893–1943) – тогочасної зірки «Паризької школи» малярства, який

захоплювався її талантом. Саме він був для молодії дівчини вчителем і наставником.

Справедливим буде враховувати логіку біографії митців-вигнанців, вплив фактів життя на образну систему їхніх віршів, музики чи картин, що було справжнім стрижнем їхньої неповторної унікальності. Зокрема, картини Іди Карської, так само як і лірика Бориса Поплавського, поставали прикладом маргінальності у мистецтві живопису (хоча за життя малярки багаторазово й успішно в Європі проходили її персональні виставки). Творчий метод Іди Карської неможливо асоціювати з жодним тогочасним напрямом, вона ніколи не ідентифікувала себе представником певної мистецької школи чи течії. І в цьому значенні вони з Борисом Поплавським віддзеркалювали одне одного.

Salima Khattari

**L'albinos et le gecko :
deux figures de décentrement dans *Le Marchand
de passés* de José Edouardo Agualusa**

La société angolaise voit la coexistence d'une société créole, qui vit à Luanda (monde citadin et moderne), et de sociétés traditionnelles. La première a servi de laboratoire expérimental à la classe politique et gouvernante qui a décidé d'inculquer les valeurs créoles, d'encourager le mélange racial et ethnique, de faire adopter la langue portugaise à toute la nation et ce en créant le concept « d'angolanité ». La prétention d'un tel projet sera au cœur des débats qui traversent la littérature angolaise actuelle.

« Si on veut comprendre ce qui se passe aujourd'hui en Angola, on doit connaître son passé, selon José Edouardo

Agualusa qui renchérit que l'Angola actuelle n'est pas celle qu'on nous avait promise. Ceux qui se sont battus pour son indépendance considèrent que ce n'est pas cette Angola qu'ils souhaitent » (Entretien avec l'écrivain José Edouardo Agualusa par Dominique Stoenesco, *Luso Journal*, octobre 2011). Cette déclaration d'Agualusa nous aura permis de comprendre que son écriture a pour finalité d'interroger le passé sans que l'identité n'existerait pas. Il fait partie de cette génération d'écrivains angolais qui font appel, d'après certaines critiques africanistes, au « réalisme africain » où la référence historique se mêle à la satire sociale.

En effet, deux cas de figure se posent en Angola à savoir les anciennes familles créoles (leur mémoire est faite de richesses et de pouvoir) face au nouveaux riches qui le sont devenus illégalement et qui sont à la recherche d'une nouvelle mémoire qui leur permettrait de justifier leur enrichissement rapide et ce sont ces gens- là qui constituent les clients du *Marchand de passés* :

*Toute une classe, la nouvelle bourgeoisie (...)
C'étaient des entrepreneurs, des ministres, des
propriétaires terriens, des trafiquants de diamants, des
généraux, des gens, enfin dont l'avenir était assuré. Ce
qu'il manque à ces gens, c'est un bon passé, des ancêtres
illustres, des parchemins. En bref : un nom qui évoque la
noblesse et la culture (p. 19).*

Pour mener à bien cette entreprise, le choix de l'écrivain se porte sur Félix Ventura, un albinos. A noter que la figure de l'albinos est très symbolique car elle-même est le résultat d'une idée construite, imaginée et réinventée. De par sa particularité physique, l'albinos est rejeté, marginalisé, excentré et appelé sans arrêt à fuir et à se soustraire au regard des autres. Ainsi, la

fabrication du passé qui devient la tâche principale de Félix Ventura rappelle l'identité albinos. Celui qui n'est ni blanc, ni noir va être poussé à fabriquer, à son tour, un contre-discours mettant en valeur sa différence (non reconnue par les autres), tout comme il devient un personnage littéraire portant en lui des préoccupations postcoloniales.

En parallèle, la narration animalière va confirmer ce discours de décentrement. Egalement, le gecko, dans *Le Marchand de passés*, devient narrateur auto diégétique : *Moi, je vois tout*, (p. 12) dit-il et *je suis né dans cette maison*. Cet ancrage spatio-temporel met en exergue l'intention d'Agualusa d'africaniser le cadre tout en recentrant le regard sur l'Angola. C'est ainsi que le gecko, témoin oculaire, se caractérise par son rire menaçant et sarcastique. Un rire subversif qui tourne en dérision cette idée d'Etat-nation fabriquée et défendue par la classe politique au pouvoir. De plus, déléguer la narration à un animal est aussi une manière de contourner l'ethnocentrisme, ce dernier défait le conformisme des discours en repensant le sujet postcolonial. A souligner que l'animal dans *Le Marchand de passés* n'est pas un vecteur moral comme dans *Les Fables* de La Fontaine et par-là nous assistons à un renouvellement voire une déconstruction de la fable. Il s'agit de transgresser le canon littéraire en donnant la parole à « ces petites littératures » ou encore ces « littératures de périphéries » ayant longtemps subi « le protectorat littéraire » : une sorte de pouvoir politique à base littéraire sachant que chaque territoire linguistique est commandité par un ou plusieurs centres qui contrôlent et polarisent la production littéraire dépendant de lui. Comme le souligne Edouard Glissant : « le conquérant, exportait en premier lieu, sa langue. Aussi les langues de l'Occident étaient-elles réputées véhiculaires et tenaient-elles souvent lieu de métropole » (Glissant cité par Casanova, 2008 : 175).

La figure de l'albinos, quant à elle, soulève à son tour la question de l'altérité. Comme étudié antérieurement, ce dernier

Пасіонарність другорядного

est partagé entre une identité attribuée et une identité individuelle. Il devient également une figure expressive du postcolonialisme notamment à travers les notions de centre et de périphérie.

Jurate Landsbergyte

The second as a paradigm: rethinking Baltic minimalism with its passion for the minority (based on the selected works of contemporary Baltic composers)

The Baltic states culture with its mentality is founded on national myths, rising from the vanishing past, blocked by occupations, in renewed identity research. This movements are based on the passion for the touch with the truth as a dark dimension of the lost, Imagine deep water, nights in the woods, a battle for death and life. This drama and mistery of touch with wild nature inspires the possibility to reach the second – the lost in the dark (punished homeland) and integrates the signs of the light and existence. This minor looking impulses are very authentic to Baltic culture images in potery, music and visual art. The article disribes the view of Baltic music in this perspetive.

The **second** in music has at least two means and procesual ideas: 1) as *intonation cell* or *interval* of second, wich over flows in Baltic folklore etc. 2) as «second» or «other space», hight acoustic level of sound space, the so called scenery of transcendental events in contemporary music. Events are breaking limits. This all points to importance of the secondary and its pasionarity «to change the world» as space in music, leading to the absolute «turn of the world» dramaturgy. The ability for this paradoxal function lies in deep and unremarkable wilderness of the secondary and leads to *mainstream* of Baltic minimalism.

Марія Моклиця

**Алегорія як героїня другого плану,
або Злетіти і падіння алегорії**

Історія злетів і падінь алегорії зіставна хіба що з перипетіями казкової попелюшки, яка стала принцесою, або принцеси на горошині, сюжету зі зворотним перебігом. Протягом тисячоліть алегорія на сцені культури була Примадонною, що грала лише видатні ролі. В античні часи алегорія – окраса мови, найбільш вживаний риторичний засіб, при переході до християнської культури, яка змагалась з політеїзмом, персонажі античної міфології змогли залишитись в культурі завдяки тому, що замість сакрального отримали алегоричне значення. Протягом Середньовіччя алегорія сформувала численні жанри, активно присутня в біблійному мовленні, лягає в основу найбільш поширеного способу тлумачення біблійних текстів – алегорези. В епоху Ренесансу вся античність сприймалась крізь призму доданого, тобто алегоричного значення. Справжній тріумф алегорії припадає на добу Бароко, коли формується алегоричний театр, а всі вади і чесноти людини виводяться на сцену і вступають у захопливе змагання. Здавалось, алегорія назавжди залишиться у центрі культури як найбільш вживаний образ, ефективний спосіб жанротворення. Натомість у добу романтизму почалося стрімке падіння алегорії, від якого ця працююча героїня культури так і не змогла оговтатися. Романтики зауважили дидактичні інтенції алегорії й активно почали захищати від неї справжню поезію, яка, на думку романтиків, має бути емоційно-інтуїтивною і символічною. Тоді як алегорія – надто раціональний і схематичний засіб, вона легко впадає в моралізаторство і тенденційність, а отже, шкодить справжньому мистецтву. Падіння алегорії почалося з легкої руки Гете, який протиставив символ та алегорію як мистецтво і не-мистецтво, «символ та символічне як наділені внутрішньою й сутнісною значущістю, були протиставлені зовнішньому й штучному визначенню

алегорії» (Г. Г. Гадамер, Істина і метод, т. 1, К., 2000, с. 78). Відторгнення алегорії, витіснення її на периферію відбувалося протягом всього XIX століття і досягло апогею в естетиці символізму, у концепцію якого, поряд із піднесенням символу, вписалась як негативний персонаж алегорія. Їй була відведена роль проповідника і вчителя, але не митця. «Символ як такий, що може тлумачитись без кінця-краю в силу власної невизначеності, протиставляється алегорії, що їй притаманна точна співвіднесеність значення, чим вона й вичерпується, ніби наразі йдеться про мистецтво й не-мистецтво» (там само, с. 82).

У творчості романтиків є безліч яскравих алегорій, але дослідники дуже часто називають їх символами. Найбільш показовий (у нас – хрестоматійний) приклад – вірш Ш. Бодлера «Альбатрос», текст, який часто згадується в розвідках про символізм: образ птаха-альбатроса – символ поета. Символізм птаха універсальний і легко накладається на поетичну роль у діапазоні значень піднесеності, свободи, небесності як протиставлення буденності тощо. Тому априорі будь-якого птаха можна вважати символом поета. Насправді ж як який птах і як який контекст. Якщо забрати з вірша Бодлера останні строфи, лишивши тільки сюжетну частину, ми ніяк не здогадаємось, що йдеться про поета. Вірш сюжетний і дуже реалістичний за зображенням: альбатрос потрапив на корабель і став посміховиськом для матросів, бо дуже кумедно ходив палубою і виглядав надто незграбно. Матроси явно брутальні й далекі від романтики, а птаха просто шкода. Сюжет міг би на цьому завершитись (обмежитись екокритикою). Але виявляється, що Бодлер мав на думці іншу настанову: йдеться не про будь-якого птаха, а саме про альбатроса, в якому поет побачив парадоксальне поєднання сили, грації і краси з незграбністю і безпомічністю: коли птах у своїй і не-своїй стихії. От так і поет: у профанному світі він посміховисько, у сакральному піднебессі він володар стихій. Алегоризм образу альбатроса очевидний – це ілюстрація, умоглядна наочність, яку читач не зрозуміє без

авторської підказки. Такий діапазон значень у символіці птаха відсутній, він доданий раціональним способом.

Те, що алегорія – анти-мистецький засіб, стало настільки усталеним місцем, навіть стереотипом, що й такі письменники, як Іван Франко, творчість якого просякнута алегоріями, уникали вживати слово алегорія, а типово алегоричні образи називали символами. Теза про не-поетичність алегорії у 1920-ті роки потрапила у літературознавчі підручники і на довгий час визначила процес витіснення алегорії на периферію культури. Реабілітацію алегорії розпочав у 1920-ті роки Вальтер Беньямін, дослідник німецької барокової драми, але його праці були визнані значно пізніше. У другій половині XX століття у розвідках герменевтиків (Г. Г. Гадамер, Е. Р. Курціус), деконструктивістів (П. де Ман) почалася «реабілітація алегорії» (Г. Г. Гадамер) і в західному літературознавстві була успішно здійснена, але, на жаль, лише в академічному середовищі. У широкому вжитку залишилось упередження щодо алегорії як героїні, якій підходять лише другорядні ролі.

Лариса Полякова

**Толкование заглавной метафоры
романа Евгения Замятина «Бич Божий»**

В переходные эпохи оживает интерес к национальной истории. В русской литературе XX век с его эпохальными катаклизмами обусловил поворот к «скифскому сюжету». Стойкое внимание писателя к этой теме на протяжении последних двадцати лет его творчества выразило себя в программной статье «Скифы ли?» (1917), пьесе «Атилла» (1928) и незавершённом романе «Бич Божий» (1924–1937). Пространство романа «Бич Божий», разработанная Евгением Замятиним персонажная система познакомили читателей с психологическими портретами «еретиков» или «скифов»,

которые в некотором роде предвосхитили характерологические типы пассионария, субпассионария и гармоничного индивида, описанные Л. Гумилёвым на основе его изучения римского и гуннского суперэтносов (Гумилёв Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. М., 1989; Этногенез и биосфера Земли. М., 2003; Конец и вновь начало. М., 2003).

Содержание «Бича Божиего» позволяет прочесть в итоговом произведении писателя смысл антропоморфной метафоры в ином, чем принято, контексте, как писал сам автор, в «не традиционном освещении». Именно тема скифства, осевая для философии и эстетики Замятина, концентрировала и в полной мере выражала непрерывающуюся из года в год устремлённость художника к пониманию особенностей России и русской судьбы. В последнем своём произведении писатель фактически отказался от идеи узнавания национальных исторических корней, оставляя её историкам, регистр своих художественных обобщений перевёл в плоскость не столько этнических истоков, сколько национальной идентичности, усиливающей мотив итоговости, финальности и автобиографизма своего произведения, мотив, столь понятный в предчувствиях писателем своего биологического конца. Обращаясь к событиям V века, к жизни римского и гуннского этносов, Замятин выводил свою нравственно-философскую формулу из особенностей исторического пути нации. Самая большая загадка романа заключена именно в заглавной метафоре «Бич Божий» с её сугубо замятинским содержанием.

Устойчивое толкование метафоры «бич Божий» опирается на характеристику культурно-исторических типов, данную Н. Я. Данилевским в труде «Россия и Европа». «Отрицательные деятели человечества» названы историком «бичами Божиими». В современной научной литературе такое толкование обычно связывается с трактовкой бича как

длинного кнута, мелко сплетённого из узких кожаных лент, орудия физического наказания, наказания Божиего Атиллы за его жестокость, своеволие, пролитие крови. Однако материал романа по своей философии и идеологии многозначнее и глубже. Бич Божий – ориентир для читателя на один из художественных смыслов и очевидно основной, на Страсти Господни. Бич – один из инструментов Страстей Господних, и, по логике, он не может быть орудием физического наказания в руках Господа, как это получилось, например, в трактовке бича Божиего в статье В. В. Богдановича о Мережковском (Богданович В. В. Мережковский как религиозный мыслитель // Русское слово. 1935. 15 дек.).

Предчувствуя, что не успеет завершить роман, и в мыслях о замкнутом круге исторического бытия и в нём бытия отдельного человека, Замятин неотступно возвращался в детство, к своему родительскому дому в Лебедяни, в мир господства православных традиций и жизни в соответствии с их духовно-нравственными заповедями, в мир, созданный его отцом Иваном Дмитриевичем, «покровским батюшкой», священником церкви Покрова Пресвятыя Богородицы. Возможно, романист скорее согласился бы с Л. Гумилёвым, с его характеристикой героического гунна как пассионария, чем с теми многочисленными толкованиями Атиллы как символа недопустимого поведения, достойного неотвратимого Божиего наказания. Сам Л. Гумилёв не принимал принятого в культурологи именованія Аттилы «бичом Божиим» (Гумилев Л. Н. История народа хунну / Сост. и общ. ред. А. И. Куркчи : в 2-х кн. Кн. 1. М.: Институт ДИ–ДИК, 1998 // tlf.narod.ru/school/gumiljov/gumiljov_hunnu.htm (дата обращения 28.01.2017).

В название своего произведения «Бич Божий» Замятин вкладывал обобщающий смысл: метафора является ключевой не только в оценке личности Атиллы, но и других персонажей романного повествования, европейцев и гуннов в их исторически неотвратимом столкновении. Не случайно в

романе это словосочетание не только не персонифицировано, но и отсутствует вовсе. Зато есть сцена разговора Басса, очень близкого Замятину персонажа, с Приском о Василии Великом, авторе бесед о человеке, принципиально важных для антропологии христианства: «Бог становится человеком, чтобы человек смог стать Богом». Святители православной Церкви передают слова Василия Великого так: «Говорить о Боге – великое дело, но гораздо больше, – очищать себя для Бога».

В очистительном милосердном биче Божиим нуждался и сам автор. В процессе работы над романом он словно задавал себе этот спасительный вопрос: «Действительно ли Господь чувствует Себя дома в моей жизни? Позволяю ли я Ему «делать уборку» в моём сердце и выгонять оттуда идиологов?»

Михайло Сподарець

На маргіналіях українського формалізму 1920-х років

Внесок формальної школи у розвиток літературознавчої науки доволі значний і на сьогодні загальновизнаний. Мета нашої розвідки – розширити уявлення про роль і межі формального підходу у вітчизняній науці, зокрема в українському шевченкознавстві 1920-х рр. Проблему своєрідності українського формалізму свого часу була актуалізовано у дослідженнях С. Матвієнко, Я. Поліщука та інших. Серед робіт останніх років на цю тему слід виділити праці Т. Коваленко. Ми вважаємо за доцільне зупинитися на такій формалістичній концепції, як «література і літературний побут», оскільки саме цей аспект залишається на периферії уваги науковців.

О. Ганзен-Льове вважає, що висунення Б. Ейхенбаумом у 1926 р. концепції «літературного побуту» було викликане критикою формалістів з боку влади та офіційного літературознавства, базованого на марксистських постулатах

соціологічного методу. Тому Б. Ейхенбаум та Ю. Тинянов змушені були піти на методологічний компроміс із марксистсько-соціологічною критикою. Вони висунули тезу, що під час оцінки письменника чи літературного твору слід обов'язково враховувати всі форми позахудожньої письмової продукції та інтерпретаційне доведення реципієнта / автора. Одним із найцікавіших аспектів дослідження «літературного побуту» було розрізнення «біографічної» та «літературної» особистості автора. Формалісти розрізняли «побутову» позицію автора та позицію автора в уяві публіки, «образ поета» («маски»). Найбільше їх цікавило співвідношення між «побутовою» і «літературною» особистостями, процесом «літературизації», тобто появи біографічних легенд та їхнього подальшого відбиття в художніх творах.

У 1920-ті роки в шевченкознавстві з'явилося багато розвідок, присвячених саме висвітленню питання «літературного побуту» та його впливу на Т. Шевченка. Наприклад, О. Дорошкевич зробив внесок у розробку цієї теми, висвітливши стосунки Т. Шевченка і «петрашевців». Окреме місце в дослідженні літературно-соціального оточення Т. Шевченка належить П. Филиповичу. Він є автором багатьох праць, присвячених цьому питанню. Слід виділити розвідку «Соціальне обличчя українського читача 30–40 рр. XIX в.», у якій науковець уперше дав детальний літературно-економічний аналіз українського літературного ринку цього періоду, приділивши багато уваги спробам Т. Шевченка розповсюджувати передплатою власні літературні та мистецькі твори.

Помітна роль у з'ясуванні шевченківського оточення належить В. Міяковському, котрий у 1920-ті рр. досліджував біографії, творчість та взаємини з поетом членів Кирило-Мефодіївського братства, зокрема М. Гулака та О. Марковича. Серед науковців, які вивчали проблему «літературного побуту» в шевченкознавстві 1920-х років,

Пасіонарність другорядного

найбільш ґрунтовними і цікавими нам видаються праці В. Петрова та М. Новицького.

Так, у статті «Матеріяли до історії приятелювання Куліша й Шевченка р. 1856–1857-го» (1926) В. Петров запропонував версію «походження» кожуха і шапки на відомій фотографії Т. Шевченка 1860 р. як своєрідну «літературну маску», реалізацію уявлення про суспільну роль народного поета. Питання «літературно-художньої комунікації» та різного розуміння постаті й суспільного призначення митця досліджувалося В. Петровим у статті «Куліш і Шевченко (До історії їх взаємовідносин в 1843–1844 роках)» (1925). Полярну поведінку Т. Шевченка і П. Куліша («літературних масок») дослідник пояснював відмінним розумінням ролі поета-романтика в суспільстві, що її видатний український митець засвоїв у майстерні К. Брюлова, де панували звичаї мистецької богеми, згідно з якою поет, піднесений над натовпом, вищий од маси і має відрізнятись від інших людей надзвичайністю своїх учинків, «ліричною співучістю душі й патосом незагальних слів».

Цікаву й на сьогодні малодосліджену тему «літературного оточення» Т. Шевченка порушив М. Новицький у розвідці «Мочеморди» перед судом сучасників і досліду» (1930), спростувавши припущення В. Щурата, М. Слабченка та М. Яворського про латентну опозиційність українського дворянства, навівши прості факти, що за часів Миколи I жоден український аристократ не попросився з маєтками, не потрапив на заслання за національну ідею. Він порівняв цю позицію з позицією німецького дворянства Прибалтики, яке послідовно домагалось виняткових привілеїв для Остзейських губерній та протистояло запровадженню російської мови в державних установах. Дослідник докладно прокоментував відомий інцидент 15 квітня 1848 р. у маєтку генеральші Вольховської, коли Михайло Закревський, за підтримки брата Віктора

Закревського, виголосив тост за «майбутню українську республіку».

Отже, врахування концепції «літературного побуту» дозволяє зробити висновок, що ідеї формалізму в українському літературознавстві 1920-х років були доволі поширеними. Найвиразніше це проявилось в шевченкознавстві цього періоду. Окрім власне дослідження формальних аспектів поезики Т. Шевченка, доволі активним було студіювання такої важливої складової формального методу, як вивчення «літературного побуту». Нами окреслено лише найцікавіші, на нашу думку, праці, але зазначений матеріал потребує більш глибокого осмислення і має широкі перспективи подальших наукових досліджень.

Узагальнення перспективи

Ольга Червінська

Пасіонарність другорядного vs вторинного

У новоутвореній конференційній синтагмі *пасіонарність другорядного* важливого значення набуває її друга складова. Тут варто акцентувати певну семантичну відмінність між так зв. *вторинним* та *другорядним*. У першому випадку йдеться про певну додаткову функцію до стрижневого артефакту у складі його цілого, в другому – про таке, що за своєю суттю постає самостійним, знаходячись у наступному ряді по відношенню до головного. Зрозуміло, що в субординаційній ієрархії між першорядним й другорядним, які, будемо пам'ятати, перебувають у контексті безперечної множинності інших фактів, спрацьовує закон відносності. Означене знімає певний відтінок меншовартості другорядного, адже тут все залежить від оптичного прицілу, позаяк будь-яке другорядне можна локалізувати як окремий значущий об'єкт залежно від «суб'єктивних схильностей» спостерігача. Звідси, в ситуації методологічного протиставлення синергетичної та постмодерністської парадигм, наша проблема вписується у другу. Зокрема, сучасна номадологічна теорія Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі зробила окреслену позицію своїм базовим стрижнем. «Номадологічний проект, – за акцентуванням Марини Можейко, – базується на відмові від презумпції константної гештальтної організації буття, і це знаходить своє вираження у конституюванні постмодернізмом замість традиційної категорії «структури» поняття «ризому», що фіксує принципово аструктурний і нелінійний спосіб організації цілісності, залишає можливість для іманентної рухливості і, відповідно, реалізації її креативного потенціалу самоконфігурування» (див.: Словарь постмодернизма, 2012).

У пошуках різновидів вірогідних системних організацій ця теорія замислена над питанням: чи загалом можлива хоч якась системна взаємодія лінійних («деревоподібних») і нелінійних («ризоморфних») середовищ. Відштовхуючись від цього, в аспекті ідеї пасіонарності проблема другорядності виявляється здатною вирішувати такі складні питання, за які першорядне не береться внаслідок своїх раритетних позицій, що фактично й аргументує його субпасіонарний (енергодефіцитний) статус.

Отже, активізуються несподівані для літературної теорії порізнені об'єкти спостереження, так зв. ризоматичні *цибулини*: на кшталт «абищиць побуту» (Е. Шестакова), «рекламних слоганів» (А. Сажина), «гіпотетичної біографії тексту» (О. Матійчук) і таке інше. Наприклад, як креативні імпульси творчого акту, що здатні локально утворювати цілісність, самостійної ваги можуть набувати незчисленні й випадкові за своєю природою «фантазми» або, за визначенням Р. Барта, «уривчасті сценарії», про що йшлося в одній з його лекцій 1976/77 рр.: «...те, що проглядає на мить, чітко окреслене й висвітлене, того ж моменту зникаючи: пасажери автомобіля, що проїжджає повз у тіні. Фантазм = нестійкий прожектор, ривками пробігають фрагменти світу, науки, історії – досвіду». Безперечно, що це перегук із номадологічною концепцією Ж. Дельоза («Логіка сенсу», 1969). З усіх аналогічних чинників здатне складатися специфічне «ризоморфне середовище», впорядковане «принципом зв'язку та гетерогенності» (за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі). Синхронною моделлю подібного можна також вважати однократний формат нашої конференції, тобто всю запропоновану в даному разі суму студіювань.

Пасіонарність, зокрема, береться нами на розгляд не в артикульованому Л. Гумільовим значенні етноповедінкового комплексу, а трактується, передусім, як такий енергетичний надлишок, що перебільшує в даний час потребу певної особистості чи будь-якої цілісності як такої. Наша концепція

інтерпретує пасіонарність другорядного як украй продуктивний гетерогенний фактор. Світова культура складається з чималих історій поодиноких перемог другого ряду над першим. Програмна різноманітність виявляє себе на рівні форми (скажімо, в аспекті стилю), літературного процесу, у біографіях окремих його представників, а також у постійній метаморфності жанрової системи за рахунок формування жанрових новоутворень. Пасіонарність другорядного закономірно постає внутрішнім складовим елементом *кризових ситуацій*. Тут наявна чітка логіка. Емігрантологія, приміром, у своїх дослідженнях показує ряд спільних умовиводів: вигнанці спричиняють прорив у науці (Празький гурток 20-х рр. ХХ ст.) або, навпаки, у разі, коли пасіонарність не знаходить виходу, її високий потенціал перетворюється на руйнівний. Парадокс полягає в тому, що, виходячи на перший план, другорядне поступово втрачає свою креативність, переходить у субпасіонарії. Таке стається тим скоріше, чим активніше воно зловживатиме енергетично надлишковими чинниками, за рахунок яких було досягнуто першості.

Особливо наочним постає новітній матеріал – постмодерністське техногенне тло культури. Воно призвело до радикальної відмінності письменницької праці від усього попереднього досвіду, скасувавши листування, бібліотечний побут, чернетки, змінивши комунікативні можливості між автором та читачем. Другорядне фактично увірвалося на перший план, тим самим надаючи гуманітарній теорії сприятливу можливість безпосередньо відстежити цей чи не трагічний процес, можливо, симптом неминучого завершення літературної історії.

Відомості про авторів

Александрова Галина Андріївна, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Анненкова Олена Сергіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

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

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

Біляцька Валентина Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

Бовсунівська Тетяна Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Борзенко Олександр Іванович, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Борисевич Олена Вікторівна, старший викладач кафедри культурології Білоруського державного університету (Мінськ, Білорусь)

Бортник Світлана Анатоліївна, аспірантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Васильєв Євгеній Михайлович, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка

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

Вісич Олександра Андріївна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Вітько Мар'яна Володимирівна, провідний редактор у «Білоруський інститут системного аналізу і інформаційного забезпечення науково-технічної сфери» (Мінськ, Білорусь)

Волковинська Інна Вікторівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Волковинський Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Волошин Марія Михайлівна, викладач кафедри іноземних мов Національного університету «Львівська політехніка»

Данчишин Назар Романович, аспірант кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка

Dhennin-Lalart Chantal, Docteure en histoire contemporaine, Laboratoire HLLI à ULCO, Université Lille, Professeure d'histoire agrégée, Correspondante départementale « Accueillir les étrangers 1965–1983 », IHTP, CNRS, Paris VIII, Chercheure associée au CERBERES et à l'Observatoire du Bouc émissaire, Université Lille III (France)

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

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

Дутка Оксана Дмитрівна, асистент кафедри германської філології та перекладу Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Жаркова Роксолана Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри початкової та дошкільної освіти Львівського національного університету імені Івана Франка

Жиленко Ірина Рудольфівна, докторант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Жук Оксана Ігорівна, аспірантка кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка

Запрудський Ігор Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії білоруської літератури Білоруського державного університету (Мінськ, Білорусь)

Зелік Оксана Андріївна, старший викладач кафедри журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Іваненко Вікторія Анатоліївна кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

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

Khattari Salima, Professeur Habilitée de l'enseignement supérieur, au département de Langue et de Littérature françaises à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'El Jadida (El Jadida, Maroc)

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

Кирильчук Олександр Миколайович кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету

Кисіль Віктор Васильович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Кицан Олена Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Кочерга Світлана Олексіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Національного університету «Острозька академія»

Кравчук Ольга Василівна, аспірантка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Кучер Зоя Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри романо-германської філології та перекладу Черкаського державного технологічного університету

Landsbergyte Jurate, dr. (ph.d.), scientist, research, coworker, Department "Music and theatre history research" in Lithuanian Culture Research Institute (Vilnius, Lithuania)

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

Левчук Тереза Петрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Любарець Наталія Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Лях Тетяна Олегівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри громадського здоров'я та гуманітарних дисциплін ДВНЗ «Ужгородський національний університет»

Матійчак Альона Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

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

Матушек Олена Юріївна, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Меньок Віра Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та славістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Моклиця Марія Василівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

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

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

Орлова Марина Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології та перекладу, заступник декана лінгвістичного факультету з наукової роботи Черкаського державного технологічного університету

Пахарєва Тетяна Анатоліївна, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Полстуха Ірина Олександрівна, аспірантка кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Полтавцева Наталія Георгіївна, кандидат філологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник Інституту «Російська антропологічна школа» Російського державного гуманітарного університету (Москва, Росія)

Полякова Лариса Василівна, доктор філологічних наук, професор, науковий керівник факультету філології та журналістики Тамбовського державного університету імені Г. Р. Державіна (Тамбов, Росія)

Прохасько Юрій Богданович, молодший науковий співробітник Інституту Івана Франка НАН України у Львові; асистент кафедри міжкультурної комунікації та перекладу, аспірант кафедри теорії літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

Пухонська Оксана Ярославівна, кандидат філологічних наук, докторант кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

Рарицький Олег Анатолійович, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Редчиць Тетяна Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології та перекладу Черкаського державного технологічного університету

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

Романишин Віра Михайлівна, спеціаліст I кат. Полоністичного науково-інформаційного центру імені Ігоря Менька Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Романова Світлана Володимирівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

Ромас Людмила Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

Рязанцева Тетяна Миколаївна, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Сажина Алла Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Семків Ростислав Андрійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія»

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

Сінченко Олексій Дмитрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка

Соколова Вікторія Альбертівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Сподарець Михайло Павлович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Сподарець Надія Вікторівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Стеценко Анастасія Сергіївна, аспірантка кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

Сушко Сергій Олександрович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології ПВНЗ «Краматорський економіко-гуманітарний інститут»

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

Тичиніна Альона Романівна, кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Харлан Ольга Дмитрівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету

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

Чуб Вікторія Павлівна, викладач кафедри романської філології та перекладу, здобувач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

Шекера Ярослава Василівна кандидат філологічних наук, доцент кафедри мов і літератур Далеко Сходу та Південно-Східної Азії Київського національного університету імені Тараса Шевченка

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

Штейнбук Фелікс Маратович, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

Щур Оксана Петрівна, магістр, Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Юрчук Олена Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету

Юферева Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Запорізького національного університету

Література другого ряду як контекст літературного канону

Александрова Г. «Літературні ряди» в рецепції Бориса Грінченка	3
Бовсунівська Т. Поетика другорядного у романі «Торжество мізерності» Мілана Кундери	6
Бортник С. Біблійні запозичення як маркери автоінтертекстуальності	9
Волковинський О. Художність форми як нескладова письменницького успіху	12
Волошин М. Преломление некрасовской традиции в поэзии В. Г. Малахивой-Мирович	14
Данчишин Н. Поезія І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая – антипод офіційній літературі 1960–70-их років	17
Dhennin-Lalart Ch. Léon Bocquet et André Gide : deux cofondateurs de la <i>Nouvelle Revue Française</i>	20
Ісапчук Ю. Австрійська регіональна література 1930-40-х рр.: між літературою «крові та землі» й «асфальтною літературою»	22
Матійчук О. Німецькомовна література Буковини міжвоєнного часу як література другого ряду (на прикладі антологій «Бук» та «Буковинська книга німецьких поезій»)	24
Полтавцева Н. Література «по краям» Модерна как большого стиля культуры XX века: культурно-антропологический аспект проблемы	27
Рарицький О. Усна оповідь як ескіз творчого досвіду митця і його біографії	29
Сінченко О. Маргінальне як категорія історико-літературного моделювання	32
Харлан О. «Віднайдені» тексти 1920-х років: чи зміниться уявлення про український літературний процес?	34
Чуб В. «Постекзотизм» Антуана Володіна: маргінальний літературний проект як тригер художнього оновлення	37
Шовкопляс Г. Патер Браун як лицар парадоксу	40

«Периферійні» тексти авторського доробку

Басняк Т. Пасіонарність сюжетної моделі новели Зігфріда Ленца «Das serbische Mädchen»	44
Жаркова Р. Дотик до божественного: конструювання саморепрезентаційного портрету Творчині у жіночому письмі (на матеріалі нариса «Мгновеньє» Лесі Українки)	46
Зелік О. Пасіонарна енергія літературно-критичних виступів Михайла Могілянського.....	49
Кирильчук О. Російськомовна проза Михайла Старицького: постколоніальний аспект.....	51
Кочерга С. Поетика помилки у творчості Лесі Українки.....	55
Кравчук О. Рання лірика Рози Ауслендер як підґрунтя поетичного стилю.....	57
Любарець Н. «Периферійні» романи В. Вулф «Ніч і день» та «Роки» у контексті авторського стилю	60
Меньок В. «Оновлення світу через силу захоплення»: літературно-критичні тексти Бруно Шульца як автоінтерпретаційна периферія власного літературного тексту ...	63
Пахарева Т. Устное высказывание и жанр устного рассказа в художественной системе Анны Ахматовой.....	66
Рихло П. «Вірш утверджується на межі себе самого»: поетичний цикл Пауля Целана «Затьмарено»	69

Маргінальні епізоди в структурі художньої цілісності

Астрахан Н. Вставна новела у художній структурі роману М. Фріша «Назvu себе Гантенбайн»	74
Драненко Г. Безмовність тексту й багатомовність паратексту:приклад модифікації статусу авторської підрядкової примітки в художньому творі	77
Дутка О. Позасюжетні елементи оповідної структури романів М. Аксельссон «Квітнева відьма» і «Та, якою я ніколи не була»	79
Жиленко І. Шевченківські мотиви та образи у малій прозі письменників-емігрантів 20–30-х років ХХ ст.	82
Жук О. Другорядність досліджень внутрішньо комунікативної структури ліричних текстів.....	84
Кирилюк С. <i>Другорядність / першорядність</i> «мовчазного» персонажа у прозі Михайла Коцюбинського.....	87
Кицан О. Маргінальні форми в сучасній українській літературі	90

Кучер З. Відчуження та самотність як форми поведінки маргінального героя в романі П. Нізона «Canto»	92
Левчук Т. Актуалізація другорядного як ознака літературного розвитку	94
Лях Т. Поезії у прозі як маргінальний жанр української літератури кін. ХІХ – поч. ХХ ст.	97
Матушек О. «Приклади» в українській бароковій проповіді	100
Орлова М. Специфіка маргінального героя у творах німецьких письменників генерації 1968-го року	101
Полєтуха І. Роль другорядних текстових структур у романі Ю. Гордера «Донька директора цирку»	104
Прохасько Ю. Що таке «Галицька література» і як можлива її історія?	107
Редниць Т. Маргінальні ситуації і персонажі в «малій прозі» Гайміто фон Додерера	109
Рязанцева Т. Примусовий наратив у повісті П. С. Бігла «Останній Одноріг»: маніпулятори і жертви	112
Соколова В. Від предмета до архетипу: образ дзеркала в античному дискурсі	115
Стеценко А. Поетика другорядного в координатах сповідальної модальності французького роману першої половини ХХ століття	118
Сушко С. Другорядність та квазіреальність маргінального наративу у літературі західного канону: від Рабле до Джойса і Томаса Пінчона	121
Тичініна А. Жанрові версії анотації в перспективі горизонту сподівань	123
Штейнбук Ф. «По той бік...» «Жінки його мрії»	126

Функції другорядного персонажа в персоносфері тексту

Дзик Р. Не-другорядні персонажі в романі Юлії Крістєвої «Убивство у Візантії»	129
Запрудські І. Функції другорядних персонажів у комедіяграфії Вінцента Дуніна-Марцінкевича	132
Зінченко Н. Модель козака-характерника у романах «Чайковський» Є. Гребінки і «Чорна рада» П. Куліша	135
Іваненко В. Другорядне «Я»: феномен іншості та двійництва в сучасній шотландській прозі	137

Кеба О. Позасюжетні персонажі та вставні епізоди в художній структурі роману Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга».....	140
Романишин В. Жіноча не-присутність у модерністському публічному просторі монтажів та віршів Дебори Фогель	143
Романова С. Функції другорядного персонажа у прозі Роси Монтеро	145
Ромас Л. Функції другорядного персонажа в персоносфері роману А. Кокотюхи «Червоний».....	148

Література «після літератури»: другорядність як мотиватор оновлення жанрової системи

Barysevich A. Types of Commentary in the Polish Bible Translations Published in the XVI Century.....	151
Біляцька В. Жанрові контамінації роману у віршах постколоніальної доби	153
Васильєв Є. Жанрові новації в сучасній драматургії: драма-кросвер	155
Вісич О. Ієрархія метадраматичних конструкцій в художньому творі (на матеріалі п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані»).....	158
Віцько М. Наватарства і традиції ў п'єсе Сяргея Кавалёва «Стомлены д'ябал».....	161
Волковинська І. Творча репліка Л. Толстого до М. Костомарова в жанрі мідквел	165
Кисіль В. Жанрові особливості фейлетонів А. Ніковського (на матеріалі збірки А. Яриновича «Буржуазна рада та інші фельетони»).....	167
Лановик З., Лановик М. Пасіонарність епізодичного.....	168
Матійчак А. Роман Ф. Геншера “The Mulberry Empire” як сучасний пастиш.....	171
Науменко Н. Пародія як феномен літературної критики	174
Нікоряк Н. Оригінальна другорядність: кіносценарій за літературним текстом	176
Пухонська О. Авторський наратив пам'яті: від другорядного до домінантного (на прикладі «Дефіляди в Москві» В. Кожелянка).....	179
Сажина А. Естетика реклами як генератор нових текстів.....	181
Семків Р. Роль пародії в історії української літератури	184

Семейкина Н. Второстепенные чеховские персонажи в интерпретации Матея Вишнека	186
Сподарец Н. Семен Кесельман – «провинциальный» поэт Серебряного века	189
Тверитинова Т. Пастиш как метажанр литературы посмодернизма (на материале романа Б. Акунина «Алмазная колесница»)	192
Шекера Я. Ремінісценції та наслідування у середньовічній китайській поезії: філософія і мотивація	195
Щур О. Неповнокровність канону: українська жіноча проза 20-х років у пошуках лідерок.....	197
Юрчук О. Література « <i>extrême contemporain</i> », або про явище мінімізації та антропологізації сучасної французької прози.....	200
Юферева Е. Маргиналии периферии: наивная словесность и литература путешествий в Интернете.....	202

Varia

Анненкова Е. «Такой слабый мотылек в огромном чужом мире!»: Галина Кузнецова на маргиналах женской и литературной судьбы	204
Борзенко О. Київський романтизм в аспекті життєтворення	207
Вільчанська Ю. Діаспорна субпасіонарність: поетична версія любовної історії Бориса Поплавського та Іди Карської.....	210
Khattari S. L'albinos et le gecko : deux figures de décentrement dans <i>Le Marchand de passés</i> de José Edouardo Agualusa	213
Landsbergyte J. The second as a paradigm: rethinking Baltic minimalism with its passion for the minority (based on the selected works of contemporary Baltic composers).....	216
Моклиця М. Аллегорія як героїня другого плану, або злеті і падіння аллегорії	217
Полякова Л. Толкование заглавной метафоры романа Евгения Замятина «Бич Божий»	219
Сподарець М. На маргіналіях українського формалізму 1920-х років.....	222

Узагальнення перспективи

Червінська О. Пасіонарність другорядного vs вторинного.....	226
--	-----

Відомості про авторів.....	229
-----------------------------------	-----

Наукове видання

Пасіонарність другорядного

Матеріали конференції

Відповідальний за випуск *Червінська О. В.*

Літературний редактор *Колодій О. В.*

Комп'ютерний набір і верстка *Дзик Р. А., Сажина А. В.*

Підписано до друку 05.05.2017. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Друк різнографічний. Умов. друк. арк. 13,9.
Обл.-вид. арк. 15. Зам. 3 – 006п.
Видавництво та друкарня Чернівецького національного
університету
58012, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК №891 від 08.04.2002 р.