



Precarpathian
University



СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ
SULTANIVS'KI ČITANNÂ
SULTANIVSKI CHYTANNIA

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

ISSN 2313-5921

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

BOOK OF ARTICLES

Issue IV

Founded in 2010

**Ivano-Frankivsk
«SYMPHONIYA FORTE»
2015**

UDC 82.091+82(091)+82.091(447)+371.3
BBK 83.3(0)
S 89

EDITORIAL BOARD:

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

REVIEWERS:

Prof. Dr. **Mariana Lanovyk** (Volodymyr Hnatyuk National Pedagogic University of Ternopil', Ukraine); Prof. Dr. **Petro Rykhlo** (Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Ukraine); Prof. Dr. **Lesia Miroshnichenko** (M. P. Drahomanov National Pedagogic University, Ukraine).

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

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

Editorial address: 76018, Ukraine, Ivano-Frankivsk, 57 Shevchenko str.,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Department of World Literature and Comparative Literary Criticism.

E-mail: sultanov.chyt@gmail.com

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

S 89 **Sultaniv's'ki čitannâ / Султанівські читання / Sultanivski Chytannia** : [Book of Articles] / editorial board : I. V. Kozlyk (Head of the editorial board) and others. – Ivano-Frankivsk : Symphoniya forte, 2015. – Issue IV. – 208 p.

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

ISSN 2313-5921

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

All rights reserved.

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

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

ISSN 2313-5921

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

ЗБІРНИК СТАТЕЙ

Випуск IV

Видається з 2010

**Івано-Франківськ
«СИМФОНІЯ ФОРТЕ»
2015**

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

д-р філол. наук, проф. **Ігор Козлик**, *голова редколегії* (завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, доц. **Ірина Бетко** (Вармінсько-Мазурський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук **Світлана Буїна** (кафедра німецької мови і російської мови, Університет Вашингтона і Лі, США); д-р філол. наук, проф. **Роман Голод** (директор Інституту філології, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Марія Голянич** (кафедра української мови, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Василь Грещук** (завідувач кафедри української мови, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р істор. наук **Генрика Ільгевич** (Інститут досліджень культури Литви, Литовська Республіка); д-р пед. наук, проф. **Олена Ісасва** (завідувач кафедри методики викладання російської мови та світової літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Україна); д-р пед. наук, проф. **Жанна Клименко** (кафедра методики викладання російської мови та світової літератури, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Україна); д-р пед. наук, проф. **Ольга Куцевол** (кафедра української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Україна); д-р філол. наук, проф. **Світлана Луцак** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Галина Мазурек** (кафедра історії російської літератури, Шльонський університет, Польська Республіка); канд. пед. наук, доц. **Алла Мартинець**, *відповідальний секретар* (кафедра світової літератури і порівняльного літературознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Наталія Мафтин** (кафедра української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Казімеж Прус** (завідувач кафедри російської літератури, Жешувський університет, Польська Республіка); д-р філол. наук, проф. **Ірина Скоропанова** (кафедра російської літератури, Білоруський державний університет, Республіка Білорусь); д-р філол. наук, проф. **Степан Хороб** (завідувач кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна); д-р філол. наук, проф. **Мечислав Яцкевич** (Ольштин, Польська Республіка).

РЕЦЕНЗЕНТИ:

д-р філол. наук, проф. **Мар'яна Лановик** (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка); д-р філол. наук, проф. **Петро Рихло** (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича); д-р пед. наук, проф. **Леся Мірошниченко** (Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова).

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

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Матеріали друкуються мовою оригіналу в авторській редакції.

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

E-mail: sultanov.chyt@gmail.com

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

Султанівські читання : [збірник статей] / редкол. : І. В. Козлик (голова) й ін. –
С 89 Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2015. – Вип. IV. – 208 с.

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

ISSN 2313-5921

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

TABLE OF CONTENTS

<i>From editorial board / Від редколегії</i>	7
--	---

COMPARATIVE LITERATURE / ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Наталія Ботнаренко. Особливості дитячого світосприйняття у новелі В. Стефаника «Діточа пригода» та оповіданні А. Чехова «Спати хочеться»	8
Борис Егоров. Борис Чичибабин и Юрий Кузнецов: сравнительный анализ	15
Igor Koslyk, Galyna Protsiv. Komparatistische Aspekte der Untersuchung zu den Prosawerken von Osyp Nasaruk und Lion Feuchtwanger	35
Ірина Спатар. Рецепція образу Кассандри в однойменних драмах Елізи Ожешко та Лесі Українки	44
Tamara Tkaczuk. Stanisław Przybyszewski i Olga Kobyłańska: do problemu kulturalnego pogranicza	51

UKRAINIAN LITERATURE / УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Галина Лишак. «Рідне село» Івана Франка: студія одного поетичного тексту	60
Луїза Оляндер. «Я» й середовище в «Щоденнику (1.01.1895 – 4.02.1896)» Сергія Єфремова: проблема самопізнання, формування особистості та вибір життєвої позиції	71
Марина Штолько. «Найзолотіший острів на землі...»: (Сицилія в житті та творчості Ірини Жиленко)	81

SLAVONIC LITERATURES / СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

Владимир Казарин, Марина Новикова. Украинский контекст творчества М. Ю. Лермонтова (Некоторые методологические аспекты)	93
Ігор Козлик, Наталія Орнат. Топос міста у романах польської письменниці Полі Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня»	111
Вікторія Остапчук. Простір провінції та простори душі в оповіданні О. Токарчук «Тансерка» («Танцюристка»): до проблеми самореалізації	120
Алена Тереховская. Литературные полемики как один из ключевых факторов развития русского литературного процесса первой четверти XIX века	128

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

Ella Mintsy. Paratextual Elements in Contemporary Romance (Based on Danielle Steel's Novel «Message from Nam»)	139
Ivan Pasternak. Interfiguralität in the System of Characters in Neil Gaiman's Novel «American Gods»	145
Юрий Стулаў. А. С. Пушкін у Магілёве: Вачыма афраамерыканскага пісьменніка Джона Олівера Кіленза	152
Nataliia Yatskiv. Le paysage impressionniste dans l'oeuvre romanesque des frères Goncourt	160

METHODS OF TEACHING LITERATURE /
МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Олена Покатілова. Культурологічний підхід у навчанні зарубіжної літератури в школі	171
Danylo Rega. Internetové zdroje ve studiu univerzitních kurů «Dějiny české literatury»	181
Світлана Сафарян. Роль фонових знань у шкільній літературній освіті	188
Ігор Ціко. Опрацювання оригіналу і перекладу у світлі формування етнокультурної компетентності учнів 5–7 класів	197

FROM EDITORIAL BOARD

ВІД РЕДАКЦІЇ

Dear colleagues!

In 2015 the Book of Articles «Sultaniŭski Čhytannia» starts a new period of its existence. From now on our publication which is registered in the International Centre ISSN will be annual (i. e. it will be issued once a year, not every second year as it used to in 2010–2014).

Besides, taking into consideration world's contemporary tendencies in the sphere of approbation of scientific researches' results, the requirements to the publications included in the abstract and citation database of peer-reviewed literature in particular, the editorial board of the Book of Articles «Sultaniŭski Čhytannia» has changed the publication requirements. To find them, please, contact us at:

<http://www.pu.if.ua/depart/WorldLiterature/ua/5697/>

Welcome to collaboration!

Yours sincerely,

*Head of the editorial board
Prof. Dr.*

IGOR KOZLYK

Шановні колеги!

Починаючи з 2015 року, збірник наукових статей «Султанівські читання» починає новий період свого існування. Наше видання, яке зареєстроване в International Centre ISSN, змінює свою періодичність, стаючи щорічником (тобто виходитиме один раз на рік, а не один раз на два роки, як це було у 2010–2014 роках).

Крім того, враховуючи сучасні світові тенденції у сфері апробації результатів наукових досліджень, зокрема вимоги, які висуваються до видань, що входять до науковометричних баз даних, редакція збірника «Султанівські читання» змінила правила оформлення статей, з якими можна ознайомитися на веб-ресурсі видання за інтернет-адресою:

Запрошуємо до співпраці!

З повагою -

*голова редколегії,
доктор філологічних наук, професор*

ІГОР КОЗЛЯК

ОСОБЛИВОСТІ ДИТЯЧОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ У НОВЕЛІ В. СТЕФАНИКА «ДІТОЧА ПРИГОДА» ТА ОПОВІДАННІ А. ЧЕХОВА «СПАТИ ХОЧЕТЬСЯ»

Наталія Ботнаренко

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

UDC: 82. 091: 821.161.2 + 821.161.1

ABSTRACT

Botnarenko Nataliia. Features of Children's Worldview in the Story V. Stefanyk «Children's Adventure» and Stories by A. Chekhov «Want to Sleep».

The paper considers the motif of tragic childhood and children's perception of the world as part of existential thinking of V. Stefanyk and A. Chekhov. On the basis of comparative analysis of the story by V. Stefanyk «Children's Adventure» and stories by A. Chekhov «Want to Sleep» there has been examined the features of the motif of tragic childhood and children's worldview, which plays an important role in the art world of the Ukrainian and the Russian writers. In the works the story focuses on children's perception of the world, and through the imagination of children the image of the world is transmitted.

Key words: motif, time-space, semantics, existential, existential issues.

В статье рассматривается мотив трагического детства и детского мировосприятия как составляющая экзистенциального мышления В. Стефаника и А. Чехова. Посредством сравнительного анализа новеллы В. Стефаника «Детское приключение» и рассказа А. Чехова «Спать хочется» исследуются особенности указанного мотива, который играет важную роль в художественном мире украинского и русского писателей, поскольку повествование фокусируется именно на детском мировосприятии и именно через детское воображение передается образ мира.

Ключевые слова: мотив, время-пространство, семантика, экзистенциал, экзистенциальная проблематика.

У роботі розглядається мотив трагічного дитинства та дитячого світосприйняття як складова екзистенційного мислення В. Стефаника і А. Чехова. На основі компаративного аналізу новели В. Стефаника «Діточа пригода» та оповідання А. Чехова «Спати хочеться» досліджуються особливості вказаного мотиву, який відіграє важливу роль в художньому світі українського і російського письменників, адже оповідь

фокусується саме на дитячому світосприйнятті і саме через дитячу уяву передається образ світу.

Ключові слова: мотив, часо-простір, семантика, екзистенціал, екзистенційна проблематика.

Твори про трагізм дитячого світосприйняття у літературній спадщині В. Стефаника та А. Чехова характеризуються зосередженням уваги на психологічному стані дитини, тотожністю у поведінковій сфері дітей світу дорослих, оприявленням в їх зображенні екзистенційної проблематики (непримиренності дитинства із абсурдним світом, самотності дитини в ньому, прагнення вивільнення від його натиску).

У художній спадщині В. Стефаника і А. Чехова зустрічаємо твори, в яких співвіднесення «дитина і світ», «дитина і оточення» явно опозиційні. У новелах «Кленові листки», «Діточа пригода», «Шкільник», «Катруся» В. Стефаника та оповіданнях «Ванька», «Спати хочеться» А. Чехова дитина є жертвою в абсурдному світі, яка страждає від самотності та відчуття непотрібності в ньому. Зовнішній світ для дитини такого типу сприймається як небезпека її свободі, її становищу дитини. Оскільки зовнішній світ базується і на згубах, розчаруваннях, важкій праці, нестримному болі, незгоді з дорослими принципами – ті речі, крізь які просочуються екзистенціали нещастя людського буття загалом.

Головною особливістю зображення буття дитини у прозі В. Стефаника і А. Чехова є те, що дитина перебуває не просто в опозиції до світу, а саме у певних «межових ситуаціях». «У галереї виведених Стефаником типів, – пише Л. Ковалець, – особливо вирізняються діти: вирізняються не стільки тому, що оточені великою трепетною любов'ю автора і рідних та близьких, а тому, що саме їхнє діточе становище чи не найтрагічніше, а сторінки, присвячені дітям, батьківству і материнству, – чи не найліричніші у письменника. З цієї, як називала О. Кобилянська, „гіркої, пориваючої, закривавленої поезії” і відтворюється світ, який лиш умовно є світом дитини. Підмічено, що у Стефаника, діти „часто постають як концентроване вираження безневинного страждання людини”, інакше кажучи ці найслабкіші, найбезпорадніші істоти перебувають з дорослими в такій нерозривній пов'язі, наче живуть їхнім життям» [4, с. 42]. Для творчості А. Чехова також притаманний драматизм становища дитини у дорослому світі, зокрема, часто в цих творах зосереджена саме жорстокість цього світу стосовно дітей. «Це передусім „Ванька” і „Спати хочеться”, де дітям-сиротам доводиться важко працювати в чужому домі. В цілому ж у центрі уваги

чеховського оповідання про дітей – протиставлення двох рівних за значущістю світів, дитячого і дорослого. Тому персонаж-дитина в межах чеховської прози [...] не перебуває в ізоляції від інших персонажів, а діє нарівні з ними в складному та багаторівневому світі» [5, с. 23–24]. Аналізуючи «Ваньку» А. Чехова, А. С. Долінін відзначає, що письменник зробив з цього сюжету справжню трагедію і на близьку, можна сказати, на найближчу та єдину тему, яка хвилювала його: самотність [див.: 3, с. 316–317].

Такий ракурс зображення дитячого світосприйняття зустрічаємо в новелі В. Стефаника «Діточа пригода» та оповіданні А. Чехова «Спати хочеться». У центрі двох творів – дитяче світосприйняття у страшний, неминучий «межовій ситуації». Героєм новели В. Стефаника є селянський хлопчик Василько, який зустрічається сам на сам з війною після смерті матері. Об'єкт зображення А. Чехова – дівчинка Варка, сирота, яка не може знайти вихід зі страшною безвиході, до якого призвели обставини життя дитини.

У новелі «Діточа пригода» та оповіданні «Спати хочеться» оповідь зосереджено на дитячій «точці зору», психологічному стані дитини. Відомою є думка, що «Діточа пригода» – це психологічний монолог малого Василька, звернений до сестри Насті [див.: 7, с. 22]. Однак, як справедливо зазначають О. Цівкач та А. Томчак, слід звернути увагу на особливий характер цього монологу, «адже все, що каже Василько залежить від реакції Насті. Його слова мають конкретного адресата: спочатку – це вмираюча мати, а потім маленька сестра. В новелі створена напружена ситуація, існує суб'єкт висловлювання, і це призводить до прихованої діалогізації монологу. [...] Василько веде діалог сам з собою, з сестрою, навіть з мертвою матір'ю. Це допомагає заповнити йому ту пустку, що утворилася після смерті матері, й подолати свій страх перед невідомим» [12, с. 459]. Таке зауваження є дуже точним, адже буття дитини у новелі є об'єктом того, як зовнішні трагічні обставини, певна «межова ситуація» відбиваються на долі дитини, як зовнішні фактори обумовлюють її поведінку.

Якщо в центрі уваги «Діточої пригоди» – діалогізований монолог, то в «Спати хочеться» оповідь ведеться від третьої особи. Та особливістю і основною типологічною спільністю обох творів є те, що оповідь подається саме в дусі сприйняття дитини. Як зазначає О. І. Леліс, безликість персонажів другого плану в «Спати хочеться» фокусує увагу читача на трагічній історії однієї людини – Варки [див.: 6, с. 148]. У «Діточій пригоді» також відсутній розгорнутий опис подій. Для читача

залишається невідомим життя дітей та їх матері, лише зі слів Василька ми дізнаємося, що батька забрали на війну. Дія в новелі починається, власне, з моменту кульмінації.

Отже, оповідь у творах фокусується саме на дитячому світосприйнятті, саме через дитячу уяву передається образ світу. У «Спати хочеться» «в авторській оповіді відчутний голос персонажа безпосередньо: оцінки того, що відбувається, вводяться в авторську мову без вказівок наратора щодо того, що персонаж так подумав, так сказав, що так йому здалося або здається. Ці оцінки перебувають у низці авторських оцінок, авторського розуміння зображуваного життя. Персонаж, таким чином, разом з автором є суб'єктом художньої оповіді» [2, с. 64]. В авторську мову оповідання включено мовні засоби, які передають сприйняття подій Варкою, її душевний стан: «Дитина плаче. Вона вже давно охрипла і знемоглася від плачу, але все ще кричить, і невідомо, коли вона вгамується» [13, с. 341]. Частина речення «...невідомо, коли вона вгамується» передає саме ставлення Варки. Загалом для твору є характерним суб'єктивне сприйняття Варкою ситуації через авторську оповідь: «Мати Пелагея побігла в садибу до панів сказати, що Юхим помирає. Вона давно вже пішла, і пора б їй повернутися» [13, с. 342], «...якщо Варка, не дай бог, засне, то хазяї приб'ють її» [13, с. 341].

На початку новели «Діточа пригода» та оповідання «Спати хочеться» актуалізуються часо-просторові координати художніх творів. З самого початку «Діточої пригоди» виникає мотив дороги, який корелює з семантикою «темноти» та «невизначеності»:

« – Васильку, бери Настю та веди до вуйка; отуди, стежкою попід ліс, ти знаєш. Але тримай за руку легко, не сіпай: вона маленька; та й не неси, бо ти ще не годин.

Сіла, дуже боліло, і лягла.

– Ніби я знаю, кудя вночі єї провадити? Не вмирайте, а ми будемо коло вас, аж рано підемо» [10, с. 192].

Дія «Спати хочеться» також розпочинається вночі, та місцем дії є замкнутий простір – кімната в будинку хазяїв, де Варка колише дитину: «Ніч. Нянька Варка, дівчинка років тринадцяти, гойдає колиску, в якій лежить дитина, і ледве чутно муркоче [...]. Перед образом горить зелена лампадка; через усю кімнату від кутка до кутка тягнеться мотузка, на якій висять пелюшки і великі чорні панталони. Від лампадки лягає на стелю велика зелена пляма, а пелюшки і панталони кидають довгі тіні на піч, на колиску, на Варку...» [13, с. 341]. При цьому час у свідомості дівчинки, яка бореться зі сном, зупиняється. Для

створення нестерпної атмосфери застиглому часу автор використовує цілий набір мовних засобів: називне речення («Ніч»), дієслова теперішнього часу («горить», «висять», «лягає», «кидають»), знак семантичного рівня – слово «тягнеться» [див.: 6, с. 147].

Мотив дороги в оповіданні «Спати хочеться» подано також крізь призму дитячого сприйняття, крізь сон-забуття Варки, він корелює з семантикою «тривоги» та «невизначеності». Сон-забуття, який охоплює Варку, постає як віщий сон, це своєрідна втрата особистісного «я», здатності тверезо мислити і робити вчинки. Тому символічною є опозиція «верху» і «низу» у творі: дитина у сні Варки представлена в просторі «верху», а вона сама і люди навколо неї – в просторі «низу», на дорозі, що покрита рідким брудом: «Вона бачить темні хмари, що ганяються одна за одною по небу і кричать, як дитина. Та ось подув вітер, зникли хмари, і Варка бачить широке шосе, вкрите рідкою грязюкою; вздовж шосе тягнуться валки, плентаються люди з торбинками на спинах, гасають сюди й туди якісь тіні; по обидва боки крізь холодний, суворий туман видно ліси. Раптом люди з торбинками і тінями падають на землю в рідку грязюку. „Навіщо це?“ – питає Варка. „Спати, спати!“ – відповідають їй. І вони засинають міцно, сплять солодко, а на телеграфних дротах сидять ворони і сороки, кричать, як дитина, і намагаються розбудити їх» [13, с. 342].

Наявність таких часо-просторових координат відтворює семантично значущу тріаду «життя-сон-смерть». Відомо, що «сон» має концептуальне значення та є структурним компонентом художнього тексту [див.: 8, с. 205–218; 11, с. 4–5]. В новелі «Діточа пригода» зустрічаємо мотив сну, який співвідноситься з екзистенціалом трагічного існування дітей: «Вже си наїла, то лягай коло мами, а я коло тебе, ти всередині, вовк тебе не зїсть, спи, а я буду ще дивитися на войну, та й грійси коло мене...» [10, с. 193]; «Заснув. До білого дня біле світляне покривало дрижало над ними і заєдно тікало за Дністер» [10, с. 193]. В оповіданні «Спати хочеться» дієслово «спати» також корелює з мотивом смерті, але при цьому являє собою і композиційну раму тексту [див.: 2, с. 66], що присутнє у назві твору та є своєрідним рефреном, котрий звучить у двох останніх абзацах: «Убити дитину, а потім спати, спати, спати...» [13, с. 346], «Задушивши її, вона швидко лягає на підлогу, сміється від радості, що їй можна спати, і через хвилину спить уже міцно, як мертва...» [13, с. 346]. У складному психологічному стані Варка не усвідомлює, який тяжкий злочин вчиняє. Саме тому автор асоціює її саму з «мертвою»: «...і через хвилину спить уже міцно, як мертва...» [13, с. 346].

Характерною особливістю «Діточої пригоди» та «Спати хочеться» є ідентичність у поведінковій сфері дітей світу дорослих. Зокрема, героїня оповідання «Спати хочеться» Варка виконує всю найтяжчу роботу в домі: «Варка миє сходи, прибирає кімнати, потім топить другу піч і біжить до крамнички. Роботи багато, нема жодної хвилини вільної» [13, с. 344]. Дівчина усвідомлює: «не дай бог, засне, то хазяї приб'ють її» [13, с. 341]. Парадоксальність виявляється в тому, що саме дитина поставлена у межову ситуацію. Залякана героїня лише у «сні-забутті» задає одне-єдине запитання: «Навіщо це?» [13, с. 342]. Дівчинка «...все розуміє, всіх пізнає, але крізь півсон вона не може тільки ніяк зрозуміти тієї сили, яка сковеє її руки і ноги, душить її і заважає їй жити» [13, с. 345]. У свою чергу, в новелі «Діточа пригода» також реалізується двосторонній аспект у поведінці дитини – з одного боку, це невинна, не сформована дитяча уява Василька, а з іншого – усвідомлення ним відповідальності за свою сім'ю. Так, Василько зовсім по-дорослому звертається до малої Насті: «Видиш, Насте, куля брінькнула та й убила маму, а ти винна: чого ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймити? Це тобі що вадило? Утікали-м, а куля свиснула... А тепер вже не будеш мати маму, підеш служити...» [10, с. 192]. Хлопець розуміє, що він єдиний чоловік, який залишився у сім'ї після того, як батько пішов на війну, і що мати, навіть мертва, оберігає їх: «Лягай борзо коло маму, бо зараз кулі будуть летіти. А чуй, як брінькають...» [10, с. 192]. Водночас, як зауважують О. Цівкач та А. Томчак, «...письменник у новелі „Діточа пригода“, де йдеться про речі аж надто далекі від дитячого світу, обирає за головного героя саме дитину, емоції якої ще не сформовані, первісні, чисті, правдиві, яка вміє тільки любити, для якої страх ще не засліплює очі, тому вона навіть може милуватися кольорами війни» [12, с. 462]. Василько уособлює доросле світосприйняття, але це сприйняття ще не може досягнути всю глибину трагедії. Тому для хлопчика війна – це перш за все цікава, яскрава гра: «Видиш, як восько пускає світло з тамтого боку, як воду з сита...» [10, с. 192]; «А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуриють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граються ними, о, як їх багато!..» [10, с. 192]; «...о, знов пускає світло, але біле, біле, як рантух...» [10, с. 192]. За В. Барчуком, у новелі «війна» не включає компонентів «смерть», «страждання» чи «зло». Для Василька війна «файна», і ні ситуація («пригода»), ні його стан чи стан сестри не руйнують, не коригують цієї головної ознаки [див.: 1, с. 425].

У цьому випадку семантика світла включається в образну систему символів, які застерігають щодо біди, котра наближається в житті дітей. У новелі В. Стефаника «Діточа пригода» зустрічаємо протиставлення темної ночі і смерті матері яскравому, веселому, ясному світлу, що розливається навкруги від гарматних пострілів війни. Такий контраст може пояснюватися тим, що «міфологія барв [...] не є однозначною, а лише граничною, особливо полюсних кольорів – білого і чорного, які можуть взаємно замінюватися й часто означати зовсім протилежні сутності» [9, с. 366]. В оповіданні «Спати хочеться» семантика світла також є символічною: весь час перед очима Варки маячить велика зелена пляма на стелі від вогню в лампадці, яка «...перетворюється у нав'язливий образ у невеликому за обсягом тексті і згадується дев'ять разів» [6, с. 150]. Безформна зелена пляма не освітлює, а спотворює дійсність, в якій опиняються помітними тільки тіні і «...мозузка, на якій висять пелюшки і великі чорні панталони» [13, с. 341]. Тому світло вогню, що спотворене відображенням на стелі, втрачає свою духовну, очисну силу.

Таким чином, буття дитини – це особливий простір, в котрому екзистенційні проблеми не менш вагомі, ніж у світі дорослих, проте ці перешкоди, митарства досягаються неусвідомлено дітьми. В. Стефаник та А. Чехов художньо реалізували насамперед проблеми суперечок, незгод, протиставивши два цілком протилежні виміри – дітей і дорослих.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барчук В. Образно-поняттєва модель світу в новелі Василя Стефаника «Діточа пригода» / В. Барчук // Шевченко. Франко. Стефаник : матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т ; [ред.кол. : Кононенко В. І., Грещук В. В., Салига Т. Ю., Хороб С. І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 421–428.
2. Бельчиков Ю. А. Авторское повествование в рассказе А. П. Чехова «Спать хочется» / Ю. А. Бельчиков // Рус. словесность. – 2001. – № 3. – С. 64–66.
3. Долинин А. С. Достоевский и другие. Статьи и исследования о русской классической литературе / Аркадий Семёнович Долинин. – Ленинград : Худож. лит., 1989. – 479 с.
4. Ковалець Л. Трагедія дитини у творчості В. Стефаника / Л. Ковалець // Василь Стефаник і українська культура: тези в 2 ч. / Ін-т літ-ри АН України, Івано-Франківський педінститут [та ін.] ; [ред.кол. : Хороб С. І., Каспришин З. О., Кіліченко Л. М., Пилип'юк О. М.]. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч. І. – С. 42–44.
5. Лапонина Л. В. Мир глазами ребёнка в рассказах А. П. Чехова 1880-х гг. / Л. В. Лапонина // Рус. словесность. – 2005. – № 8. – С. 23–28.
6. Лелис Е. И. К проблеме видов подтекста в рассказе А. П. Чехова

«Спать хочется» / Е. И. Лелис // Вест. Удмуртского университета. Сер. «История и филология». – Ижевск : Изд-во Ижевского ун-та, 2011. – Вып. 2. – С. 146–152.

7. Лесин В. М. Великий майстер реалістичної новели / Василь Максимович Лесин // Василь Стефаник. Твори / [упор., підг. текстів та прим. В. М. Лесина і Ф. М. Погребенника]. – Київ : Дніпро, 1964. – С. 3–30.

8. Руднев В. Морфология сновидения / Вадим Руднев // Морфология реальности : Исследование по «философии текста». – Москва : Аграф, 2000. – С. 205 – 218.

9. Слоновьська О. Міфологія кольору у новелістиці Василя Стефаника / О. Слоновьська // Шевченко. Франко. Стефаник: матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т ; [ред.кол. : Кононенко В. І., Грещук В. В., Салига Т. Ю., Хороб С. І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 356–381.

10. Стефаник В. Моє слово: Новели, опов., автобіогр. та критич. матеріали, витяги з листів / Василь Стефаник ; [упоряд., передм. та приміт. Л. С. Дем'янівської]. – [2-ге вид., доп.]. – Київ : Веселка, 2000. – 319 с.

11. Фенько Н. М. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX – XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Н. М. Фенько. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.

12. Цівкач О. Психологія біхевіоризму і новелістика В. Стефаника (на матеріалі новели «Діточа пригода») / О. Цівкач, А. Томчак // Шевченко. Франко. Стефаник: матер. міжнар. наук. конф. / Прикарпатський ун-т ; [ред.кол. : Кононенко В. І., Грещук В. В., Салига Т. Ю., Хороб С. І.]. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 456–464.

13. Чехов А. П. Вибрані твори в трьох томах : [пер. з рос.] / Антон Павлович Чехов. – Київ : Держвидав України, 1954. – Т. 1. – 558 с.

БОРИС ЧИЧИБАБИН И ЮРИЙ КУЗНЕЦОВ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Борис Егоров

Доктор филологических наук, профессор,
главный научный сотрудник-консультант,
Санкт-Петербургский Институт истории РАН (РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ),
197110, г. Санкт-Петербург., ул. Петрозаводская, 7., e-mail: borfed@mail.ru

UDC: 821.161.1+821.161.2+82-14

ABSTRACT

Yegorov Boris. Boris Chichibabin and Yuriy Kuznetsov: Comparative Analysis.

The present paper deals with a comparative analysis of poetic heritage of the Russian-speaking poet of Ukraine Boris Chichibabin and the Russian poet Yuri Kuznetsov, which is the aim of the article. The following aspects of the authors' poetic systems

are compared: attitude to each other's works; a tragic element of their poetry (including the aspect of catharsis); attitude to Ukraine and Russia; ways of manifesting religious feelings; the theme of friendship, comradeship, love for people; peculiarity of love lyrics. The result of the research presents an analytical demonstration of contrasts in the poetic world views of Boris Chichibabin and Yuri Kuznetsov. The article is of interest to those who deal with poetry-related issues, because it makes an attempt to indicate the productivity of differentiating approach to poetry written in Russian in the Slavic and world literary space.

Key words: tragedy, catharsis, God, poet, love, motherland, poetry in Russian, Russian poetry.

В статье предпринята попытка компаративного рассмотрения поэтического творчества русского поэта Украины Бориса Чичибабина и российского поэта Юрия Кузнецова. Сравнение их поэтических систем осуществляется по следующим направлениям: отношение к творчеству друг друга; трагедийность в их поэзии (включая аспект катарсиса); отношение к Украине и России; формы проявления религиозного чувства; тема дружбы, товарищества, любви к людям; своеобразие любовной лирики. Результатом исследования является аналитическая демонстрация контрастности поэтических миров Б. Чичибабина и Ю. Кузнецова. Ценность статьи заключается в попытке показать продуктивность дифференцированного подхода к изучению русскоязычной поэзии в славянском и мировом литературном пространстве.

Ключевые слова: трагедия, катарсис, Бог, поэт, любовь, родина, русскоязычная поэзия, российская поэзия.

У статті міститься спроба компаративного розгляду поетичної творчості російськомовного поета України Бориса Чичибабіна та російського поета Юрія Кузнецова. Порівняння їхніх поетичних систем зосереджено на наступних напрямках: ставлення до творчості одне одного; трагедійність у їх поезії (включаючи аспект катарсису); відношення до України і до Росії; форми оприявлення релігійного почуття; тема дружби, товарищескості, любові до людей; своєрідність любовної лірики. Результатом дослідження є аналітична репрезентація контрастності поетичних світів Б. Чичибабіна та Ю. Кузнецова. Цінність статті полягає у спробі показати продуктивність диференційованого підходу до вивчення російськомовної поезії у слов'янському і світовому літературному просторі.

Ключові слова: трагедія, катарсис, Бог, поет, любов, батьківщина, російськомовна поезія, російська поезія.

Лучше всего начать сравнение двух поэтов с главного их сходства – с *трагедийности*. (Определим термины: *трагедия*, *трагическое* – неразрешимый общественный или внутриличностный конфликт, сопровождаемый серьезными страданиями, а иногда и гибелью; *трагедийное* – относящееся к трагедии).

Трагический XX век не мог не создать трагедийную поэзию. Довоенные советские десятилетия демонстрируют выдающиеся трагедийные стихотворения наших классиков: Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, И. Бродского... Но параллельно развивалось

творчество и других трагедийных поэтов, из них самые значительные – Борис Чичибабин (1923–1994) и Юрий Кузнецов (1941–2003).

Б. Чичибабину (далее сокращенно: Б. Ч.) много материала дали личные беды – арест, лагерь и потом жизненные, административные неурядицы; всю первую половину жизни его преследовали любовные трагедии; очень ранила эмиграция друзей-евреев; в конце жизни на душу обрушился развал Советского Союза; трагедийны были и личные глубинные напряжения, например, противостояние дружественной, компанейской натуры и творчески-психологического одиночества. Но в целом по своей органике Б. Ч. не был трагедием.

Ю. Кузнецов (далее сокращенно: Ю. К.) природно трагедием в своем одиночестве, что мешало его бытию и быту (правда, его спасало сильное самомнение и самоутверждение): к тому же сквозь всю жизнь он пронес семейное горе, гибель отца на фронте; коснулись его и любовные трагедии; напряженно относился к советской «дружбе народов» и тоже переживал распад страны и трагедию Югославии. Но сущность трагедий, формы их описания и способы их преодоления были у поэтов весьма различны, как различны были и их идеалы, их социально-политические и нравственные убеждения.

I

Из воспоминаний близких известно, что Чичибабин не любил стихи Кузнецова. Это можно было бы ожидать и а priori. У Кузнецова было одно зафиксированное высказывание: «... на Чичибабина не лучшее влияние оказала языковая атмосфера Харькова... В Харькове русская стихия сжижена. Там очень обедненный русский язык, плотности нет. Вот это и отличает стихи Чичибабина, они насквозь литературны» [2]. Высказывание, отметим, абсолютно неверное, но ожидаемое.

Если кратко охарактеризовать мировоззрение поэтов, то важно отметить и сходжение – в двух самых существенных сферах: любовь к России, любовь к Богу с сопутствующим возвышением духовного над плотским, материальным (причем у обоих религиозные чувства заметно вырастали к концу жизни). Но обе любви жили и проявлялись очень по-разному.

Россию Б. Ч. любил глубинно, был всегда пропитан этой любовью, с ранних лет (см. уже в первом сборнике «Мороз и солнце», 1963: «Россия» и «Я так люблю тебя, Россия...»), а в стихотворении «Былое и грядущее» (1968?) он дважды произнес как заклинание: в конце второй главки – «Россия – ты красивая, // люблю тебя до боли», а

в заключительной четвертой – «Россия – ты великая, // люблю тебя до боли». Но историческая справедливость и честность заставляли поэта видеть и все отечественные негативы, что вызывало и весьма негативные чувства, они тоже заметны в его творчестве: «Как ненавистна, // как немудрена // моя отчизна – // проза Щедрина» («Не говорите русскому про Русь...», 1979). Но все-таки при этом: «В какой крови грешна моя Россия, // а я ей все за Пушкина прощу» («Экскурсия в Лицей», 1974). Он сплавлял Россию и Украину в единое целое, иногда именовал это целое Русью, а развал единого государства воспринял чрезвычайно болезненно. В социальном отношении он принимал Родину достаточно целостно, с некоторым перевесом города (иногда, правда, прорывалось раздражение из-за минусов мегаполиса: в утопическом идеале Б. Ч. мечтал о включении леса в городское пространство – см. стихотворение начала 1950-х гг. «Родной, любимый, милый человек...»).

Ю. К. об Украине, кажется, не высказывался, а Россию любил скорее провинциальную и деревенскую, ибо ненавидел современную городскую цивилизацию (исключение полусказочная поэма «Стальной Егорий», 1979).

Развал СССР и «перестройку» Ю. К. встретил, как и Б. Ч., очень болезненно, но с совершенно иной образностью, движущейся в направлении преобладания пессимизма (ср. стихотворение 1988 г. «Солнце родины смотрит в себя...», в котором «Китеж¹, всплывая со дна, // Из грядущего светит крестами» со стихотворениями 1991 г. «Я пошел на берег синя моря...» и 1999 г. «Рана»). В стихотворении «Тень от тучи родину накрыла...» (1996) еще более обобщенно и загадочно: Мы сойдемся на святом пожарище // Угли покаяния собирать. // А друзья и бывшие товарищи // Будут наши угли воровать». И особенно категорично в стихотворении «Тамбовский волк» (2003): «России нет. Тот спился, тот убит, // Тот молится и дьяволу, и Богу...». Личная же активность предлагается, увы, только хулиганская: «Все опасней в Москве, все несчастней в глуши, // Всюду рыщет нечистая сила. //

¹ Китеж (*Kítejж-град, град Kítejж, Большо́й Kítejж, Kíдиш*) – мессианистический город, находившийся, по легенде, в северной части Нижегородской обл. России, около с. Владимирского, на берегах озера Светлояр у реки Люнда. Основой для светлоярского культа послужил «Китежский летописец» («Книга, глаголемая летописец...»), созданный, предположительно, в среде старообрядцев-бегунов в 80–90-е гг. XVIII в. Другим важным памятником является «Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже». Легенда стала известной в образованных кругах России благодаря роману-эпопее П. И. Мельникова-Печёрского «В лесах». Она послужила основой многим произведениям искусства – в частности, опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

В морду первому встречному дал от души, // И заныла рука, и заныла. // Все грозней небеса, все темней облака. // Ой, скаженная будет погода! // К перемене погоды заныла рука, // А душа к перемене народа» («Предчувствие», 1998). Подобную активность Ю. К. осмеливается перенести даже в ад, где вместо Данте и Вергилия авторское «я» с Христом проходят мимо казнимых, и где автор – при Христе! – остановившись около организатора перестройки (неясно, Горбачев это или Ельцин), не может спрятать ненависть: «Я не сдержался. Изменнику вечный позор! // Дал ему в морду и Западом руку обтер» («Сошествие во ад», 2003)².

Частая распоясанность Ю. К. приводила к бесцеремонному обращению даже со святыми чувствами и объектами. Он мог, например, написать в 1985 г. такое стихотворение: «Я скатаю родину в яйцо // И оставлю чуждые пределы, // И пройду за вечное кольцо, // Где никто в лицо не мечет стрелы. // Раскатаю родину свою, // Разбужу ее приветным словом // И легко и звонко запою, // Ибо все на свете станет новым». Никакие оглядки на космические образы и мифологический смысл яйца (защитники Ю. К. подчеркивали, что поэт использует представление об яйце как космогоническом символе, знаке весны, возрождения) не снимут грубых акций *скатаю* и *раскатаю*.

Эти слова Ю. К. сочинил, видимо, под влиянием Б.Ч.³, который, естественно, вообще находился от подобного на космическом расстоянии⁴. О России Б. Ч. никогда, даже браня ее, не мог говорить так грубо. А в стихотворении «Колокол» (1968) поэт говорит не о родине вообще, а об ее круговом изображении на знаменитом новгородском памятнике «Тысячелетие России» в виде колокола: «... И ваятель Микешин // всю Русь закатал в тот громовый клубок». Ясно, что закатать родину в скульптурный колокол куда более благородно и эстетично, чем скатать

² Вспомним, что и Николай Рубцов, певец тихой русской природы, мог создать и «Праздник в поселке»: «Сколько водки выпито! // Сколько стекол выбито! // Сколько средств закошено! // Сколько женщин брошено! // Чьи-то дети плакали, // Где-то финки звякали... // Эх, сивуха сивая! // Жизнь была ... красивая!». Но Ю. К., кажется, до такой удали все же не доходил.

³ Он ведь любил заимствовать образы у других авторов: Б. Пастернака, А. Платонова, С. Орлова, Н. Рубцова – и нарочито переименовывать их.

⁴ Любопытно, что он однажды специально подчеркнул: «С детских лет избегающий драк...», – «Защита поэта», 1973. Правда, в послевоенный студенческий период он мог изредка «распоясываться» в стихах: «И трудился, и пьянствовал, // И солдатом служил. // Я – не добрый, не нежненький, // Я – насмешлив и груб, // Я срываю подснежники // С нецелованных губ... («Улыбнись мне спросонышка...», 1945–1946). Разумеется, никакого мордобоя здесь быть не могло, да и процитированная разухабистость исключительна в творчестве Б. Ч. В зрелых его произведениях ничего подобного мы не найдем. Поэт всю жизнь будет прославлять любовь и добро. Да и вспышки ненависти, весьма редко посещавшие стихи поэта, никогда не имели физиологических выходов.

в яйцо, пусть и мифическое.

Для Б. Ч. колокол – символ, знак России, символ свободы, народной души и мощи. В одноименном стихотворении поэт как бы проводит связь между древностью (вечевой колокол!) и созданием Микешина. Образ колокола расширительно проходит сквозь поэзию Б. Ч.: в стихотворении «Трепещу перед чудом Господним...» (1968) он сравнивает с ним даже красоту любимой: «Колокольной телесности свет». Целых две своих книги (см. издания: Москва: Известия, 1989; Москва: Сов. писатель, 1991) Б. Ч. назвал «Колокол». И потому антиколокольный дух Ю. К. можно воспринимать как ядовитое отталкивание от образа у Б. Ч. (возможно, здесь еще и антигерценовский дух). В стихотворении «То, что в душу стукнется...» (1996) Ю. К. так критикует перестроечный русский народ: «Близко ли, далеко ли // Колокольцы брякали... // В колокол поверили, // Языка не поняли. // Волю протетерили, // Долю проворонили». Казалось бы, спасительное лекарство позднего Ю. К. – молитву – можно было бы объединить с колоколом, но дух противоречия у поэта оказался сильнее.

II

Очень по-разному развивались у поэтов и религиозные чувства. Пионерско-комсомольское детство Б. Ч. воспитало его как атеиста. Тяжелое настроение тюремно-лагерного времени, отраженное в «Махорке» (1946), ясно показывает, что Бога у поэта и тогда еще не было, зато существовал дьявол: «...и в корешках, и в листиках махорки // мохнатый дьявол жметя и сидит. // И это приносит счастье, махорка – «мой дорогой и ядовитый друг». Конечно, не дьявол был тогда для Б. Ч. божеством, он поклонялся России, природе, женщинам⁵. Но уже в лагере и в первые послелагерные годы к Б. Ч. стал приходить Бог: в «Просьбе» (не позднее 1952), посвященной соловью, он вставит «птица Божия»; в стихотворении «А! Ты не можешь быть таким, как все...» (начало 1950-х) говорится о людях: «Им внемлет Бог»; открыто о себе: «Мне нужен Бог и Человек» («Вся соль из глаз повытекала...», 1964); в «Молитве» (1963–1964) содержится уже прямое обращение: «И в час, назначенный на подвиг, // прощенного благослови»; в «Верблюде» (1964) уже непосредственно, с указанием адресата: «Мне, как ему, мой

⁵ В стихотворении «О человечество мое!...» (не позднее 1952) есть интересное признание: «... молюсь // святой и нежной Афродите», а в 1970-х гг., в 41-м «Сонете Любимой», он скажет о ней: «...с душой Христа и телом Афродиты».

Бог не потакал» или в стихотворении «Меня одолевает острое...» (1965): «Все тише, все обыкновеннее // я разговариваю с Богом».

Самое трагическое из всех произведений Б. Ч. – «Сними с меня усталость, мать Смерть...» (1967). В стихотворении «Ночью черниговской, с гор араратских...» (1977) Б. Ч. будет ошибочно считать, что «Бог не повинен ни в жизни, ни в смерти...». Мучительная невыносимость существования вынудила поэта обратиться к природной силе, возведенной им до мифа⁶. В тяжелой моральной полосе второй половины 1960-х гг. Б. Ч. под грузом почти безысходно негативных личных событий и мощных раскаяний пишет ошеломительно болезненное стихотворение «И вижу зло, и слышу плач...» (1968), где недавно обретенный Бог оказывается суровым судьей: «Меня сечет Господня плоть, // и под ярмом горбится плоть... // Я причинял беду и боль, // и от меня отпрянул Бог // и раздавил меня, как моль, // чтоб я вызвать к нему не мог». И нужно было совершиться чуду – встретить Любимую, которая в корне изменит жизнь Б. Ч., чтобы Бог стал опять надеждой и опорой. Именно здесь Б. Ч. приходит к чрезвычайно важному пониманию настоящей связи творческого человека с Богом, о которой уже писали исследователи: «Вся поэзия Чичибабина – это призыв верить себя Богу, не утрачивая при том и свободы перед Богом. Это сочетание, может быть, противоречивое, но для него глубоко органичное» [4, с. 54].

В дальнейшей эволюции данной тематики (см. стихотворения: «Я почуял беду и проснулся от горя и смуты...», «Куда мы? Кем ведомы? И в хартиях – труха...» (оба – 1978)) Б. Ч. стал не православному раскованным. В стихотворении «Ода тополям» (1978) поэт, в противовес пушкинскому «А правды нет и выше», ставит ее на такую недостижимую высоту, что она оказалась выше (глубже?) христианских истин: «И высшей правды не было ни в Том, // кто на кресте, ни в том, кто из Ламанчи». Здесь же Б. Ч. оригинально трактует мировой образ Нарцисса⁷, считая, что зеркальное отражение стоит

⁶ Примечательно, что прорывы в мифологию и создание мистических богинь-«матерей» у Б. Ч. случались: еще молодым он придумал Мать-Материю и написал ей «Гимн...» (не позднее 1953), а потом у него будет Мать-Вечность («Судакские элегии. I», 1974).

⁷ Наблюдение о Нарциссе у Б. Ч. мы заимствуем из добротной книги И. В. Остапенко «Мир Чичибабина» (Симферополь, 2001), в которой, опираясь на теософию Е. П. Блаватской, слишком преувеличивается влияние буддизма на Б. Ч. (особенно, в выведении «Белых кувшинок» из знаменитого индийского лотоса). Хотя намеки на инкарнацию действительно можно встретить у Б. Ч. (см. «Воспоминание о Востоке» (не позднее 1952), «В лесу соловьином, где сон травяной...» (1989); см. также сочувственное стихотворение «Буддийский храм в Ленинграде» (1987), где есть такие строки: «нирваны свет мой дух преобразил» и «Роднее братьев нету, // чем Будда и Иисус»)

истолковать более углубленно – можно сквозь внешнюю плоть увидеть свое божественное начало⁸. Вершиной же поздней духовности Б. Ч. справедливо, вслед за И. В. Остапенко, видеть в его крымских стихах 1984 г. («Коктебельская ода», «Ежевечерне я в своей молитве...») с завершением в стихотворении 1992 г. «Взрослым так и не став, покажусь-ка я белой вороной...».

На фоне таких сложных, напряженных этапов религиозный путь Ю. К. выглядит относительно простым. Пионерско-комсомольский атеизм у юного поэта тоже был, и христианства в его стихах 1950-х–1960-х незаметно. Зато сколько угодно чертей. И любопытно, что перейдя во второй половине жизни уже явно на прочные православные рельсы, Ю. К. не забывал и дьявольщину (см. программное стихотворение 1979 г. «Пустой орех» (1979), и особенно стихотворение 1997 г. «Свеча в заброшенной часовне», где стоит свеча, вокруг которой стоя ангелы: «Молится она за сатану» (не понять только, сама свеча молится или не названная женщина, как не понять, почему в сатанинской часовне – ангелы).

Но Бог присутствует в стихах Ю. К., начиная с молодых лет («Я брошен под луну, как под копыто...», 1966; «Распутье», 1977; «Вина» (1979). Он понимал, что светлый мир христианства противостоит миру зла и ненависти («Тайна славян», 1981). А с конца 1990-х гг. Ю. К. уже глубоко погружен в религиозную проблематику (поэмы «Красный сад» и «Узоры» (обе – 1998), серьезное стихотворение «Икона Божьей Матери» (1996), четырехчастная поэма «Путь Христа» (2001). Интерес к жизни Иисуса у Ю. К. возник, видимо, раньше, в 1980-х гг. Он сочинил «Видение» (1988), где описал придуманную (или заимствованную?) легенду, что якобы после рождения Господа пуповину зарыли на русском Севере, и выросло большое дерево. Ну, а потом в ветвях его поселяются черти и затем попадают в Москву. Еще более удивительные придумки Ю.К. внес в большую, созданную на библейской основе поэму о Христе, в которой присутствует довольно много – тут можно грубо сказать! – отсебятины⁹. А заканчивается «Путь Христа»

⁸ Интересно, что тему Нарцисса Ю. К. использует в традиционном народном духе: зеркало, тем более треснутое, – плохая примета! В стихотворении «Испытание зеркалом», 1985, испытанием заправляет черт.

⁹ Например, в «Юности Христа» (вторая часть поэмы) придуман такой эпизод. Пилат со своими всадниками бешено мчится и на дороге затоптал насмерть Варраву, пророка-проповедника (!). Отрок Христос прокусил мизинец и своей кровью воскресил Варраву, который спросил имя спасителя. Вот когда, дескать, познакомились казнимые! Не менее удивительны другие придуманные эпизоды. Например, в третьей части («Зрелость»), когда Христос спас в храме от наказания Марию

тоже весьма удивительно: «Отговорила моя золотая поэма, // Все остальное – и слепо, и глухо, и немо. // Боже! Я плачу и смерть отгоняю рукой. // Дай мне великую старость и мудрый покой!» Так что как бы на новом этапе повторилась «Эпиграмма» («Я один ...»), в развитие темы которой был написан «Крестный путь» (1998), где читаем: «...Дальней каменной горушке // Снится сон во Христе, // Что с обратной стороншки // Я распят на кресте». Затем Ю. К. напечатал очень злую поэму «Сосшествие во ад» (2003), заканчивающуюся теми же стихами, что и «Путь Христа», и приступил к работе над поэмой о рае, которую не успел закончить. Наконец, по словам жены, за 10 дней до своей кончины, Ю. К. написал опубликованную в Интернете «Молитву», заканчивающуюся четверостишием: «На голом острове растет чертополох. // Когда-то старцы жили там – остался вздох. // Как прежде молится сей вздох сквозь дождь и снег: // Ты в небесех – мы во гресех – помилуй всех!».

III

С патриотическими и религиозными темами тесно связана и тема дружбы, товарищества, любви к людям, тоже одна из основных в творчестве поэта, к которой Б. Ч. обратился с самых ранних стихов. Любовь к людям была противовесом трагедиям, хорошим лекарством от них. Правда, к концу жизни, в связи с катастрофическим развалом общества, поэт стал больше замыкаться в себе. На «земле зла и горя» очень трудно пребывать в любви и потому возникает волнующий вопрос: «Дано ль мне полюбить косматый мир людей, // как с детства я люблю животных и растенья?» («Я на землю упал с неведомой звезды...», 1980). Потому и появляются отчаянные восклицания: «В кругу моих друзей, меж близких и любимых // о, как я одинок! О, как я одинок!» («Признание», 1980). Но одиночество не приводит Б. Ч. к гордыне величия, наоборот, погружает в своеобразный кеносис: «Косноязычен, робок и ленив» («О дай нам Бог внимательных бессониц...», 1980; см. также «Современные ямбы», 1994).

При этом чем сильнее Б. Ч. ощущал одиночество поэта, тем

Магдалину, она дает ему пощечину: в юности она любила его, но он ее отверг. Фантастической выдумкой (примером изобретения евангельских сюжетов) является и эпизод со своеобразным кроссом Иосифа с бревном на плече и беременной Марии. Ангел предлагает Иосифу и Марии бежать из Назарета в Вифлеем, и они буквально бегут, хотя при этом Мария беременна Христом, а Иосиф несет на плече бревно (оно предназначалось для гроба какому-то умершему старейшине, но Иосиф не бросает его и бежит с ним в Вифлеем). Эти фантазии уже подвергались критике в печати.

больше росло в нем чувство вины («А я и в множестве один, // на мне одном сто тысяч вин»), вины за все грехи человечества, особенно за отечественные беды, за безумную Гражданскую войну: «На мне лежит со дня рождения // проклятье богоотпадения... // И тучи кровью моросили, // когда погибло пол-России // в братоубийственной войне, – // и эта кровь всегда на мне» («Спокойно днюет и ночует...», 1988). Вина благостна, говорит поэт, если она соединена с любовью («Ежевечерне я в своей молитве...», 1984), всегда размывающей одиночество, соединяющей человека с другими людьми.

Б. Ч. в юношеские годы, в основном из-за тюремно-лагерного периода, видел и немного изобразил «чужих» (охранников, чиновников), но даже тогда их образы не заполняли всю душу поэта, тем более, что интернационалист с детства, он ни одну нацию не ставил на шкале выше-ниже.

С такой позицией связаны и многочисленные обобщающие стихи Б. Ч. про поэта и поэзию. Немыслимо, чтобы он себя ставил выше собратьев по перу, как и вообще себя выше других. Он желал возвышаться, но не единолично: «Пусть же вровень с делами большими, // поднимаясь с народом в зенит, // не размениваясь, не фальшивя, // мое сердце усердно звенит» («То не море на скалы плеснуло...», не позднее 1966).

В человеческом плане он из-за частого кеносиса был скорее склонен даже умаливать себя: «Юродивый, горбатенький...» («Большая черепаха», 1969). Но как поэта он себя никогда не умаливал, слишком высокого мнения он был о поэтическом творчестве: поэзия «вечности ровесница» («К другу-стихотворцу», не позднее 1965); «Ручаюсь, что Пушкин, Шевченко и Гейне // не меньше, чем Ньютон, Эйнштейн или Дарвин» («Могущество лирики», не позднее 1965). И лично себя он ставил как поэта весьма высоко («Я – поэт, этим сказано все. // Я из времени в Вечность отпущен», – «Защита поэта», 1973). Но никогда он не ставил себя на недостижимый для соратников по перу пьедестал.

А о русских поэтах от Державина и Пушкина до современных ему друзей (добавим еще замечательные характеристики Шекспира, Гете, Шевченко) Б. Ч. так много сказал возвышенного, светлого, теплого, что надо бы написать специальную книгу «Борис Чичибабин о поэтах и поэзии» с разъяснением индивидуальных оттенков применительно к каждому автору. И надо еще добавить прозаические его высказывания, особенно в письмах, в подборках недавно вышедшей книги «Уроки чтения. Из писем поэта» [5]. Чрезвычайно ценны и яркие

также восприятия великих прозаиков. Б. Ч. сложнее относился к Достоевскому, он не любил Блока, но всегда считал его великим. Приблизительно так же он относился к Гумилеву, неожиданно для нас увидел в Пастернаке рациональное, даже «сальерианское», но подобные негативные и сдержанные оценки тонут в разноцветном море ликующих положительных открытий. Хочется упомянуть и сравнительную находку. В стихотворении Б. Ч. «Пушкин и Лермонтов» (1979) есть такая контрастная характеристика великих поэтов: «Два белоснежных, два темных крыла»¹⁰.

Чрезвычайному обилию высказываний Б. Ч. о литературе, особенно о поэзии, сопутствуют его многие стихи о музыке, особенно о Бахе, Моцарте, Бетховене. Надо также упомянуть и архитектурные (в слиянии с культурными и религиозными) описания, начиная с целых городов (Ленинград, Таллинн, Рига, Вильнюс, Киев, Одесса, черноморские курорты) и рек (Волга, Нева, Кама) и кончая отдельными зданиями, особенно храмами. Не отказываясь от крупномасштабности, Б. Ч. обязательно внесет в рассказ о городе впечатляющие подробности (см. стихотворение «Таллин», 1970).

Главное орудие осмотра у Б. Ч. и телескоп, и микроскоп. В стихотворении Б. Ч. на тему смертельного боя («Битва», 1948) в центре – метафорическое изображение «свадебной» битвы двух оленей, где смешиваются телескоп с микроскопом («... и дрогнет мир, обрызган кровью бурой...»), а во второй части дан человеческий аналог: «Ну, вот и я сквозь заросли искусств // несусь ... // с великолепным недругом сразиться». Этот аналог – целиком телескопический, крупномасштабный, метафорический. Ибо в биографии Б. Ч. неизвестен в сфере поэзии ни один «великолепный недруг», с кем бы ему хотелось сразиться. Телескоп и микроскоп – это два уровня художественного изображения: прямое, конкретное описание и мета-уровень. Миф располагается на этом мета-уровне. Любые крупномасштабные образы, расширяющие объект и включающие его в область мира, вселенной, космоса, Бога, становятся тоже мета-уровневыми. Б. Ч. насыщает свои стихи конкретикой, но с постоянными выходами в мета-уровень.

Вот начало 40-строчного стихотворения Б. Ч. «Без названия» (1952, 1963, нап. 1965): «Осень. Лучи. Деревья. // Солнце идет на убыль. // Краску платком стерев, я // милой целую губы. // Так осмелел с чего

¹⁰ Не у Б. Ч. ли заимствовал Ю. К. свои строки, расширив образ: «В день Пушкина я вижу ясно землю, // В ночь Лермонтова – звездные миры» («Поэзия есть свет, а мы пестры...», 1998).

я? // Ты мне скажи, подруга: // дружим ли мы с тобою, // любим ли мы друг друга?». Здесь Б. Ч. от солнца сразу переходит к дотошной конкретике свидания, которая будет всплывать и далее («Пахнешь сама смолою, // вся горяча, упруга...»), конкретны будут и вопросы о дружбе и любви (две последние строки будут еще повторены четырежды). Но введен и мета-уровень («Помнишь, как полночь нижет // нежную сеть созвездий?»), и возвышается до чуда круг дружеских состояний: любовь, счастье, радость (кстати сказать, это – комплект основных состояний поэта в течение всей его жизни; еще надо добавить веселье). А счастье расширяет мета-уровень и более масштабно: «Счастье трубит трубою // с севера и до юга».

В отличие от Б. Ч., окруженного друзьями, Ю. К. и как личность, и как поэтический герой был одинок и окружен чуждым миром. Он был одинок чуть ли не с малолетства. По крайней мере с ранних стихотворений. Окружающий мир воспринимался негативно, он вводил поэта именно в одиночество: «Что вечного нету – что чистого нету. // Пошел я шататься по белому свету. // Но русскому сердцу везде одиноко... // И поле широко, и небо высоко» («Завижу ли облако в небе высоко...», 1970). В другом стихотворении Ю. К. привлек даже южно-американскую реку Ориноко, известную, но, разумеется, никакого отношения не имеющую к русскому слову: «В этом звуке таится родная печаль... // Ориноко – мое одиноко» («Ориноко», 1971). При этом мысливший крупными категориями, Ю. К. не обращал внимание на отдельных чужаков, потому-то главными мерами у него были национальности. Родное, русское было окружено чужими, главным образом, евреями и иностранцами. Ю. К. публиковал откровенно антисемитские произведения, немыслимые, казалось бы, в творчестве русского интеллигента, а не черносотенца: «Превращение Спинозы», «Голубь» (оба – 1988).

Ю. К. всегда был озабочен наличием чужих. В метафорах они приобретали жуткий вид: «Мне снились ноздри! Тысячи ноздрей // Стояли низко над душой моей. // Они затмили солнце и луну. // Что занесло их в нашу сторону?» (1977). Подобные представления развивали ненависть, отвращение, страх. Поэт старался уйти от них: «Когда кричит ночная птица, // Забытым ужасом полна, // Душа откликнуться боится, // Она желает быть одна» (1975).

Найти друга для характера Ю. К. было трудно. Если Е. Баратынский мог радоваться – «И как нашел я друга в поколеньи...», то у Ю. К. есть нарочито контрастное стихотворение «Я в поколеньи друга

не нашел...» (1971). Казалось бы, он мог бы найти такого друга в женщине (любовная лирика Ю.К. очень богата персонажами), но это тоже оказалось неосуществимым. Оставалось только сетовать: «А в сердце... в сердце жалоба глухая, // И человека ищет человек» («Не сжалится идущий день над нами...») (1969).

Тяга к другому естественна для творческой личности. Любовь к сказке помогла Ю. К. однажды создать псевдо-дружбу: в стихотворении «Муравей» (1969) он рассказывает о дружбе человека и муравья, они строят дом, и муравей даже помогает человеку носить бревна. Кроме этого, Ю. К. придумал и часто использовал оригинальный то ли эрзац, то ли рудимент дружбы – дарение, отдачу своего другому. Есть у него и специальное стихотворение «Завещание» (1974), где герой устраивает 14 передач: «Объятия возвращаю океанам, // Любовь – морской волне или туманам... // Леню отдаю искусству и равнине, // Пыль от подошв – живущим на чужбине, // Дырявые карманы – звездной тьме, // А совесть – полотенцу и тюрьме». Юмор, внося абстрактные предметы дарения, помогает размывать реальность, но лишь подчеркивает направленность внимания героя на других (включая и космические объекты). Дательный падеж любим Ю. К.: он и соединяет людей и как-то возвышает дарителя над даримым. В «Завещании» в длинной цепи подарков почти все оказывается личным, да еще многое с местоимением «свой» (своя свобода, своя ложь и т. д.).

Сближению с другими мешало с юных лет чрезвычайно высокое представление Ю. К. о своем поэтическом таланте (объективно оно не ослабляло, а усиливало трагическое мироощущение). Только один раз он с юмором отнесся к своему творчеству – в стихотворении «Детское признание» (1974). Все остальное у Ю. К. – торжественный гимн самому себе. Кульминация – поэма «Золотая гора» (1974). Вторая кульминация – «Эпиграмма» (1981): «Звать меня Кузнецов. Я один. // Остальные обман и подделка». Ю. К. был убежден, что и Пушкин с Блоком лишь мелькали, и Тютчев «не умел писать стихов» («На родине Тютчева», 1997), и женщины никогда не станут большими поэтами (есть у него удивительно пренебрежительные отзывы об Ахматовой и Цветаевой)¹¹.

¹¹ Разумеется, такая подборка абсолютно противопоказана Б.Ч. Любопытно: «Я один», возможно, тоже заимствовано у Б. Ч.! В стихотворении «Редко видимся мы, Ладензоны!...» (1977) у того есть строки: «Я один на земле Чичибабин, // Будь мне братом, Борис Ладензон». Но первая строка здесь содержит совсем не кузнецовский смысл, а подчеркивает уникальность фамилии

Культ одинокого величия включен и в стихи Ю. К. о сущности и роли поэта – от раннего стихотворения «Поэт» (1969) до стихотворения «Когда приходит в мир поэт...» (1991). В стихотворении «Классическая лира» (1997) Ю. К. видит себя представителем классического наследия и не уверен, что после его кончины найдется преемник.

Погруженный в крупномасштабный на земле и в космосе мир, Ю. К. почти пренебрегает конкретикой. Даже когда в раннем творчестве у него случалось довольно много конкретных описаний или упоминаний, Ю. К. и тогда (чем далее, тем более) мифологизировал реальность, переводя простые предметы в сказочную фантазию (например, любил сапоги и башмаки делать самостоятельно живущими). И мифы у него появлялись так рано, что он и забывал потом даты. Ю. К. видел, как его полудетские метафоры массово переходят в символы и мифы. Мифы у Ю. К. появились в стихотворении «Я очутился посредине поля...» (1960), где после простого перечисления (тропа, шелест, звон, трава) картина преобразается в миф: «Раскинув руки, я упал с размаху, // И ночь меня засыпала росой. // И мне не встать – сквозь мертвую рубашу // Корнями в землю сердце проросло».

Примечательно появление в стихах Ю. К. городов. Вот вдруг – «Прощание с Краснодаром» (1966). Но здесь нет никакого Краснодара: просто на краснодарском перроне уезжающий автор прощается с друзьями. Когда же у Ю. К. все же описывается город, что бывает как исключение, то это делается «крупными мазками»: «Зарытый в розы и шипы, // Спит город Тихий Зарев – // Без ресторана, без толпы, // Без лифта и швейцаров» (поэма «Дом», 1972–1973).

В целом, у Ю. К. главное орудие осмотра – телескоп. Так происходит в стихотворении «Полная или пустая» (1969): «Полная или пустая, // Что эта жизнь нам сулит? // Осень. Последняя стая. // Солнце все ниже горит. // Терпкое солнце деревни. // Окна до неба стоят. // Птица растаяла в небе – // Перья от птицы летят»¹². Поэт начинает с метауровня. Следующая за этим «последняя стая» тоже не очень-то конкретна, так как смущает в конце неожиданная строка «Перья от птицы летят»: ведь от высоко пролетающей стаи никто никогда не видел падающих перьев. И очень неконкретна деревня: «Окна до неба стоят»

«Чичибабин», переход же ко второй строке выявляет желание дружить, а не отъединяться от других (возможен здесь и улыбочивый намек, что и Ладензон – редкая фамилия).

¹² Вполне вероятно, что Ю.К. знал предшественника (стихотворение Б.Ч. «Без названия», напечатанное в 1965 г.), ибо про осень и про убыль солнца очень похоже, и еще сходна вопросительность интонаций. Но остальное все очень непохоже.

– что-то мифологическое. Исключение – описание легендарной истории о сражении Пересвета и Челубея, связанное с памятью о Куликовской битве, в стихотворении «Поединок» (1983), посвященном важной для Ю. К. теме «Я и враг».

IV

Исключительно контрастна любовная лирика поэтов. Она контрастна прежде всего в том, что Б. Ч. и здесь, и во всем своем творчестве чрезвычайно личностен и биографичен, а Ю. К., несмотря на заявления, в целом не очень биографичен. Контрастна и общая психологическая тональность: любовные стихи Б. Ч. романтичны и одухотворены (даже при наличии плотского элемента), они очень добрые и деликатные даже в трагических аспектах. а у Ю. К. они более грубые и плотские (без духовной составляющей). Любопытно, что в «плотских» стихах у Ю. К. главный заманчивый женский объект – груди, у Б. Ч. – колени (написал специальный гимн женским коленям – «Ода», 1962).

У Б. Ч. все чистые, хотя и не все светлые. Еще в конце лагерного срока, около 1950 г., он провозгласил: «...став над бурею любой, // Над речью разъяренных станов, // Я стану нежность и любовь // Беречь и славить неустанно» («Я верен темной речи хвой...», 1948–1951). И его лагерные стихи о любви («Еще снега не стаяли...», «Снег да ветер... ели да осины...»), да и любовные стихи, начиная с самых ранних, известных нам, из цикла «Зимняя сказка» (1945–1946) подтверждают это заявление. Очень много для понимания оригинальности, широты и глубины любовной лирики Б. Ч. дает фактический (в иной терминологии – несобранный) цикл (он не назван) стихов 1960–1967 гг., посвященных Матильде Якубовской («Вечная музыка мира – любовь...», 1960; «Когда весь жар, весь холод был изведен...», 1961; «Нет, ты мне не жена...», 1961, и еще около десятка стихотворений), среди которых «Мне с тобой никогда...» (начало 1960-х) – самое выдающееся в мировой литературе прославление чувственной любви, а также «Уходит в ночь мой траурный трамвай...» (1967) – кульминация трагического понимания разрыва.

Первые любовные стихи нового и самого выдающегося в биографии Б. Ч. периода – «Тебя со мной попутал бес...» и «На сердце красится боль и досада...» (оба – 1967). Первое стихотворение еще полно тревоги и неуверенности в будущем, но второе уже более оптимистическое, ибо с помощью любимой герой надеется выйти из ада. И он рефреном ставит ее имя: Лиля Карась. Б. Ч. любил иногда включать свою звучную фамилию в художественный текст, а здесь он в конце

соединил двоих: «Борис Чичибабин – Лиля Карась». Вслед за этим пойдет еще несколько тревожных стихотворений, а затем крещендо (начало – «Как я ревную к мазку живописца...» с новым рефреном: «Лиличка-реченька») пошли в 1968 г. гармоничные, страстные, яркие, в постоянном слиянии плотского и духовного стихи о Лиличке. Б. Ч. как-то по-детски мог себя назвать в стихах Борькой, теперь у него смогла уникально появиться и Лилька. Не всякому читателю это может понравиться¹³, но Лиличка и Лилит («О, когда ж мы с тобой пристанем...», 1974; заимствовано из иудейской мифологии) симпатичны всем.

С 1969 г. и потом почти целое десятилетие Б. Ч. писал «Сонеты Лиле», опубликованные в 1994 г. в книге «82 сонета и 28 стихотворений о любви» под названием «Сонеты Любимой». Это 51 сонет. Они все о любви взаимной, глубокой, уникальной, доброй и нежной, всей, пронизанной сплавом духовности и чувственности. При этом сонеты наполнены психологическими и художественными этюдами, отдельные из них – не столько любовные, сколько социально-политические, есть и литературные (о Маршаке, Цветаевой, Пушкине, Софокле), целых два посвящены Эрнсту Неизвестному. Но все же в целом – это собрание сонетов о любви, о страстной духовной и плотской любви поэта к любимой, о Лиле и Боге, о Лиле и Вечности. Эмоциональный накал сонетов о любви обусловил невозможность свойственных чичибабинскому лирическому герою ранее «замирания» и неподвижности – он стал теперь более динамичным и душевно, и поведенчески. Параллельно к сонетам Б. Ч. написал обилие обычных стихотворений о любви, среди которых выделяется шедевр – «Мы с тобой проснулись дома...» (1989).

Ясно, что ничего подобного нет у Ю. К., тут просто не с чем сравнивать. По сочинениям Ю. К. трудно проследить эволюцию любовной лирики; спектр чувств может варьироваться, но не показывает развитие и изменения. Чистые, светлые стихотворения о любви у Ю. К. единичны («Любовь», 1969; «Поющая половица», 1979; «Задумавшись, я был ни тут, ни там...», 1993). Большинство любовных стихотворений Ю. К. овеяно негативными чувствами: «С ненавидящей, тяжелой любовью // Я гляжу, оглянувшись назад» («Звякнет лодка оборванной цепью...», 1967); «От женщины осталось отвращенье» («Жена», 1997). И какие неприятные образы: «Она визжит», «И не царапай в кровь лицо и груди...». Иногда все стихотворение пропитывается клокочущей

¹³ Кстати, Кузнецов называл себя Юркой лишь в школьных стихах – потом у него не было детскости!

злостью («Закрой себя руками: ненавижу!...», 1968), или невероятной жестокостью (см. стихотворение «Пошла ты по красному лету...», 1974), или наполнено намеками на взаимные измены («Брачная ночь», 1980).

В любовной лирике отражен тот же, обычный для Ю. К. эгоцентризм. Поэт откровенно говорит о «полигамии» своего героя («Жена», 1997), он может спокойно посвятить стихотворение любовнице («Ни жена, залитая слезами...», 1980). Лирический герой – властитель-повелитель, он одаривает «ее»: «Я тебя собою задарил...» («Я люблю тебя за все так просто...», 1966). Кстати, не отсюда ли идут его обильные «даты», дательные падежи в завещаниях? Герой может исчезать, а героиня терпеливо ждать: на эту тему написано фантастическое стихотворение «Отсутствие» (1967), где за «ней» будет ухаживать стул с пиджаком героя. Даже подводя итоги своего жизненного и творческого пути, Ю. К. обращается к жене (реальная жена Ю. К., Батима Каукенова, – казашка), не забывая своего сказочного могущества (см. «Воспоминание о горах», 1998, в котором читаем: «Я жену схватил издали, // Из пустот азийской сердцевины. // И была легка моя рука, // Что держала горы и долины»).

V

При анализе трагедийности важное значение имеет понятие о *катарсисе* (нравственное чувство, возбуждающее активность и надежду), *неокатарсисе* (отрывочное, пунктирное просветление в ситуации беспредельной власти необходимости над личностью), *антикатарсисе* (полный негатив, процветают зло, злорадство, агрессия, хаос) и об *отсутствии катарсиса* [см. об этом: 3].

Б. Ч. – поэт сплошного катарсиса. Это уже замечено зоркими специалистами. Марк Богославский в ценной статье «Борис Чичибабин и Иосиф Бродский – как ключевые фигуры русской поэзии конца XX века» [1] хорошо сказал: «В какие бы бездны отчаяния ни погружался Чичибабин, его духовное зрение направлено на луч прожектора, на тучу, сквозь которую пробивается солнечный свет. Его мироощущение трагедийно, но трагедия у него, если можно так выразиться, катарсическая» [1, с. 80]. Только несколько стихотворений удалось обнаружить сдвинутыми в другие рубрики, самых значительных четыре: в *неокатарсис* – «Сними с меня усталость, мать Смерть...» и «Признание», в *антикатарсис* – «И вижу зло, и слышу плач...» и «Плач по утраченной родине».

Наиболее известные ранние стихи Б. Ч. – тюремные и лагерные. Конечно, они трагические. Самое знаменитое и одно из самых ранних лагерных произведений – «Кончусь, останусь жив ли...», получившее более яркое популярное название «Красные помидоры» из-за рефрена «Красные помидоры // кушайте без меня». Рефрен содержится в середине текста и в финале. Самый поверхностный смысл заметен невооруженным глазом: это грустная зависть зека – в урожайные дни он лишен вкусного блюда. Если остановиться на этом смысле, то стихотворение легко можно освободить от катарсиса. Но если прочитывать его в контексте тогдашнего творчества поэта в целом, то грусть и отчаяние как-то не вяжутся с прочитанным содержанием, хотя там и идет прямой разговор о допросах и протоколах. Красные помидоры благодаря своей яркой содержательности как-то перевешивают «кушайте без меня». И тогда последняя строка получает смягчение: может быть, главное тут в благородной уступке (я-то лишен их, но хоть близкие возрадуются), или в мужественной собранности (таковы нынешние условия, не будем раскисать, подведем четкую черту: прошлое не восстановить), или в нарочитой ставке на уединенность (я поэт, творческая личность, вот вам помидоры, не мешайте думать и работать)? Любое из этих объяснений подтягивает наше восприятие к катарсису.

То же происходит и в другом знаменитом стихотворении тех лет – «Махорка», где тяжелые картины лагерного быта перекрываются улыбочным описанием «цигарки» и строкой «И жить легко, и умирать не тяжело».

Лагерное стихотворение «Смутное время» (1947) можно было бы зачислить в *антикатарсические*, уж очень оно мрачное, безысходное: обрисовывается страшный XVII век, когда «то ли плаха, то ли келья, // то ли брачная постель»¹⁴.

¹⁴ Заключительные две строчки стихотворения – «И никто нам не поможет. // И не надо помогать» – бессознательно заимствованы Б. Ч. у из стихотворения Георгия Иванова «Хорошо, что нет Царя...». Узнав об этом, поэт взял их в кавычки. Когда в 1968 г. харьковское издательство «Прапор» опубликовало сборник Б. Ч. «Плывет „Аврора“», в нем появилось большое стихотворение «Былое и грядущее», объяснение в любви к России, а вторым разделом (всего четыре) в нем оказалось «Смутное время», то после «И не надо помогать» автор приписал еще следующие строки: «Сами справимся с бедою, // плюнем пламени в лицо, // но вовек в свое святое // не допустим пришлецов!». Тут уж «настоящий» катарсис! И можно понять, почему в сборники 1990-х гг. Б. Ч. включал «Смутное время», а не расширенное «Былое и грядущее»: очевидно, ему

Самое трагическое у Б. Ч. – стихотворение «Сними с меня усталость, мать Смерть...» (1967). Поэт безуспешно звал Бога, он пребывает в аду и потому у него «желанье смерти вселено». Мать 1967 г. – самый страшный образ у Б. Ч., развертка повествования все больше нагнетает трагедию. И вдруг в самом последнем четверостишии появляется лучик света: «Одним стихам век не потускнеть». Правда, следующая строка – как бы оговорка: «Да сколько их останется, однако». И хотя в следующих, заключительных строках поэт опять возвращается к страшной просьбе, но мысль «поэзия не умрет» дает хотя бы небольшой катарсис (луч надежды), после чего и смерть не выглядит как абсолютно негативный образ. А затем в ликующем ряду интимных произведений в 1980 г., из-за личного переосмысления всего и вся, появится несколько драматических стихотворений с трагедийной основой («О, дай нам Бог внимательных бессониц...», «Признание», «Генриху Алтуняну»). Правда, лучи света в них яркие, но в «Признании» их меньше, да и заканчивается оно не радужно: «... и всем нам суждена одна дорога в ад», поэтому его слабое преодоление трагедии следует отнести в категорию *неокатарсиса*.

В большом собрании политических стихотворений Б. Ч., писавшихся на протяжении всей жизни, конечно, много трагического, но поэт старался любыми способами противостоять любым видам зла. Последний период творчества, начавшийся с «перестройки», принес особенно много политических стихов, и всюду поэт и себя, и читателя как бы удерживал от полного отчаяния и давал хотя бы искорки надежды. И только одно стихотворение абсолютно *антикатарсисально*: «Плач по утраченной родине» (1992) с его финальными лейтмотивными строчками: «Мы в той отчизне родились, // которой больше нет».

Творчество Ю. К., напротив, почти все *антикатарсисально*. В его политической лирике, которая особенно сгущалась и ширилась во время «перестройки», было немного катарсисальных выводов в надежде, что Россия справится с бедами, но из-за эгоцентризма и своеобразной социопатии поэта возникали и эгоистические решения (разбирайтесь, дескать, сами), и тогда трагедии оставлялись без развязки. В космических и глобальных стихах о катастрофах, а также в стихах о злых

хотелось сохранить в поэзии затученное состояние зека и не публиковать новый текст, где есть новации в угоду цензуре.

силах или злых элементах в природе тоже нет никакого сострадания и утешения. А в описательных стихотворениях и в анекдотических сюжетах целой серии баек нет трагедии.

Отмеченные контрасты в общем показательны для всего поэтического наследия Б. Ч. и Ю. К.

Намеченные направления сравнительного анализа поэтических систем Бориса Чичибабина и Юрия Кузнецова, естественно, не исчерпывают возможностей компаративного подхода. Так, вне статьи осталось сравнение поэтов в аспекте оппозиции «статика / динамика», компаративное исследование пейзажной лирики (человек и природа, растительный и животный мир), в сфере тематики исследовательский интерес представляет рассмотрение форм проявления темы / мотива молчания в поэтическом мире Б. Чичибабина и Ю. Кузнецова. В целом же важно подчеркнуть продуктивность сравнительного анализа русского поэта Украины Бориса Чичибабина и российского поэта Юрия Кузнецова, в частности, при дифференцированном подходе к изучению масштабного и неоднородного явления русскоязычной поэзии не только в славянском, но и в мировом литературном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богославский М. Борис Чичибабин и Иосиф Бродский – как ключевые фигуры русской поэзии конца XX века / М. Богославский. Северо-Восток. Альманах. – Харьков, 1998. – С. 68–87.
2. Машбаш Исхак –Кузнецов Юрий. Кинжал без крови / Записал Вячеслав Огрызко // Литературная Россия. – 2003. – 11 апреля, № 14. – С. 8–9. (См. также: Литературный европеец. – 2009. – № 142 (декабрь).
3. Переяслова М. О. Катарсическое начало в русской прозе конца XIX–XX веков (на материале произведений А. П. Чехова и Г. Газданова) : автореф. дис. на соиск. учен. степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / М. О. Переяслова. – Москва, 2012. – 26 с.
4. Фризман Л. Г. Борис Чичибабин. Жизнь и поэзия / Л. Г. Фризман, А. Э Ходос. – Харьков : Консум, 1999. – 128 с.
5. Чичибабин Б. Уроки чтения. Из писем поэта / Б. Чичибабин. Москва : Время, 2013. – 256 с. – (Серия «Диалог»).

KOMPARATISTISCHE ASPEKTE DER UNTERSUCHUNG ZU DEN PROSAWERKEN VON OSYF NASARUK UND LION FEUCHTWANGER

Igor Koslyk

Professor habilitierter Doktor der Philologie,
Lehrstuhlleiter für Weltliteratur und Vergleichende Literaturwissenschaft
Die Nationale Wassyl-Stefanyk-Universität der Vorkarpaten
zu Iwano-Frankiwsk (UKRAINE),
76018, Iwano-Frankiwsk, Schewtschenkostrasse 57,
e-mail: ihor.kozlyk@pu.if.ua

Galyna Protsiv

Dozentin, der Lehrstuhl für Philologie und Übersetzung
Die technische Nationaluniversität für Erdöl und Erdgas
zu Iwano-Frankiwsk (UKRAINE),
76019, Iwano-Frankiwsk, Karpatskastrasse 15, e-mail: galjal@yandex.ua

UDC: 82.091(477)+82.091(430)

ABSTRACT

Kozlyk Igor, Protsiv Galyna. *Comparative aspects of the investigation to prose of Osyf Nazaruk and Lion Feuchtwanger.*

In this article it was considered the question about heuristic legitimacy of comparative literary criticism research of O. Nazaruk's and L. Feuchtwanger's works, based on the characteristics of objective and subject sphere of comparative literary criticism and existing views on the meaning in historical-literary process of works so-called «not first-rated» writers. On purpose to explore the possibility of multi-level comparison of various qualities and creative practices based on texts by L. Feuchtwanger and O. Nazaruk it was applied the researches of literary diversity of interactions, as well as home and foreign literary critics. The basis for comparison is the equivalent of stages viewpoint, providing unity and legitimacy of the process of literary development, as well as all the socio-historical process in general.

Key words: comparative, «first-rated» and «not first-rated» writers, historical-literary process, O. Nazaruk, L. Feuchtwanger.

Der Artikel befasst sich mit der Frage nach der heuristischen Legitimität von vergleichender Betrachtung der Schaffens von O. Nasaruk und L. Feuchtwanger auf Grund der Besonderheiten von der Objekt-Gegenstand-Sphäre der vergleichenden Literaturwissenschaft und auch der vorhandenen Ansichten über die Bedeutung von sogenannten «nichterstrangigen» Schriftstellern im historischen und literarischen Prozess. Zwecks der Untersuchung von Möglichkeiten verschiedenartige Phänomene mit verschiedener Rangstufe auf den Werken von O. Nasaruk und L. Feuchtwanger zu vergleichen, werden Studien zu verschiedenartigen Beziehungen der literarischen Wechselwirkungen, als auch die Werke von einheimischen und

ausländischen Literaturwissenschaftlern benutzt. Dem gleichwertigen Vergleich liegt der Gesichtswinkel der Stadialität zugrunde, die die Einheit und die Gesetzmäßigkeit der Literaturentwicklung und des ganzen sozio-historischen Prozesses im allgemeinen vermutet.

Schlüsselwort: Komparatistik, «erstrangige», «nichterstrangige» Schriftsteller, geschichtlicher Literaturprozess, historischer Roman, O. Nasaruk, L. Feuchtwanger.

У статті розглянуто питання про евристичну легітимність компаративного літературознавчого дослідження творчості О. Назарука та Л. Фейхтвангера, виходячи з особливостей об'єктно-предметної сфери порівняльного літературознавства та існуючих поглядів на значення в історико-літературному процесі творчості так званих «непершорядних» письменників. З метою дослідити можливість порівняння різнорівневих та різноякісних творчих практик на основі художніх текстів Л. Фейхтвангера і О. Назарука використано дослідження усього розмаїття міжлітературних взаємодій, а також праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців. Підґрунтям для рівноцінного порівняння є *стадіальна точка зору*, що передбачає єдність і закономірність процесу літературного розвитку, як і усього суспільно-історичного процесу загалом.

Ключові слова: компаративістика, «першорядні» і «непершорядні» письменники, історико-літературний процес, О. Назарук, Л. Фейхтвангер.

Die tatsächliche Heranziehung zum Forschungsbereich der vergleichenden Literaturwissenschaft von deutschen und ukrainischen Schriftstellern – Lion Feuchtwanger und Osyp Nasaruk hat eine gewisse Skepsis und sogar Opposition hervorzurufen. Als Grund dafür gilt in der Regel die Behauptung, dass diese Autoren und ihre Werke in der gesamtaxiologischen Hierarchie der künstlerischen und literarischen Werte und im weltliterarischen Kontext grundsätzlich unterschiedliche Stellung nehmen.

Wenn es um den deutschen Schriftsteller geht, so geht die Rede von dem Künstler, dessen Werke zu einem bestimmten Literaturkanon gehören und als Vorbild dienen. So galt L. Feuchtwanger in den Augen seines Zeitgenossen und des berühmten deutschen Romanautor Thomas Mann als «solid und unterhaltend, seriös und das, was die Engländer readable nennen, das ist: zugänglich, genießbar, spannend, unschwerfällig bei aller Gediegenheit der historischen Fundamentierung» [24, Bd. 11, S. 307], und sein Bruder H. Mann sah in Feuchtwanger einen seltenen Besitz von «Schulung, Können und Charakter» [23, S. 439]. Für seine Anwendung von epischen Mitteln, um das Denken des Lesers im Begreifen geschichtlicher Zusammenhänge zu entwickeln, für Klarheit und Durchsichtigkeit der von ihm geschilderten Welt stellte B. Brecht Feuchtwanger in eine literarische Tradition, die in der Epoche der historischen Umwälzungen und der Literaturpolitisierung mächtige repräsentative literarische Leistungen in der ganzen Welt hervorbrachte [20, S. 248].

Josef Pischel erforschte, dass kein anderer deutschsprachiger

Romanautor der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts mit der humanistischen Weltanschauung «solche weltweite Wirkung erzielt – soweit sie in Auflagehöhe, Übersetzungen usw. messbar ist» [25, S. 7]. Die grosse Beliebtheit von historischen Romanen Feuchtwangers bei breitem Leserpublikum besteht nicht im zeitweiligen Interesse an historischen Themen, sondern, wie der deutsche Literaturkritiker H. Leupold erklärt, in der «reifen geistigen Auseinandersetzung mit den Problemen unseres <XX.> Jahrhunderts, die dieser deutsche Schriftsteller in der scheinbar so distanzierten Form des historischen Romans vollzogen hat» [22, S. 5]. Der moderne schweizerische Literaturwissenschaftler H. J. Hefti betonte vielseitige Begabungen von L. Feuchtwanger, der «erst nach dem Ersten Weltkrieg ... zu der Gattung gefunden hat, in der er seine eigentliche Meisterschaft entwickeln konnte, dem historischen Roman. Zuvor hatte er sich als scharfer Theater- und Literaturkritiker einen Namen gemacht» [21, S. 5]. Der ukrainische Literaturwissenschaftler D. Satons'kyj bestätigte, dass «Feuchtwanger als Romanautor ist immer historisch» und «die Geschichte zieht ihn an sich nicht nur als ein Thema oder als eine Fabel, sondern als Problem» und nannte seine Romane der Analogie zu Balzac nach «historische Komödie» [9, S. 305, 311].

Im Gegensatz ist die kritische Rezeption des literarischen Schaffens von O. Nasaruk natürlich etwas anders. Die meisten Zeitgenossen des ukrainischen Schriftstellers hielten ihn für den «äußerst talentierten Menschen von großer Erudition und riesigem politischen und journalistischen Temperament», bewerten ihn eher als Publizisten und Journalisten, der «ein paar Broschüren mit seinen militärhistorischen Memoiren, das widersprüchliche Buch „Ein Jahr in der Großukraine“ mit dem Geschmack der Lästerschrift, Broschüren mit dem sozialen Themenkreis, schriftliche Berichte von seinen Reisen geschrieben hat und auch als Autor von historischen Romanen aus den Fürstenzeiten („Der Fürst Jaroslaw Osmomysl“ und „Roksolana“) bekannt war» [12, S. 76–77]. Die Forschungsstudien zum Schaffen des ukrainischen Schriftstellers wurden erst in den 90er Jahren des XX. Jahrhunderts mit den literaturwissenschaftlichen Forschungssessays von W. Katschkan, M. Fedun' u.a. begonnen. Der Memoirenliteratur von O. Nasaruk, in der «eine hochgebildete Persönlichkeit und ein Politiker der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts erkannt wird» und «philosophische Reflexionen über das Schicksal der Nation, menschlicher Gesellschaft, die Rolle der Frauen im Leben des Volkes und die Idee der nationalen Jugendbildung formuliert sind» [17, S. 24], wurde hohe Anerkennung gezollt. Von großer Bedeutung sind auch seine historischen Romane «Das Gericht von Oleksa

Dowbusch», «Gegen Horden von Dschingis Khan», «Der Fürst Jaroslaw Osmomysl», «Roksolana», wo «das mächtige Geäst am künstlerischen Baum dieser kreativen Persönlichkeit» [11, Bd. 3, S. 176] gezeigt wird. Im Gegensatz äußerte seine Meinung der ukrainische Gelehrte B. Denysiuk, dass in den auf die breite Leserschaft orientierten ukrainischen historischen Prosawerken von 1920–1930-er Jahren, zu denen neben B. Lepkyj, W. Byrtschak, W. Budsynowskyj, I. Krypjakewytsch auch O. Nasaruk gehörte, «herrschen Popularisierungstrends, abenteuerliche und exotische Tendenzen, leichte Fabeln mit geringfügigen ideologischen und psychologischen Problemkreisen» [siehe: 7, S. 1, 6].

Vor diesem Hintergrund ergab sich natürlich die Frage: wozu sind O. Nasaruk und L. Feuchtwanger zu vergleichen, mit Rücksicht darauf, dass als Schriftsteller Osyp Nasaruk dem deutschen Romanautor nachgibt und in ungünstigem Licht positioniert werden kann. Es ist bemerkenswert, dass diese Frage nicht zum Fachbereich der Literaturwissenschaft gehört, die sich nie nur mit Wertaussagen beschäftigte, beschäftigt und beschäftigen kann (auch nicht unter den gegenwärtigen Umständen der Nach der Postmoderne [16; 10, S. 74]¹). Aber die wohlbegründete bestehende Rezeption vom Schaffen des deutschen und ukrainischen Schriftstellers gilt nicht als überzeugender Nachweis der Unfähigkeit oder wissenschaftlichen Illegitimität für die vergleichende Untersuchung der Werke von L. Feuchtwanger und O. Nasaruk in jeder Hinsicht. Im Gegenteil, das besprechende Thema veranlässt im unmittelbaren Bezug zum möglichen Gegenstandsbereich der Komparatistik die Forschung von einer Reihe der grundlegenden für die Vergleichende Literaturwissenschaft Fragen. Zum Beispiel, ob die zu vergleichenden Phänomene unbedingt zu derselben Hierarchieebene in der allgemeinen axiologischen Hierarchie der literarischen Werte gehören sollen, oder sie können ungleichartig sein? Welche differentialen Zugehörigkeitsränge sind bei der Bestimmung der Objekte für die Vergleichsanalyse in Betracht zu ziehen? Von welcher (möglicherweise) objektiven Bedeutung ist das Werk von sogenannten «nichterstrangigen» Autoren in der Geschichte der Nationalliteratur, und wie funktioniert diese „nichterstrangige“ kreative

¹ Das Konzept des Poststrukturalismus verknüpft den Text mit möglichen Zeichensystemen und der braucht eine Decodierung, bei der menschliches Bewusstsein mit einer bestimmten Menge von Texten der Kulturwelt, außer denen nichts existieren kann, assimiliert wird [16]. Es gibt nichts außer einem Text – der primären sprachlichen Zeichen, so Jacques Derrida, in dem nichts irgendwo und irgendwann einfachhin anwesend oder abwesend ist und der schlechthin alles einbegreift, niemals rein oder absolut ist, in den der Autor und die Leserschaft sowie die Welt der Kultur verwickelt sind und den als Textualität bezeichnet wird [10, S. 74].

Praxis im tatsächlichen historischen und literarischen Prozess? Die Liste ist fortzusetzen.

In diesem Fall besteht der Schwerpunkt dieser problematischen Reihe in der Auswahl von Parametern der literarischen Phänomene, die als Vergleichsglieder analysiert werden könnten. Mit Rücksicht darauf, dass im Idealfall die moderne Literaturgeschichte, die den historischen Prozess der Entstehung und Entwicklung von Literatur beschreibt, auch Gegenstand des komparatistischen Faches selbst ist [siehe: 13, Bezugnahme auf 127], ist die gestellte Frage nur innovativer Gesichtspunkt der traditionellen Forschungsfragen nach dem Objekt und der empirisch-inhaltlichen Zone im Wissensbereich der Literaturgeschichte. Dabei aktualisiert das obengenannte Hauptproblem im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft die Frage – *was* und *womit* zu vergleichen ist – auf Grund der literaturwissenschaftlichen Werke von Aleksandr Veselovskij, indem er sich an die Idee der sozialbedingten Einheit und Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Weltliteratur und an die Theorie der «Gegenströmungen» in der Literatur hielt, und der verglich weitgehend die Phänomene aus verschiedenen zeitlichen und geschichtlichen Sprachräumen, die zu einer und derselben Entwicklungsstufe der Gesellschaft gehören (altgermanisches Heldenepos – «Die Ilias», die antike griechische Dramadichtung – und «Bären-Drama», epische Dichtung der indigenen Völker von Nordensibirien, etc.) [siehe darüber: 3, S. 42–58, 101–154].

V. M. Zhirmunskij entwickelte diese Idee seines hervorragenden Vorgängers und zog einen Schluss, dass «diese Vergleichsmethode vermutet die Untersuchungsmöglichkeit der angemerkten Phänomene als der gleichwertigen unter dem Gesichtswinkel der Stadialität, unabhängig von ihrer Herkunft, ihrem geografischen Geltungsbereich und temporalen Anknüpfen und nimmt die Einheit und die Gesetzmäßigkeit wie der Literaturentwicklung, so auch des ganzen gesellschaftlich-historischen Prozesses im allgemeinen an» [8, S. 20]. Mit anderen Worten präsentiert die Literatur als Widerspiegelung der Realität bedeutende Analogien innerhalb gleicher Stadien, Epochen, Jahrhunderte und anderer meistens lokalen Einheiten der Periodisierung im Literaturprozess, «obwohl auch in unterschiedlichen zeitlichen Rahmen und mit spezifischen lokalen Besonderheiten, die im Hintergrund der Einheit der historischen Bewegung die Entwicklungsarten des bestimmten Landes darstellen» [8, S. 18].

Der Stützpunkt auf die gemeinsame stadiale Zugehörigkeit veranlässt in Betracht ziehen, dass die Entwicklungsstufe oder «die globale Epoche» (der Termin von P. Grinzer), oder der Kulturzustand (S. Awerin-

zew) nach zeitlichen wie räumlichen Parametern die größte Differential-einheit in der Periodisierung von Literatur im historischen Prozess ist. Nach den Werken von obengenannten Gelehrten zu schließen [siehe: 1; 4, S. 72–103; 5, S. 130–148; 6, S. 99–107], soll die Aussonderung von Stadien das Hauptaugenmerk auf unbegrenzte Vektoren der Entwicklung von literarischen Kunstwerken und auf das künstlerische und ästhetische Bewusstsein, auf solche gemeinsamen *problematischen Nischen* richten, die von jedem lokalen historisch-literarischen Zeitalter im Rahmen eines Stadiums mit seinem begrifflichen Inhalt gefüllt werden. Dieser Ansatz ermöglicht bei der literarischen (als auch vergleichenden) Forschung die unbegründete einseitige Interpretation zu vermeiden und bei der Analyse von literarischen Phänomenen völlig (soweit es eigentlich möglich ist) die komplizierte Dialektik von integralen und differentialen Faktoren zu berücksichtigen. Unter diesem Gesichtswinkel ist es wichtig, dass die Schaffung von L. Feuchtwanger und O. Nasaruk nicht nur zu einem posttraditionalen Stadium in der Gesamtentwicklung der literarischen Weltprozess gehört, dessen Übergang parallel mit der Bestärkung der Romantik in der europäischen Literatur stattfand, sondern auch zu demselben Zeitraum innerhalb des lokalen Zeitalters des XX. Jahrhunderts, und zwar zu der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts. (Die Periode der literarischen Tätigkeit von L. Feuchtwanger: 1910–1958, O. Nasaruk: 1908–1940).

Die Möglichkeit für die vergleichende Analyse der Autoren mit verschiedener Rangstufe wird auch von vorhandenen Auffassungen auf die Bedeutung im historisch-literarischen Schaffensprozess der sogenannten «nichterstrangigen» Schriftsteller bestätigt. Erstens zeichnet sich der historisch-literarische Prozess in verschiedenen Entwicklungsstadien durch eine gewisse Einheit aus, in deren Rahmen verschiedenartige Trends der Automatisierung (Gesetzmäßigkeiten) und der Entautomatisierung (Un-gesetzmäßigkeiten) [13, S. 301; 14, S. 3–5]² wirken. Diese Einheit berücksichtigt überdies den funktionalen Aspekt der Literatur, d. h. die Besonderheiten ihrer Rezeption in der historischen Zeitperiode und ermöglicht das Prinzip des Historismus konsequent bei der Analyse der Literatur in Betracht zu ziehen. Das Schaffen von zwei verschiedenen Autoren kann z. B. ohne ihre individuellen Unterschiede unter den bestimmten historisch-literarischen Umständen als nach bestimmten Schema geschriebenes Werk³ aufgefasst werden,

² Über die Automatisierung und Entautomatisierung im Literaturwerk und – prozeß siehe unter: [13, S. 301]. Über das terminologische Paar «Gesetzmäßigkeiten / Un-gesetzmäßigkeiten» in der Literatur siehe: [14, S. 3–5].

³ Siehe dies am Beispiel von W. Puschkin und A. Wojekow [15, S. 26–27].

oder laut der Metasprache von J. Lotman als verschiedene Interpretationsstufen desselben Systems oder verschiedenartige Varianten derselben Invariante wahrgenommen werden.

Dabei ist das Begreifen der allgemeinen Dialektik von der Literaturentwicklung in historischen Raum und Zeit von großer Bedeutung. Jurij Lotman schrieb darüber sehr überzeugend: «Laut der Auswertung der Zeitperiode nach ihren Ergebnissen sondert man das Wesentlichste aus – das zu einer Haupttendenz (oder Tendenzen) in den nächsten Zeitperioden geworden ist. ...In jedem Zeitraum gibt es seine unverwirklichten Möglichkeiten, Trends, die entwickeln könnten, obwohl das nicht geschehen ist. Außerdem geht die ganze historische Saat nicht mit gleicher Geschwindigkeit auf und die Merkmale der Zeitperiode, die in Ansicht von zwei oder drei Jahrzehnten geringfügig zu sein scheinen, können für Forscher in mehreren Jahrhunderten von ausschlaggebender Bedeutung sein» [15, S. 5]. Somit sind für treffend die Bestätigungen von A. Tschitscherin zu halten, dass die wohlbegründeten Vergleichen auf neuartige Weise die Tragweite jedes Autors erklären, unabhängig von der Wichtigkeit seiner Rolle im bestimmten Zeitraum [19, S. 321].

Die Komparatistik, die sich der Untersuchung von verschiedenartigen Beziehungen der literarischen Wechselwirkungen (Kommunikationen) widmet, soll sehr achtsam und konsequent das historisch-literarische Postulat berücksichtigen, dementsprechend «nationale Literatur ist der Wald, in dem es Eichen und Haselbusche gibt, aber zusammen bilden sie die Gleichartigkeit, sofort ist es ein Wald und nicht eine Steppe, als auch das Werk von gemeinsamer geistlicher Arbeit, von herangereiften allgemeinen Wettkämpfen der ganzen Gesellschaft, und keine vereinzelter Bekundungen der seltenen, einsamen, obschon auch großen Talente» zu erkennen [18, Bd. 41, S. 19]. Damit ist doch die kulturologische Rolle der modernen Vergleichenden Literaturwissenschaft verbunden. «Die Komparatistik als Wissenschaft, so O. Bahan, ist darauf gezielt, ästhetische Ideenhorizonte jeder nationalen Literatur zu erweitern. Von ihrer Qualität und Aktivität hängt weitgehend der allgemeine kulturelle Gesichtskreis der Nation ab. Diese Wissenschaft trägt objektiv zur Entwicklung jeder Literatur im Hinblick auf die Überwindung von Routine, Provinzialismus, Einseitigkeit bei, indem sie das wenig Bekannte erfasst, das meist Originelle und Entfernte vergleicht, sich mit Exotischem befasst und auf universale Aufgaben und Probleme einstellt» [2].

Also, die Möglichkeit zum Vergleichen von verschiedenartigen Phänomenen mit verschiedener Rangstufe, zu denen die Texte von L. Feucht-

wanger und O. Nasaruk gehören, ist vollinhaltlich legitim. Sie ist auch mit spezifischen theoretischen und historischen literaturwissenschaftlichen Fragen verknüpft. Aber das ist schon das Thema für eine andere Untersuchung.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
2. Баган О. Ключі для розмикання обрїїв / Олег Баган // ЛітАкцент. – Світ Сучасної літератури . – Режим доступу : <http://litakcent.com /author/oleh-bagan/feed> .
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский. – Москва : Высш. шк., 1989 . – С. 648.
4. Гринцер П. А. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики / П. А. Гринцер // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / [редкол.: М. Б. Храпченко и др.]. – Москва : Наука, 1986. – С. 72–103.
5. Гринцер П. А. Поэтика слова / П. А. Гринцер // Вопр. лит. –1984. – № 1. – С. 130–148.
6. Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика / П. А. Гринцер // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1990. – Т. 49. – № 2. – С. 99–107.
7. Денисюк Б. Ю. Історична проза Івана Філіпчика : проблематика і поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : – спец. 10.01.01 «Українська література» / Б. Ю. Денисюк – Київ, 2007. – 32 с.
8. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад / Виктор Максимович Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. – 493с.
9. Затонский Д. «Историческая комедия», или Романы Лиона Фейхтвангера / Д. Затонский // Художественные ориентиры XX века : Лица и проблемы / Дмитрий Затонский. – Москва: Сов. писатель, 1988. – С. 272–312.
10. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi. – 1992. – № 1. – С. 74.
11. Качкан В. Проти блудного блиску чужої ідеї / Володимир Качкан // Хай святиться ім'я твоє : [в 10-ти книгах] / Володимир Качкан. – Львів : Фенікс, 1998. – Книга 3 : Українознавство та пресологія (XIX – перша половина XX ст. – С. 176–177.
12. Кедрин І. Життя – події – люди : Спомини і коментарі / Іван Кедрин. – Нью-Йорк : Червона калина, 1976. – 724 с.

13. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан Гостинець, 2007. – 591 с.
14. Лихачев Д. С. Закономерности и антизакономерности в литературе / Д. С. Лихачев. – Рус. лит. – 1990. – № 1. – С. 3–5.
15. Лотман Ю. Поэзия 1790–1810-х годов / Ю. Лотман // Поэты 1790–1810-х годов / [вступ.статья и сост. Ю. М. Лотмана, подгот. текста М. Г. Альтшуллера]. – Ленинград : Сов. писатель, 1971. – С. 5–62.
16. Постструктуралізм в літературознавстві. – Режим доступу : www.kandidatnauk.com/infot.php?idd=38&id2=154
17. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX ст.: жанрово-стильові особливості : дис канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Марія Романівна Федунь. – Івано-Франківськ, 2001. – 228 арк.
18. Франко І. Метод і задача історії літератури / Іван Франко // Збір. творів : [у 50 томах] / Іван Франко. – Київ : Наук. думка, 1984. – Т. 41 – С. 17–23.
19. Чичерин А. В. Идеи и стиль : о природе поэтического слова / Алексей Владимирович Чичерин. – Москва : Сов. писатель, 1968. – 374 с.
20. Brecht B. Gruß an Feuchtwanger / Bertolt Brecht // Brecht B. Schriften zur Literatur und Kunst in 2 Bänden. – Berlin-Weimar : Aufbau-Verlag, 1966. – Bd. II : 1934–1956. – S. 248.
21. Hefti H. J. Macht, Geist und Fortschritt: Der Roman „Die hässliche Herzogin“ in der Entwicklung von Lion Feuchtwanger Geschichtsbild / Hans Jakob Hefti. – Haslen : SSS, 1977. – 180 S.
22. Leupold H. Lion Feuchtwanger / Hans Leupold. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1967. – 89 S.
23. Mann H. Das spannende Marseille / Heinrich Mann // Mann H. Ein Zeitalter wird besichtigt. – Berlin-Weimar : Aufbau-Verlag, 1982. – S. 438–440.
24. Mann T. Freund Feuchtwanger / Thomas Mann // Mann T. Gesammelte Werke: [in 12 Bänden]. – Berlin und Weimar : Aufbauverlag, 1965. – B. XI : Altes und Neues: Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. – S.307.
25. Pischel J. Lion Feuchtwanger : Versuch über Leben und Werk / Joseph Pischel. – Leipzig : Verlag Phillip Reclam jun., 1983. – 319 S.

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ КАССАНДРИ В ОДНОЙМЕННИХ ДРАМАХ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ірина Спатар

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

UDC: 821.162.2:82-32 "XIX/XX"

ABSTRACT

Spatar Iryna. *Image Reception of Cassandra in the Same Name Dramas by Eliza Ozheshko and Lesya Ukrainka.*

The article deals with the image reception of Cassandra in the same name dramas by Eliza Ozheshko and Lesya Ukrainka. This article examines the individual author's interpretation of the myth about the Trojan prophetess by Polish and Ukrainian authors. The aim of this study is to point out the thematic similarity of dramas «Cassandra» by E. Ozheshko and Lesya Ukrainka. In the article is explored that the similarity of titles and appeal to the eternal images of antiquity are caused by the consonant with philosophic and values reference points of Eliza Ozheshko and Lesya Ukrainka. Genesis harmony of internal conflict in two dramas is associated with ideological and aesthetic consciousness by E. Ozheshko and Lesya Ukrainka, who appealed primarily to the existential vision of life through the prism of individual versions of plot in ancient Greek myths, especially in artistic representation motive of classical Moira. This article reports the results of many differences which were proposed in the texts by both authors, including such as the love problem, suffering and redemption motives.

Key words: reception, image, drama, tragedy, conflict, myth, antiquity.

У статті розглянуто рецепцію образу Кассандри в однойменних драмах Елізи Ожешко і Лесі Українки та здійснено спробу аналізу індивідуальної авторської інтерпретації міфу про троянську віщунку польською та українською письменницями. Зосереджено увагу на тематичній подібності драм «Кассандра» Е. Ожешко та Лесі Українки. Наголошено, що схожість їхніх творів тождністю заголовків і зверненням до вічних образів античності спричинена суголосністю філософських та ціннісних орієнтирів представниць двох народів. Генеза співзвучності внутрішнього конфлікту драм пов'язана з ідейно-естетичною свідомістю Е. Ожешко та Лесі Українки, які апелювали насамперед до екзистенційного бачення буття крізь призму індивідуально-авторських версій сюжетів древньогрецьких міфів, зокрема художнього представлення мотиву античної Мойри. Відзначено низку відмінностей, які запропонували письменниці у текстах обох драм, зокрема такі, як проблема кохання, мотиви страждання і спокути.

Ключові слова: рецепція, образ, драма, трагедія, конфлікт, міф, античність.

Кассандра, одна з епізодичних персонажів міфів троянського циклу, стала чи не найбільш улюбленою античною героїнею, до образу якої письменники зверталися від найдавніших часів («Агамемнон» Есхіла, «Александр», «Троянки» Евріпіда, однойменні твори «Кассандра» Ф. Шиллера, В. Кюхельбекера, Г. Носсака, К. Вольф). Спільною ознакою художньої інтерпретації Кассандри у різних національних літературах є її трагічно-фатальне призначення віщунки, яка пророкує загибель Трої. В українському письменстві літературний образ пророчиці наймайстерніше з ідейної та естетичної точок зору представлено у драмі Лесі Українки. У зв'язку з цим існує багато ґрунтовних літературознавчих розвідок щодо осмислення ідейно-змістових, поетикальних, жанрових дефініцій драматичної поеми «Кассандра» у вітчизняному просторі, зокрема праці О. Білецького, Я. Поліщука, В. Лесика, С. Хороба та ін.). Прикметно, що образ Кассандри став предметом дослідження і порівняльних студій (М. Медицької – у творчості Лесі Українки і С. Виспянського, Г. Бітківської – у художньому доробку Лесі Українки і К. Вольф).

Мета даної статті – визначити своєрідність авторської ретрансляції міфу про Кассандру в однойменних драмах Елізи Ожешко та Лесі Українки крізь призму типологічного аналізу.

У творчості Е. Ожешко драматургія не була домінуючою сферою, радше епізодичною. «Кассандра» (1886) чи не єдиний драматичний твір (згідно жанрової класифікації Я. Детка [16, с. 458–467]) у художньому арсеналі польської письменниці. Однак польська авторка прагнула вправляти письменницьке перо також й на комедійно-трагедійних просторах. Вона розуміла важливість та необхідність розвитку власне драматургії. За свідченням В. Ренікової [17], Е. Ожешко дуже хотіла співпрацювати (видавати твори) з М. Балуцьким, опублікувала «драматичні фрагменти» М. Конопницької та комедію Е. Любовського. У 1880 році Е. Ожешко вперше представила публіці власну комедію «Покотилося й дам ногу. Сцена з життя двох братів», яка була інсценізована у 1896 році в Познані.

«Кассандра» – це другий драматичний твір, написаний польською авторкою у 1886 році, що був створений у надзвичайно складний період життя – час дії п'ятирічної заборони у справі закриття друкарні письменниці – «це були роки осамітнення й браку контакту зі світом» [17, с. 112]. Їх сила в карі, а моя в змаганні» [13, с. 153] – слова Кассандри, що не побоялася кари богів (з однойменної драми Лесі Українки) найкраще характеризують ситуацію, в якій опинилася польська художниця слова.

Тематично-композиційний рівень драми Е. Ожешко надзвичайно простий: сюжет представлено у формі діалогу Кассандри та її коханого Кореїбоса (Кореба), який вирішив допомогти троянцям воювати з еллінами в обмін на руку і серце пророчиці. Фабульний час твору дуже короткий і стислий. Дія у драмі розгортається у момент знищення троянської держави. Обоє закоханих востаннє розмовляють у храмі Афін і розуміють, що за мить їх чекає неминуча розлука. Останні хвилини свого життя Кореїбос хоче провести з Кассандрою, випити чашу кохання до дна, насолодитися хвилиною пристрасті й любові, покинути земний світ в обіймах жаданої жінки. Проте дочка Пріама зрікається любові, щоб до кінця служити Трої. Вона переконана, що не може бути щасливою, коли гине її Батьківщина і дорікає коханому: «Щастя на лоні цієї проклятої ночі? Шлюбне ложе, заслане бідною і вбивством? [...] Іди й борися!» [18, с. 209]. Кассандра прощається з коханим, який за мить загине, й бачить видіння перемоги справедливості, коли «настане час спокою, любові, згоди і достатку» [18, с. 214].

У творі польська письменниця представила двовимірну трагедію Кассандри. Вона страждає через те, що перебуває в епіцентрі краху, руїни, загибелі рідного міста, а також через те, що не може дозволити собі «зануритися» у море всепоглинаючої любові. На нашу думку, у драмі Е. Ожешко більше увиразнено трагедію нерозділеного кохання молодих людей, які стали жертвами неблаганної долі. Трагічна постать пророчиці не виписана у руслі катастрофічно-екзистенційної концепції порівняно з однойменною героїнею української авторки. Причини можна вказати різні: це недостатня компетентність і досвід Е. Ожешко на драматургічному полі; виразна романтична традиція, що не сприймалася прихильниками позитивістської школи, представницею якої була письменниця. Це чи не перша похибка від твердого реалістичного методу та прагматичної спрямованості творчості Е. Ожешко, вступ до нової літературної доби модернізму крізь призму романтичного духу та міфологічної образності, підсвідоме простування до нових естетичних акцентів, які були розвинуті в третьому періоді її творчості (1892–1910).

У цей же час Леся Українка працювала над «Кассандрою» (1901–1903) й у 1908 році надрукувала її. Духовний зв'язок між митцями, які не знали одна одну особисто, виявився близьким й на рівні іманентних типологічних подібностей їхніх творів. Для української авторки, за словами Р. Радишевського, «драматургія становить найважливішу частину доробку, в якому втілюлися притаманні для її творчості

риси неоромантичного стилю із його романтичною піднесеністю, героїчним пафосом, до якого часто лежить шлях через тяжкі випробування й боротьбу як основу її гуманістичного світорозуміння» [9, с. 245]. Героїня української письменниці більш трагічна, яка страждає наодинці. Приречена на нерозуміння зі сторони інших, лише вона бачить масштабність катастрофи, що трапиться внаслідок перебування Гелени у Трої. Надприродні знання пророчиці стають для неї фатальними, оскільки Кассандра розуміє, що її призначення полягає у віщуванні невідворотності трагедії.

Страждання Кассандри болючіші, у порівнянні з героїнею Е. Ожешко, через те, що дочка Пріама бачить масову загибель троянців завчасно, коли інші не реагують на її попередження, а навпаки звинувачують у переджеженому ставленні, божевільні та озвученні гіркої правди: «...доволі з нас уже твоєї правди, зловісної, згубливої, так дай же нам хоч неправдою пожити в надії» [13, с. 195]. Лінія кохання Кассандри у драмі Лесі Українки представлена менш драматично. Коханий вішунки Долон гине йдучи у розвідку до табору ворога. Кассандра вимушено погоджується на шлюб з лідійським царем Ономаєм, але найголовніше для неї – це бути вірною собі й Трої. На слушне переконання С. Луцак, «Кассандра готова нести до кінця свою місію пророчиці [...], вона згідна жертвувати собою в ім'я вищої правди. [...] Така світоглядна позиція зумовлена, очевидно, глибоким відчуттям проблеми народу і культурологічним розумінням доцільності своєї жертви» [6, с. 13]. Вважаємо, що наведена цитата української дослідниці своєю семантичною глибиною окреслює не лише долю Кассандри, а й влучно характеризує творчість та непросту життєву дорогу обох письменниць – Е. Ожешко та Лесі Українки. Подібність їхніх драматичних рефлексій тотожністю заголовків, трансформацією сюжетів древньогрецьких міфів, зверненням до вічних образів античності спричинилася через суголосність філософських та ціннісних орієнтирів представниць двох народів. Генеза схожості внутрішнього конфлікту драм еманувала з ідейно-естетичної свідомості Е. Ожешко й Лесі Українки, які апелювали насамперед до екзистенційного бачення буття крізь призму інваріантного реціпіювання та художнього варіантного експлікування і водночас індивідуального представлення мотиву античної Мойри. Головна героїня однойменних творів Е. Ожешко та Лесі Українки наділена трагічним світовідчуттям, передбаченням та пророцтвом неминучої загибелі Трої. Архетипи долі Ананке (неминучість), Немезиди (кара, помста) в античній культурі тісно пов'язані з

проблемою вини і кари, що стала одним із найпоширеніших мотивів творчості польської та української письменниць. Образ Кассандри – це не лише чергове художнє звернення до еллінської доби чи античної міфології, а глибокі індивідуальні жіночі роздуми Е. Ожешко та Лесі Українки, виражені за допомогою персонажів, своєрідний авторський ейдетизм, письменницька візія в «період назріваючих переломних подій» [9, с. 247].

Справді, під кінець 80-х рр. XIX століття почалася т. зв. криза реалізму, що виникла у зв'язку з швидкими соціальними, науковими, а звідси – культурними та літературними змінами. Твердий раціональний підхід у красному письменстві відходив на задній план, поступаючись місцем внутрішнім переживанням, коли особистість повинна пізнавати «не холодним розумом філософа, а тільки інтуїцією людини, яка осягає несвідомо і безпосередньо („нервами”, як кажуть у наш час), не розумом, а відчуттям» [14, с. 55] – писала Леся Українка до О. Кобилянської в листі від 27 квітня 1903 року, характеризуючи «свою Кассандру».

У «Кассандрі» Е. Ожешко відчутний виразний «ожешківський» стиль, який вирізняв її з-поміж інших польських позитивістів розробкою проблеми жінки в суспільстві. Постановка даного питання започаткована ще в статті «Кілька слів про жінок» та романі «Марта», який у своїй доповіді також аналізувала Олена Пчілка, відзначивши, що «се оповідання єсть ілюстрацією до становища жіночого питання» [12, с. 31]. Г. Вервес зауважив, що ряд українських письменниць (Н. Кобринська, У. Кравченко, К. Попович) у творах, присвячених «жіночому питанню», використали великий досвід саме Е. Ожешко [3, с. 196–197]. Дослідник згадав про видання жіночого альманаху «Перший вінок» (1887), але не вказав на причетність до виходу збірника Олени Пчілки – вона ж разом із Н. Кобринською його упорядкувала. На думку Л. Томчук, «співпраця двох жінок мала символічний вимір, адже вони представляли розірвану між двома державами Україну: Н. Кобринська була галичанкою, а О. Косач – російською підданою» [11, с. 83]. На момент укладання альманаху Олена Пчілка знала про творчість Е. Ожешко завдяки перекладам, що друкувалися в російській пресі на початку 80-х років. Як відомо, І. Франко посприяв у здійсненні перших перекладів українською творів Е. Ожешко у Львові. Крім того, письменник високо оцінив й підтримав (взяв на себе обов'язки редактора) ідею створення «Першого вінка». Отож, майстри пера, які першими в українській літературі серйозно віднеслися до постановки й розробки проблеми «жіночої квестії», долучилися до загальноєвропейського

феміністичного руху, взявши за основу досвід Е. Ожешко. Олена Пчілка спеціально для альманаху підготувала повість «Товаришки», де порушила проблеми, яким приділяла увагу в новелістиці зрілого періоду польська письменниця: «жіноче питання в його засадничих аспектах – становище жінки у родині, у суспільстві, на тлі поступу ідей, інтелектуальних пошуків та дискусій молоді» [11, с. 86].

Цей аргумент є надзвичайно важливим, оскільки може бути причетним до становлення літературних принципів Лесі Українки (за посередництвом матері), коли потрібно застосовувати запропонований І. Денисюком «династичний» [4, с. 165] підхід вивчення доробку діячів культури, особливо творчих родин. У своїй творчості Леся Українка неодноразово звертатиметься до художнього висвітлення проблеми жінки та суспільства, зокрема у драмах «Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «Йоганна, жінка Хусова» та ін. Український літературознавець Р. Радишевський дуже влучно наголосив, що «„Кассандра” Лесі Українки – це вінець емансипації жінки, яка вирішує проблеми відповідальності за події космічного масштабу і не чекає на підтримку сильної половини роду людського – чоловіків» [8, с. 143]. Феміністична концепція Лесі Українки, безумовно, багато в чому різнилася від лібералізму та розуміння жіночого питання старшим поколінням, до якого можна віднести Олену Пчілку та Е. Ожешко. Проте «Перший вінок» засвідчив насамперед консолідацію українських літераторок навколо важливої проблеми й став знаковою подією в історії літератури, відкрив шляхи для нових досліджень. Порушення даного питання Е. Ожешко отримало в її польських сучасників лише поодинокі схвалення й підтримку. Довший час польська письменниця торувала літературний шлях емансипаційних принципів самотужки, але це не завадило їй (співатору книжки «Жіноче питання у Європі» (*The Woman Question in Europe*, 1884) долучитися до світової емансипаційної течії.

Отже, рецепція античного міфу про Кассандру Е. Ожешко та Лесею Українкою стала результатом художньої інтерпретації образу пророчиці в однойменних драмах письменниць. Образ античної вішунки в обох авторок є трагічним, фатальним, для якої найважливіше бути вірною правді і призначенню. Однак у драмі Е. Ожешко образ Кассандри більш спокійний, раціональний, остаточно підкорений фатумом. У трагедії Лесі Українки Кассандра – це бунтівниця, категорично нескорена особистість, яка керується інтуїтивним пізнанням.

ЛИТЕРАТУРА

1. Білецький О. Антична драма Лесі Українки («Кассандра») / О. Білецький // Праці у п'яти томах. / Олександр Білецький. – Т. 2 : Українська література XIX – поч. XX століття. – Київ : Наук. думка, 1965. – С. 543–564.
2. Бітківська Г. Рецепція образу Кассандри в однойменних творах Лесі Українки та Крісти Вольф: теоретичний аспект / Г. Бітківська // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_33/040_045.pdf
3. Вервес Г. Польська література і Україна. Літературно-критичні нариси / Г. Вервес. – Київ: Рад. письменник, 1985. – 382 с.
4. Денисюк І. Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України (питання династичного вивчення діячів культури) / І. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. – Львів : Львів. нац. у-т ім. Івана Франка, 2005. – Т. 1 : Літературознавчі дослідження. – 2005. – Кн. 1. – С. 165–167.
5. Лесик В. Інтуїтивізм чи прагматизм? («Кассандра» Лесі Українки) / В. Лесик // Вісник Львівського університету. Сер. філологічна. – 2004. – Вип. 35. – С. 252–256.
6. Луцак С. Домінантна функція бінарних кодів культури у художньому дискурсі (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть) / С. Луцак // Вісник Прикарпатського університету. Сер. «Філологія (літературознавство)». – Івано-Франківськ : ЦПТ, 2008. – Вип. XV–XVI. – С. 11–18.
7. Медицька М. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття : рецепція і типологія : / М. Медицька. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – 316 с.
8. Радишевский Р. Искры еднання. До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки / Р. Радишевский. – Київ : Дніпро, 1983. – 203 с.
9. Радышевский Р. Античность и фольклор в драматургии Леси Украинки и «Молодой Польши» / Р. Радышевский // Studia Polonorossica : К 80-летию Е. З. Цыбенко : [сб. статей / отв. ред. В. А. Хорев]. – Москва : Изд-во МГУ, 2003. – С. 243–253.
10. Поліщук Я. «Кассандра» на тлі новочасного катастрофізму / Я. Поліщук // Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – С. 306–330.
11. Томчук Л. Знакова подія в історії літератури / Л. Томчук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : [зб. наук. праць / ред. кол. : Я. О. Поліщук та ін.]. – Рівне : РДГУ, 2008. – Вип. XVIII. – С. 83–89.
12. Пчілка Олена. Слово про Елізу Ожешко в Українському клубі в Києві / Олена Пчілка // ВР ІЛ НАНУ. – Ф. 28. – № 199. – 1910. – 38 с.
13. Українка Леся. Кассандра / Леся Українка // Поєми і драми / Леся Українка. – Київ : Мистецтво, 1980. – С. 147–238.
14. Українка Леся. Лист до О. Ю. Кобилянської (27 березня, 1903 р.) / Леся Українка // Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка – Київ : Наук. думка,

1979. – Т. 12 : Листи (1903–1913). – С. 54–56.

15. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 308 с.

16. Detko J. Eliza Orzeszkowa / J. Detko. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1971. – 469 s.

17. Renikowa W. Orzeszkowa i teatr / W. Renikowa // Творчасць Элізы Ажэшкі і беларуская культура (160-годдзю з дня нараджэння Элізы Ажэшкі) : [пад. рэд. С. П. Мусієнкі]. – Гродна : ГрДУ, 2002. – С. 110–116.

18. Orzeszkowa E. Kassandra / E. Orzeszkowa // Stare obrazki / Eliza Orzeszkowa. – Warszawa, 1888. – S. 199–217.

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI I OLGA KOBYLAŃSKA: DO PROBLEMU KULTURALNEGO POGRANICZA

Tamara Tkaczuk

Doktor nauk filologicznych, docent,
katedra literatury światowej i literaturoznawstwa porównawczego,
Podkarpacki uniwersytet narodowy imienia Wasyła Stefanyka (UKRAINA),
e-mail: tamara.tkachuk@pu.if.ua

UDC: 821.161.2:821.162.2

ABSTRACT

Tkachuk Tamara. *Stanislaw Przybyszewski in Olha Kobylanska : to the Issue of Cultural Frontier.*

The article deals with the comparative analysis of the essay «On Psychology of a Creative Personality» (1892) by S. Pshybyshovski and in prose «Poets» by O. Kobylanska, with the consideration of the problems of cultural frontier. The author of the article analyses thematic, character-semantic, syntactical-stylistic, word-building peculiarities of the narrative. The emphasis is laid on writer's use of similar characters – symbols, which testifies to their different genetic essence, and to the identity of their views on the role of art and the artist in society.

Key words: literary frontier, typology, typological similarities, artist, art.

W niniejszym artykule w sposób komparatystycznego zestawienia, z uwzględnieniem problemów pogranicza kulturalnego, przeprowadzono analizę eseju «Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche» (1892) S. Przybyszewskiego i fantazji «Poeci» O. Kobylańskiej. Analizują się tematyczne, plastyczno-semantyczne, składniowo-stylowe, słowotwórcze osobliwości utworów, akcentuje się na wykorzystaniu przez pisarzy analogicznych postaci-symboli, które świadczą o różnorodnej ich genetycznej istocie, i jednocześnie wskazują na identyczność poglądów stosownie roli artysty i sztuki w społeczeństwie.

Słowa-klucze: pogranicze kulturalne, typologia, typologiczne podobieństwa, artysta, sztuka.

У статті шляхом компаративного зіставлення, з урахуванням проблем культурного пограниччя, здійснено аналіз есе «З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше» (1892) С. Пішибишевського та фантазії «Поети» (1897) О. Кобилянської. Аналізуються тематичні, образно-семантичні, синтаксично-стильові, словотворчі особливості творів, акцентується на застосуванні письменниками тотожних образів-символів, що свідчать про їх різнорідну генетичну сутність і водночас вказують на суголосність поглядів щодо місця і ролі митця і мистецтва в суспільстві.

Ключові слова: культурне пограниччя, типологія, типологічні сходження, митець, мистецтво.

Problem typologicznej charakterystyki procesów literackich różnych narodów zawsze jest aktualnym. Bo porównują się nie tylko literatury, postacie, utwory artystyczne, a zestawiają się kultury, które stają się kontekstem historycznego rozwoju obu narodowości. Tym więcej ten problem dotyczy polsko-ukraińskich związków literackich. Jak powiedział ukraiński naukowiec H. Hrabowycz: «Centralną cechą polsko-ukraińskich stosunków literackich jest ten fakt, że to były stosunki nie literatury z literaturą, a kultury z kulturą» [3, s. 157]. W tym sensie ciekawym wydaje się literacki dialog, reprezentowany w twórczości S. Przybyszewskiego i O. Kobyłańskiej.

Chociaż istnieją liczne badania twórczości ukraińskiej pisarki I. Demczenko, T. Gundorowej, Ł. Łuciwa czy badania komparatystyczne S. Choroba, W. Morencia, D. Naływajka, S. Pawlyczko, J. Poliszczuka, w literaturoznawstwie polskim nie ma prac komparatystycznych twórczości S. Przybyszewskiego, na czym akcentuje G. Matuszek [22, s. 279]. Potwierdza tę myśl K. Lipiński w recenzji na książkę G. Matuszek «Der geniale Pole?»: «Następnym zadaniem, które postaje przed badaczami twórczości S. Przybyszewskiego mogłaby być próba analizy komparatystycznej związków prac S. Przybyszewskiego z innymi literaturami narodowymi» [20, s. 624]. Więc to jest ważnym argumentem dla prowadzenia takiego typu badań.

Pisarze tworzyli na pograniczach, miejscach styku różnych paradygmatów (S. Przybyszewski – niemiecko-polskich), (O. Kobyłańska – niemiecko-ukraińskich) obszarów kulturowych, co jest podstawą dla badań komparatystycznych, których w tym temacie tak w polskim, jak i w ukraińskim literaturoznawstwie nie dokonano dostatecznie. Na istnienie tego problemu wskazuje G. Matuszek [22] i K. Lipiński [20]. Okoliczności pogranicza kulturalnego, – zdaniem I. Kozłyka, – umożliwiają wzajemną stymulację ruchu odrębnych narodowych literatur – uczestników tego pogranicza – we wspólnym wektorze rozwoju, o ile każda osobno będzie reprezentować nie tylko swój unikalny charakter, ale i dyskursywność tej kulturalnej wspólnoty, do której obiektywnie (i nawet irracjonalnie) należy [patrz: 8, s. 168]. Taką dyskursywność reprezentują we własnej twórczości S. Przybyszewski i O. Kobyłańska.

Dla obu pisarzy problematycznym było tłumaczenie własnych tekstów z języka niemieckiego na język ojczysty (odpowiednio polski i ukraiński). (O tym informuje korespondencja pisarzy). Jak słusznie pisze B. Bakuła o bilingwizmie: «[...] przynajmniej bilingwistyczne oraz interkulturowe czynniki – to pierwsze sygnały, które umożliwiają początek procedury komparatystycznej» [1, s. 52].

S. Przybyszewski był najwięcej znanym pisarzem polskiego modernizmu. Potwierdzeniem tego jest liczna ilość przekładów jego prac na różne języki, lecz tylko jeden – w Ukrainie (przekładu poematu prozą «Z cyklu Wigilii» S. Przybyszewskiego dokonał A. Kruszelnycki we Lwowie 1899 roku). Ten fakt można wyjaśnić tym, że Lewobrzeżna Ukraina, przebywając pod władzą rosyjskiego imperium, miała możliwość posługiwać się istniejącymi przekładami w języku polskim, a Prawobrzeżna, zwłaszcza Galicja, opanowywała jego utwory w oryginale, w języku polskim, a w wypadku O. Kobyłańskiej, M. Czeremszyny – w języku niemieckim. Więc i nie było potrzeby w przekładach. Podobną sytuację można było spostrzegać na Czechach, gdzie utwory polskiego pasarza opanowywano w oryginale, w języku niemieckim.

O. Kobyłańska pochodziła z Bukowiny, kraju, w którym polietniczność zawsze bazowała się na tolerancji i wzajemnym współistnieniu kultur Ukraińców, Ormian, Niemców i żydów, Polaków i Węgrów, Rosjan, Słowaków i Cygan, co zapewniało harmonijne funkcjonowanie tego różnorodnego pogranicza. «Etniczna polifonia była gwarancją zachowania narodowej tożsamości, szkołą rozumienia, szacunku do wartości sąsiadów, istnienia blisko ze Swoim-Obcym» [16, s. 122]. Jak słusznie powiedział O. Suchomłynow: «[...] Bukowina jest nie tyle regionem współistnienia kultur, ile terytorium międzyetnicznego współdziałania, penetracji języków i tradycji, interferencji przekonań religijnych» [16, s. 122]. To nie mogło nie wpłynąć na twórczość ukraińskiej pisarki.

Więc tak dla ukraińskiej literatki, jak i dla S. Przybyszewskiego – bliskie były problemy kosmopolityczne, a nie narodowościowe. Z tego powodu w Ukrainie końca XIX wieku małe utwory prozatorskie S. Przybyszewskiego i O. Kobyłańskiej zostały skrytykowane przez ukraińskich krytyków: I. Franka, W. Szczurata.

Twórcemu dorobkowi polskiego pisarza autorka «Poetów» prorokowała niedługie istnienie i miała rację, ponieważ wkrótce po śmierci on został zapomniany. Korespondencja ukraińskiej pisarki świadczy o popularności S. Przybyszewskiego w Ukrainie, zwłaszcza w Galicji, nawet o zachwyceniu, które one wywołały wśród mieszkańców. «Ruteńcom» czyli

Ukraińcom, ona zarzuca niewiedzę wybitnych osobowości Europy jak na przykład M. Maeterlinck, Björnsson i zaznacza: «Do wszystkich możliwych i niemożliwych Przybyszewskich modlili się – czemu? Myślę, że on im do duszy przemawiał» [7, s. 529–530]. W tym sądzie-zaprzeczeniu pisarka, co paradoksalnie, za pomocą ironii, pragnąc skrytykować, nieświadomie daje wysoką ocenę twórczości pisarza i jego wpływowi na czytelników, potwierdzając umiejętności S. Przybyszewskiego w aktywizowaniu odbiorców, zadowalaniu gustów czytelniczych czyli «przemawianiu do duszy».

Taka sytuacja nie jest wypadkową. S. Przybyszewski i na Ukrainie przyciągał młodzież swoją otwartością, szczerością, obnażoną prawdą, pragnieniem odtwarzania perypetii duszy ludzkiej, zanurzał się w ukryte, zakazane sfery ludzkiego bycia. Wiadomo, że polski pisarz przez dwa razy gościł we Lwowie, mieście twórczego dialogu. Po raz pierwszy: w czerwcu 1899 roku on występuje z odczytem o metamuzyce Chopina, a 17 listopada 1903 roku na scenie teatru T. Pawlikowskiego odbyła się premiera «Śniegu». Jego utwory nie były obcym zjawiskiem w Galicji, zwłaszcza pośród młodych ukraińskich literatów pisarzy. Ukraiński pisarz, przedstawiciel «Młodej Muzy» W. Paczowski pisał, że hasło arystokratów ducha do Galicji przyniósł S. Przybyszewski. A. Kruszelnycki w 1899 roku przetłumaczył na język ukraiński «Z cyklu Wigilii» S. Przybyszewskiego (do dziś jedynie w Ukrainie), chociaż mieszkańcy Lwowa posługując się językiem polskim mogli swobodnie czytać oryginalne teksty autora. Więc i O. Kobyłańska nie była obojętna do jego estetyki.

W twórczości O. Kobyłańskiej i S. Przybyszewskiego doszukujemy się dużo wspólnych intencji, co świadczy o istnieniu wewnątrz-kontaktowych związków między pisarzami.

Filozoficzne idea F. Nietzschego są podstawą, na której formowały się ich światopoglądowe pozycje. Chociaż na dżenderowe pytania pisarze odpowiadają w indywidualny sposób, jednak fizjologizm dominuje w ich retoryce.

Ukraińska pisarka demonstrowała własną charyzmę, pisząc: «Idę tylko swoją drogą i nie uważam na tłum» (to była bardzo śmiała deklaracja kobiety w Ukrainie) [7, s. 531]. W ukraińskiej literaturze końca XIX wieku dominowały przeciwstawne intencje, zwłaszcza aksenty na utylitarnej, dydaktycznej roli sztuki.

Polski autor w rozprawie «Confiteor» też podkreśla sprzeczność między sztuką a tłumem, odznaczając, że literatura nie powinna pełnić funkcję służenia społeczeństwu. Te wspólne idee O. Kobyłańska i S. Przybyszewski wygłaszają we własnych utworach: odpowiednio w fantazji «Poeci»

(1897) oraz eseju «Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche (1892). Więc bycie pisarzy na pograniczu sprzyjało konstruowaniu w ich narracjach podobnych postaci, rozwiązaniu w identyczny sposób aktualnych dla epoki „fin de siècle» problemów. Bo zdaniem I. Limborskiego «[...] globalne i lokalne [...] powstają w nowym świetle dynamicznych i niejednoznacznych procesów „spotkania” tak zwanych „silnych” i „słabych” kultur, „swojego” i „obcego”, „centralnego” i „marginalnego» [9, s. 2]. Więc «połączenie problemów globalizacji z imperatywem wsparcia dialogu międzykulturalnego pobudzają szczegółowo przypatrzeć się ku wzajemozwiązkowi różnych narodowych typów myślenia artystycznego i do tych wypadków kulturalnego współdziałania, kiedy „swoje” w artystycznym dyskursie krztałtowało się jak alternatywa „obcemu”, w wyniku czego w historyczno-kulturalnym planie pojawiły się oryginalne, [...] nietradycyjne postacie artystycznej reprezentacji świata i człowieka» [9, s. 2]. Przejrzymy się ku postaci jednostki twórczej, reprezentowanej w utworach obu pisarzy.

Problem roli artysty i sztuki jako jednostek niezależnych od społeczeństwa występuje swoistym odbiciem ducha epoki, brzmi on na jej ogólnym naukowym, moralno-etycznym tle, kiedy popularyzowały się nietzscheańskie idee «przewartościowania wartości», «śmierci Boga», szerzyła się radykalna krytyka chrześcijańskiej moralności, teoria E. Durkheima o dualności ludzkiej natury, koncepcja «potoku świadomości» amerykańskiego psychologa U. Jamesa, bergsonowska teoria dwóch źródeł religii i moralności, psychoanalityczne rozprawy S. Freuda. Te idee zachwyciły tak polskie, jak i ukraińskie środowiska literackie, w których wzrastała twórcza osobowość S. Przybyszewskiego i O. Kobyłańskiej.

O. Kobyłańska wogóle nie przyjmowała utworów Przybyszewskiego: «[...] Ile razy zaczynałam jego utwory czytać – tak i nie mogłam ich przeczytać do końca. To wieczne grzebanie [...]» [7, s. 414]. Mimo tego jej poglądy na artystę, jako jednostkę niezależną od tłumu i społeczeństwa, są podobne z ideami polskiego pisarza.

Esej Przybyszewskiego oraz fantazja O. Kobyłańskiej odczytują się jako filozoficzno-psychologiczne studia, które składają się z dwóch rozpraw, o czym informują ich tytuły. Jednak w utworach także połączono elementy nastrojowości, muzyczno-lirycznych medytacji. Narracje odsłaniają skomplikowane pytania ludzkiej egzystencji, różnią się szerokim wykorzystaniem aluzji i reminiscencji, obliczonych na rekonstruowanie przez odbiorcę artystycznych nieudomówień, co świadczy o encyklopedycznej erudycji autorów.

Obu pisarzy tworzą binarne opozycje artysta-tłum, które są polarne, bieguny ich odtrącają się, między nimi nie może zanikać przyciąganie. Na

przykład w liście do O. Makoweja od 6 stycznia 1903 (przypomnimy, że właśnie w tym roku odbyły się premiery dramatów Przybyszewskiego we Lwowie) autorka pisze: «Nie mogę zgodzić się z tym, że pisarz powinien schodzić do publiki, w ten czas, kiedy ona nie może jego całkiem zrozumieć, bo dość już pisania, by wszystkich zadowolić...» [7, s. 418]. Porównajmy tezę z «Confiteor»: «Artysta nie jest sługą ani kierownikiem, nie należy ani do narodu, ani do świata, nie służy żadnej idei, ani żadnemu społeczeństwu» [23, s. 143–144].

Pierwszorzędnym dla artystycznego odzwierciedlenia pisarze uważają perypetie duszy ludzkiej, psychologiczne problemy, które tworzą główne kolizje utworów. Dusza – podstawa sztuki, najwyższy punkt wymiaru, doskonałość, absolut. Artysta porównuje się z bogiem, O. Kobylańska tytułuje artystę «bogiem ziemi», świętym, S. Przybyszewski – «Panem Panów», «świętym i czystym», który «światłość Boga przenika» [23, s. 143–144]. Sztuka jest rodzajem mistycznego objawienia, a twórca kreowany jest, zdaniem autorów, na rewelatora prawd najwyższych, traktowany jako mag i prorok, utrzymujący kontakt z absolutem. «Bóg, zdaniem O. Kobylańskiej, osobiście nie mógł zajmować się poezją i w tym celu stworzył artystów» [6, s. 132]. Utworom właściwy subiektywizm, narracyjność, synkretyzm monologicznego mówienia z dialogicznym, opowieść prowadzi się od pierwszej osoby. Oddzielne sądy pisarz łączy w jedyną całość, zmieniając ich i tworząc ekspresywność, poniedgie (nadwężność) gwałtowność, nieprzewidywalność. On jest kategoryczny, a przy tym pozycja autora częściowo się unifikuje.

S. Przybyszewski umożliwia dla odbiorcy wnioskować, wyłączając kategoryczność, oświeceniowo-patriotyczną retorykę upewniając dominantę subiektywności estetycznych wartości, co było jednym z głównych cech przejścia od literatury oświeceniowej do właśnie modernistycznej. Przesunięcie akcentów w twórczości z zewnętrznych kolizji w wewnętrzne determinanty ludzkiego życia – główna tendencja w europejskich literaturach „fin de siècle” i to spostrzegało się na różnych gatunkowych poziomach, o tym piszą O. Bżezina, U. Donadini, I. Franko, H. Ibsen, O. Kobylańska, M. Maeterlinck, S. Przybyszewski, A. Sowa, Łesia Ukrainka, W. Wynnyczenko, S. Wyspiański.

Mamy przykład utworu prozatorskiego, w którym syntetycznie połączone dydaktyczne elementy z liryczną dygresją, symbolicznymi postaciami. Dydaktyzm występuje czynnikiem łączącym, natomiast liryzm się różni. W utworze ukraińskiej pisarki liryzmem nasycona cała miniatura, która spełniona melodyjności. Natomiast S. Przybyszewski gwałtownie przechodzi do skrupulatnych imperatywów, tonów lirycznych, co semantycznie nie

uzgadnia się z ogólną jednolitością utworu. W „Poetach” narracja strukturuje się na podstawie alogizmu.

Wertykalną zwiezłość tekstów tworzy system słów-kluczy (konceptów Łotman), które niosą główne semantyczne obciążenie: u O. Kobyłańskiej łańcuch kojarzeń: «porankowa dusza» – «poeci» – «artyści» – «wyborna publika» – «Kapłani piękna» – «twórcy porankowych dusz» – «kwiaty ludzkości» i w finale utworu – «żebracy», co świadczy o nieuniknionym przejściu od wzniosłości do upadku, bezradności, tonacja utworu jest obniżającą. Odpowiednio w utworze S. Przybyszewskiego: «jednostka twórcza» – «twórcza osobowość» – «Kapłani dusz», – «naga dusza». Poetom w utworach obu pisarzy opozycjonuje «tłum» – «ciżba» – «nierozgarnięta rzesza».

Analogiczne sentencje podaje i polski modernista, jednak wykorzystując kształt badania naukowego. Stąd nasycenie mowy artystycznej terminologią z dziedziny filozofii, fizjologii, psychologii. Ale już na końcu 2-ej części narracji autor, pragnąc przekazać niepowtarzalność muzyki F. Chopina, wprowadza liryczne postacie przyrody, stworzone przez muzykę. Mamy przykład syntezy sztuk: artystycznej, malarskiej i muzycznej. Analogiczne zjawiska spostrzegają się i w twórczości O. Kobyłańskiej, na co do dziś nie zwracali uwagę naukowcy.

Szereg podobnych analogii można przedłużać. Więc pogranicze w obszarze którego tworzyli S. Przybyszewski i O. Kobyłańska nie rozłącza, a tylko łączy i jak powiedział M. Bachtin: «Każdy kulturalny akt istotnie żyje na granicy: w tym jego ważność i znaczenie. Oddzielony od granic on traci podstawę, staje się pustym [...] wyradza się i umiera» [2, s. 503]. O. Kobyłańska i S. Przybyszewski własną twórczością demonstrują, że granicy w przestrzeni kultury przewidują pewny dialog, nie patrząc na to, że dotrzymywali się różnych poglądów wobec sztuki. Taki dialog stał się źródłem konstruowania nowej jakości, którą jest twórczość inonacjonalnych pisarzy.

BIBLIOGRAFIA

1. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Б. Бакула // Слово і Час. – № 3. – 2002. – С. 50–58.
2. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / [сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин] / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1986. – С. 501–508.
3. Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи / Г. Грабович // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есеї, полеміка / Г. Грабович. – Київ : Критика, 2003. – С. 129–157.
4. Гундорова Т. І. Femina melancholica : Стаття і культура в гендерній

утопії Ольги Кобилянської / Т. І. Гундорова. – Київ : Критика, 2002. – 272 с.

5. Демченко І. А. Особливості поезики Ольги Кобилянської : [монографія] / І. А. Демченко. – Київ : Твім інтер, 2001. – 208 с.

6. Кобилянська О. Ю. Поети // Оповідання / О. Ю. Кобилянська ; [упоряд., післям. І. О. Денисюка]. – Львів: Каменяр, 1982. – С. 132–137.

7. Кобилянська О. Ю. Твори : в 5 т. – Київ : ДержвидавУкраїни, 1963. – Т. 5 : За ситуаціями. Статті та спогади. Автобіографії. Листи / О. Ю. Кобилянська ; [упоряд. Ф. П. Погребенник]. – 751 с.

8. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.

9. Лимборский И. В. Встреча «своего» и «чужого» в национальном художественном сознании : рецепция русской литературы в украинской культуре начала XIX века / И. В. Лимборский // Зарубіж. літ. в шк. України. – 2008. – № 12. – С. 2–4.

10. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История / Ю. М. Лотман. – Москва : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

11. Луців Л. Ольга Кобилянська / Л. Луців. – Нью-Йорк ; Джерзі Сіті : Свобода, 1965. – 71 с.

12. Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст. : Україна і Польща / В. П. Моренець. – Київ : «Основи», 2002. – 327 с.

13. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с. : портр.

13. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп.] / С. Д. Павличко. – Київ : Либідь, 1999. – 447 с.

14. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт раннього українського модернізму : [літ. студії] / Я. О. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 296 с.

15. Сухомлинов О. М. Культурні пограниччя : новий погляд на стару проблему : [монографія] ; Бердянський ун-т менеджменту і бізнесу ; Спілка польських вчених Бердянська / О. М. Сухомлинов. – Донецьк : Юго-Восток, 2008. – 211 с. : іл.

16. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

17. Dybel P. Urwane ścieżki : Przybyszewski – Freud – Lacan / P. Dybel. – Kraków : Universitas. – 2000. – 326 s.

18. Hutnikiewicz A. Młoda Polska / A. Hutnikiewicz. – Warszawa, 1996. – 484 s.

19. Lipiński K. Recenzje i przeglądy / K. Lipiński // Wiadomości Kulturalne. – 1996. – № 20. – S. 624.

20. Łuczyński K. Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego (1892–1900) / K. Łuczyński. – Kielce : Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, 1982. – 102 s.

21. Matuszek G. «Der geniale pole?» Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992) / G. Matuszek. – Kraków : Universitas, 1996. – 283 s.

22. Przybyszewski S. Confiteor / S. Przybyszewski // Wybór pism / [opr. R. Taborski] / S. Przybyszewski. – Wrocław : Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – 347 s.

23. Przybyszewski S. Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche / S. Przybyszewski // Wybór pism / [opr. R. Taborski] / S. Przybyszewski. – Wrocław : Zakł. nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 3–36.

«РІДНЕ СЕЛО» ІВАНА ФРАНКА: СТУДІЯ ОДНОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Галина Лишак

Молодший науковий співробітник,
Інститут Івана Франка НАН України (УКРАЇНА),
79005, м. Львів, вул. Драгоманова, 18; e-mail: gallyshak@gmail.com

UDC: 821.161.2-1.09 І.Франко:801.82

ABSTRACT

Lyshak Galyna. *«Native Village» by Ivan Franko : A Study of One Poetic.*

This article examines the creative history of one poem with Franko's subcycle «A poet» which is part of cycle «Profiles and masks» by poetry collection «With altitudes and lowlands» – «Native Village». The author compares autographs of two full texts of the poem, which are stored in the department of manuscripts and textology ILSh: draft, which show date and place of its writing and later version as well as two saved fragments of autograph, which are almost identical to respective places of the draft. The article is of great help to systematize the research reception of «Native Village» by Yu. Jaworskyj, A. Krushelnytskyj, O. Boyko, V. Kornijchuk, B. Bunchuk, V. Ninjovskyj, M. Barabash, K. Droń and others. The author gives a detailed analysis of main artistic peculiarities of this poetic text: structure, genre, versification specificity, problem-thematic spectrum, subject, plot-compositional organization, imagery, poetic language, etc. In addition, the article traces intertextual connections of «Native Village» with poetry by Taras Shevchenko and Mykola Nekrasov.

Key words: autograph, meditative-figurative poetry, reflexivity, toponomic title, lyrical subject, village, microimage.

У статті розглянуто творчу історію одного з віршів Франкового субциклу «Поет», який входить до циклу «Профілі і маски» збірки «З вершин і низин» – «Рідне село». Порівняно автографи двох повних текстів вірша, які зберігаються у відділі рукописів і текстології ІЛШ: чернетку, в якій зазначено дату й місце написання та пізнішу редакцію, а також два збережені фрагменти чистового автографа, які практично збігаються з відповідними місцями чернетки. Систематизовано дослідницьку рецепцію «Рідного села» Ю. Яворського, А. Крушельницького, О. Бойка, В. Корнійчука, Б. Бунчука, В. Ніньовського, М. Барабаш, К. Дронь та ін. Проаналізовано основні художні особливості поетичного тексту: структуру, жанрову, версифікаційну специфіку, проблемно-тематичний спектр, суб'єктну, сюжетно-композиційну організацію, іконосферу, поетичну лексику та ін. Простежено інтертекстуальні зв'язки «Рідного села» з поезіями Тараса Шевченка та Миколи Некрасова.

Ключові слова: автограф, медитативно-зображальна поезія, рефлексивність, топонімний заголовок, ліричний суб'єкт, село, мікрообраз.

Іван Франко написав вірш «Рідне село» 14 червня 1880, коли його, хворого на пропасницю, після трьохмісячного ув'язнення в коломиїській тюрмі жандарм допровадив етапом як уродженця іншого повіту з Коломиї до с. Нагуєвичі (тепер Дрогобицького р-ну Львівської обл.). «Сей транспорт по поліцейським арештам в Коломиї, Станіславові, Стрию і Дрогобичі», який належить до «найтяжчих моментів» [16, т. 49, с. 247] у житті Франка, згадано в його листі до Михайла Драгоманова від 26 квітня 1890: «Вже до Дрогобича я приїхав з сильною гарячкою. Тут впаковано мене в яму, описану в моїй новелі “На дні”, *відти ще того самого дня (через протекцію) послано пішки з поліціантом до Нагуєвич* [курсив мій. – Г. Л.]¹. По дорозі нас заскочив дощ і промочив до нитки. Я дістав сильну лихорадку, *прожив тиждень дома в дуже прикрх обставинах*, вернув до Коломиї, щоб удатися до Геника...» [16, т. 49, с. 247]. Звільнення з тюрми стало потужним творчим імпульсом: 12 червня 1880 у Стрию Франко написав послання «Милосердним», поезію «Ти знов оживаєш, надіє!», 13 червня – вірш-алегорію «Човен», а 14 червня в Нагуєвичах – «Рідне село». Повернення до Нагуєвич «було затьмарене різкою розмовою з вітчимом. Поява “ковалевого сина” у супроводі “шандаря” викликала різні розмови і пересуди в селі. Гринь Гаврилик не міг пробачити пасинкові ганьби, якої зазнав перед громадою. Вже наступного дня, а не через тиждень, як твердить А. Каспрук [1, с. 130. – Г. Л.], посилаючись на відомий лист М. Драгоманову, поет покинув рідну домівку» [10, с. 78]. Ці обставини зумовили пригнічений настрій поета, який відчутно в мінорній тональності «Рідного села».

У відділі рукописних фондів і текстології ІЛШ збереглися автографи двох повних текстів поезії: чернетка, в якій зазначено дату й місце написання (Ф. 3. № 239. Арк. 14–15) та пізніша редакція (Ф. 3. № 228. Арк. 1–2), надрукована в зб. «З вершин і низин». Крім того, наявні два фрагменти чистового автографа вірша (Ф. 3. № 231. Арк. 6), тексти яких практично збігаються з відповідними місцями чернетки. Автографи № 239 і 231 відрізняються від пізнішого автографа № 228 стилістичними відмінностями та іншим варіантом кінцівки:

¹ Тут і далі курсив у цитатах з Франкових текстів мій (Г. Л.).

*«На бурі, громи та негоди, за зілющов
Водов знання шукать?»*

Та ні, не того жаль²

Мені! Не те щемить в душі глибоко в мене,
А те, що тяжча ще засіла тут печаль
На лицях людських, що раз в раз тісніш в студене
Своє обняття всіх недоля тут стискає,
Під віддихом її вся радість *замерзає*³
І гасне щирая до всіх людей любов,
Котрої сім'я тут й мені у груди запало.
Отим-то тяжко так мені тут в тобі стало,
І ідучи в дальшу путь, я плачу над тобов!»
(Ф. 3. № 239. Арк. 14–15).

Уперше «Рідне село» було опубліковано у другому виданні зб. «З вершин і низин» [15, с. 65–67] як четвертий за порядком із п'яти віршів мікроциклу «Поет», що входить до циклу «Профілі і маски». Його розташовано після послання «Співакові» й перед ліричним епізодом (жанрове визначення Валерія Корнійчука [10, с. 220]) «Поєдинок».

Жанрову своєрідність твору дослідники визначають по-різному: Олександр Бойко зараховує його до рефлексивної лірики [2, с. 140], Валерій Корнійчук – до медитативно-зображальної лірики [10, с. 202]. На наш погляд, «Рідне село» – це зразок медитативно-зображальної поезії (роздуми про минуле, прагнення збагнути, «чого ж тепер болить душа» [16, т. 1, с. 77], вкраплення описовості у манері викладу, подекуди відстороненість, підсилена ретроспекцією) з елементами рефлексії («О ні, о ні! / Не того так сьогодні жаль мені, / Не тим душа моя так важко заболіла, / А тим, що тяжча ще пригноба тут засіла / На лицях...» [16, т. 1, с. 78]). Вужче жанр цього тексту визначаємо як вірш-роздум. Йому притаманні «художнє узагальнення дійсності на понятійному рівні з елементами філософського мислення, <...> активний особистісний первень, глибоке проникнення у духовний світ ліричного героя» [10, с. 210]. Внутрішньо-психологічні відрухи ліричного суб'єкта передано за допомоги імпресіоністичної поетики: «І приязнь гасне враз з любовою, / Котрої сім'я тут мені у серце впало. / Отим-то тяжко так мені у тобі стало» [16, т. 1, с. 78]. В зображенні дитинства, топосу села, побіч імпресіоністичних прикмет, помітно ознаки реалістичної локально-топографічної конкретики: «І річка та

² Ці три рядки в автографі № 231 відсутні (Г. Л.).

³ В автографі № 231 «замирає» (Г. Л.).

сама хлюпочеться, тривожно / Повзе поміж високих берегів / І верби ті самі, і дуб той, що шумів / Понад дитиною...» [16, т. 1, с. 77].

У вірші описано повернення ліричного суб'єкта «по довгому часі» [16, т. 1, с. 77] до рідного села. Це повернення – випадкове, спровоковане не внутрішніми, а зовнішніми чинниками: «Я в тобі *опинивсь*, на сугорби отсі / *Злим вихром загнаний*» [16, т. 1, с. 77]. В образі «вихору» втілено ворожі, стихійні, невідконтрольні персонажеві обставини (у Франковій біографії – примусовий «етап» до Нагуєвич), які підхоплюють його і «заганяють» «на сугорби» рідного села. Персонаж вірша звертається до села («І знов я бачу тя, село моє родинне» [16, т. 1, с. 76]), запитує в села («Хіба ж не в тобі я пізнав сирітство, труди / І боротьбу з життям?» [16, т. 1, с. 77]), виповідає перед ним свої роздуми, сумніви («Чи жаль мені за тим тісним спокоєм, / За тим життям, що, хоч так біднеє / І сіреє, пливе коритом тихим своїм?» [16, т. 1, с. 77–78]) і, зрештою, прощається з ним наприкінці твору («Прощай, село моє! Що тут мене держало, / Те щезло...» [16, т. 1, с. 78]). «Рідне село» – це фактично розлога репліка ліричного суб'єкта, яка залишається без відповіді з боку адресата – села. Відповідь-підсумок дає сам суб'єкт у завершальній строфі поезії:

«О ні, о ні!
Не того так сьогодні жаль мені,
Не тим душа моя так важко заболіла,
А тим, що тяжча ще пригноба тут засіла
На лицях <...>
Отим-то тяжко так мені у тобі стало» [16, т. 1, с. 78].

Описана у вірші акція (повернення персонажа в «село родинне») відбувається в теперішньому часі. Вернувшись додому, ліричний суб'єкт замість радості відчуває, що його «болить душа», «судорожно щось тисне груди» [16, т. 1, с. 77]. На нього наринають спомини «життя дитинного». Він занурюється у них, прагне збагнути, звідки взялася «та трута лютая, що й досі духа тлить» [16, т. 1, с. 77]. У свідомості ліричного суб'єкта теперішній час перетікає в минулий («І знов я бачу тя, село моє родинне, / Як бачив тя тоді, коли життя дитинне / *Плило...*» [16, т. 1, с. 76]) і навпаки («Довкола ліс *гуде* тужний, таємний спів, / Що ще круг моєї колиски *гомонів*» [16, т. 1, с. 77]). Динаміку змін ліричного часу втілено за допомоги ретроспекції. Майбутній час у вірші не виражено: персонаж «геть іде», але куди, і що його там чекає – невідомо.

Ліричний простір чітко окреслено – це околиці «родинного»

села. Предметно-просторовими складовими цього топосу є хатки, ліс, річка, дуб, верби, стежки, дороги. Крім того, в поезії імпліцитно присутній інший простір, який знаходиться за «обрубом» (діал.; «межею») рідного села – «ширший світ» [16, т. 1, с. 77]. У дитинстві ліричний суб'єкт відчував його існування душею («Тоді цікаво ще на світ я поглядав, / *Не знав, що далі там, за твоїми хатками*» [16, т. 1, с. 76]; «І зрідка лиш моя душа за обруб твій / *Летіла в ширший світ*» [16, т. 1, с. 77]). Згодом він вирушає в цей світ «пішком», шукати «зцілющий потік знання» [16, т. 1, с. 78]. На думку Валерія Корнійчука, поетова «еволюція просторово-часового сприймання світу» розпочалася з околиць рідного села [10, с. 289]. Ліричний простір експліковано і в заголовку поезії, який виконує зображально-інформативну, хронотопну функції. «Топонімний заголовок» як різновид «хронотопного типу заголовкової конструкції <...> розгортається у певному просторі і згортається у часі» [19, с. 53]. Він вказує на місце, де відбувається акція, «фіксує <...> просторову форму предмета, явища, події» [19, с. 53].

Образність, тропіка вірша зглиблюють зовнішньо-подієвий, внутрішньо-психологічний плани ліричної ситуації. У першій строфі спомини ліричного суб'єкта про «життя дитинне» оповито ностальгійним ідилічним флером. Це життя, з його «дрібними утіхами» і «дрібними гризотами», «плило, немов малий потічок серед трав» [16, т. 1, с. 76] у гармонії з природою («І не раз / Питав я річки, де пливе вона від нас» [16, т. 1, с. 76]) і людьми («І люди всі були мені так близькі, милі» [16, т. 1, с. 77]). Зменшено-пестливі слова («потічок», «камінцями», «хатками», «тихенькі», «садку») підсилюють ідилічну настроєвість строфи. Характеристичні прикмети основних образів часто передано за допомоги ампліфікації епітетів («закрутину *далеку і стрімку*» [16, т. 1, с. 76], дуб «так *високий і розлогий*» [16, т. 1, с. 77]). Наприкінці строфи метафорично втілено образ «душі» ліричного суб'єкта («І зрідка лиш моя душа за обруб твій / *Летіла...*» [16, т. 1, с. 77]), який буде ширше розгорнуто в наступних строфах.

Друга строфа настроєво, за змістом є антитезою до першої. Ліричний суб'єкт у «зливні риторичних запитань, на які вже встигла відповісти химерно-зрадлива доля» [11, с. 26], ставить під сумнів, а згодом спростовує тезу про те, що «дитям» у рідному селі він «був щасливий» [16, т. 1, с. 77]. Із кожним наступним запитанням емоційна напруга ліричних почуттів наростає. Ностальгійний настрій зникає, натомість виразно відчутно драматизм антиномії: з одного боку вияви дитячого «я» ліричного суб'єкта («перші золоті надії», «пориви гарячі»

[16, т. 1, с. 77]), з іншого – «перші вдари зла» [16, т. 1, с. 77], спрямовані на нього. Антиномічність підсилюють контрастні епітети («дитячі <...> сльози» – «недитячих мук»; «душа чиста, ніжна, біла» – «твердих, брудних і грубих рук» [16, т. 1, с. 77]). На відміну від першої, третьої строф, у другій (як і в четвертій, п'ятій) превалують не конкретні, а абстрактні поняття (дух, зло, надії, сміх, докір, сирітство та ін.). Поетичне мовлення значною мірою метафоризовано. В образі збитих морозом весняних квітів, із якими порівняно «перші золоті надії» [16, т. 1, с. 77] персонажа, відчутно ремінісценції з «Веснівкою» Маркіяна Шашкевича. Цей образ є одним із втілень образу зів'ялого цвіту – одного із лейтмотивних у Франковій поезії. Через поняття «духу», «душі», які в поезії є синонімічними, передано тонку амплітуду почувань ліричного суб'єкта (дитячий «дух» зазнавав «вдарів зла», душа «щеміла», «болить» [16, т. 1, с. 77], «важко заболіла» [16, т. 1, с. 78]). Гнітливий настрій, біль поета персоніфіковано в образі «трути лютої, що й досі духа тлить» [16, т. 1, с. 77]. «Важкі» образи підсилено алітераційно («твердих, брудних і грубих рук», «сирітство, труди / І боротьбу з життям» [16, т. 1, с. 77]). Відмітними ознаками поетичного мовлення другої, третьої строф є анафоричність («Чи ж перших вдарів зла тут не зазнав на собі? / Чи ж перші золоті надії / Не розвивались тут...» [16, т. 1, с. 77]), численні ампліфікації («тужний, тасмний спів» [16, т. 1, с. 77]), рідше, – вживання найвищого ступеня порівняння прикметників («найперші», «найщирші» [16, т. 1, с. 77]).

У четвертій строфі увага ліричного суб'єкта переходить від зовнішньо-описового (змалювання села) до внутрішньо-психологічного плану зображення. Прикметно, що у вірші ці плани чергуються: зображальність є найбільш вираженою у першій, третій строфах, а у другій, четвертій та п'ятій вона поступається глибокій рефлексивності. У риторичних запитаннях четвертої строфи виразно відчутно філософічність. Ліричний суб'єкт у теперішньому та минулому шукає пояснення своїх мінливих сьогомоментних почувань, насамперед жалю. Гносеологічні категорії знання, незнання втілено у метафоричній антитезі: «за незнання смерком» – «зцілющий потік знання» [16, т. 1, с. 78]. Щоправда, метафори побудовано за різними ознаками. Незнання – це закритість, замкненість, відрубність («За щастям слимака того, що в шкаралуці / Ховається?» [16, т. 1, с. 78]), темрява («смерк» [16, т. 1, с. 78]). Знання – це «зцілющий потік» [16, т. 1, с. 78] (у першому варіанті вірша – «вода» (Ф. 3. № 239. С. 15)), а, отже, втамована спрага подорожнього, який потребував його настільки, що покинув «тісний

спокій» [16, т. 1, с. 77] рідного села і «пішов пішком / На бурі, громи й град» [16, т. 1, с. 78] цей потік шукати. Ідею строфи зглиблює її римування. «У змісті рядків з перехресними римами відокремлений образ села в бідності співставляється помітним контрастом з образом змісту рядків з оповитими римами: перстень герметичності села розривається, поет прорубує вікно зору, показує відважного мандрівника, що пішки крокує світом, шукає знання в обставинах, дошкульність яких підкреслена алітераційно “БуРі, ГРоми й Град...”» [13, с. 195].

П'ята, прикінцева, строфа є підсумком роздумів ліричного суб'єкта, відповіддю на питання, що їх він ставив у попередніх строфах: основна причина душевного болю, жалю криється не в лабіринті його долі, а в «недолі» [16, т. 1, с. 78] земляків. Образи «пригноби», «недолі» персоніфіковано («пригноба <...> засіла на лицях»; недоля «голови <...> вниз хилиє, / Під віддыхом її вся радість завмирає» [16, т. 1, с. 78]). Драматичну тональність строфи підсилено риторичними вигуками («О ні, о ні!»; «Прощай, село моє!» [16, т. 1, с. 78]). Настрій пригніченості, безповоротності, який прострумує у прощанні ліричного суб'єкта з рідним селом («Прощай село моє! Що тут мене держало, / Те щезло; що тепер держить – / Таке важке, що, мов гора, тяжить / На серці. Геть іду – і плачу над тобою» [16, т. 1, с. 78]) є моментним вислідом біографічних факторів у житті поета («етапу», розмови з вітчимом та ін.). Пізніше Франко не раз повертався до Нагуєвич, «а якийсь час, на початку 1880-х років, навіть думав оселитися там постійно» [7, с. 46]. У завершальних словах поезії («Геть іду – і плачу над тобою» [16, т. 1, с. 78]) відчутно аллюзію зі Святого Письма: «І коли Він наблизився, і місто побачив, то заплакав за ним» (Св. Луки, 19; 41).

Ключовий в поезії образ «села» подано крізь призму свідомості ліричного суб'єкта у двох часових вимірах: минулому (через спогади персонажа) та теперішньому (через його сьогочасне сприйняття). Персонаж вихоплює з пам'яті основні предметно-просторові елементи цього образу і зіставляє їх із тим, що бачить тепер («І річка та сама хлюпочеться, тривожно / Повзе поміж високих берегів / І верби ті самі, і дуб той, що шумів / Понад дитиною...» [16, т. 1, с. 77]). В моделюванні мікрообразів домінують візуальні та аудіальні враження («І думкою гонив її *тихенькі* хвилі / Поза закрутину *далеку і стрімку*» [16, т. 1, с. 76]). Мікрообраз могутнього «дуба-велетня», якого персонаж у дитинстві «не раз розпитував, на чий він могилі / Щасливий виріс, так високий і розлогий» [16, т. 1, с. 77], має міфологічний підклад. Це «централізований фітоморфний символ, що репродукує фольклорну

міфологему *предвічного дерева*, <...> символізує *світову вісь*, що сполучає земний і підземний світи – живих нащадків й померлих предків, а також розвиває міфомотив реінкарнації душ померлих у дерева. Фітоморфний символ встановлює інтертекстуальні зв'язки між наведеною поезією та новелою “Микитичів дуб”: в епіцентрі цих творів фігурує “*дуб-велетень*”, що має закономірний зв'язок із людською смертю» [9, с. 92]. У прикінцевій строфі образ «рідного села» доповнено соціальними інтонаціями. На обличчях селян засіла «пригноба», їхні голови «недоля вниз хилиє» [16, т. 1, с. 78]. Ці штрихи колективного портрету є одним із втілень образу «робучого люду», який часто трапляється у Франковій поезії та прозі.

Взаємозв'язок персонажа з рідним селом утілено через бінарні моделі «свого (рідного) / чужого», «відкритого / закритого», «далекого / близького». Елементи топоніміки, рідше, антропоніміки Нагуєвич помітно у Франковій прозі («Микитичів дуб», «Малий Мирон», «Мій злочин», «У кузні», «Під оборогом», «Моя вітцівська хата», «Злісний Сидір»), поезії, зокрема, у зб. «Із днів журби» (хоча в IV–X віршах циклу «Спомини» топос села чітко не ідентифіковано, Лариса Бондар у статті «Французька помана Івана Франка» [3] висловила переконливий здогад, що це – Нагуєвичі; вірш «У долині село лежить» циклу «В пленері»). Історія, етнографія, фольклор Нагуєвич є об'єктом Франкових студій «[Становище селян села Нагуєвичів]» [16, т. 44, кн. 1, с. 79–81], «Знадоби до статистики України. I. Лісові шкоди і кари в с. Нагуєвичах» [16, т. 44, кн. 1, с. 82–85], «Сожжение упырей в с. Нагуєвичах в 1831 г.» [16, т. 46, кн. 1, с. 565–581], «Неолітичні знахідки в околицях Нагуєвич і їх сучасне уживання» [18], «Коляда в Нагуєвичах» [17] та ін.

Інтертекстуально «Рідне село» співзвучне із поезіями Тараса Шевченка «І виріс я на чужині» («...В лиху годину / Якось недавно довелось / Мені заїхать в Україну, / У те найкраще село... / <...> Аж страх погано / У тім хорошому селі: / Чорніше чорної землі / Блукають люди...» [20, с. 423]), «Якби ви знали паничі» («Я в хаті мучився колись, / Мої там сльози пролились, / Найперші сльози» [20, с. 505]), і, особливо, «Ми вкупочці колись росли»:

*«Мене по волі і неволі
Носило всюди. Принесло
На старість ледве і додому. <...>
І бачиться, в селі убогім
(Мені так бачиться) нічого
Не виросло і не згнило,*

*Таке собі, як і було.
І яр, і поле, і тополі,
І над криницею верба, <...>
І дуб зелений, мов козак
Із гаю вийшов та й гуляє» [20, с. 489].*

У вірші відчутно також ремінісценції з поезії Миколи Некрасова «Родина» (1846), яку Франко переклав, правдоподібно, 1879, українською мовою під назвою «Рідні сторони. Споминки поміщицького сина» за підписом «Еудаймон» [16, т. 11, с. 11–12].

«Рідне село» складається з п'яти різнорядкових строф (19-рядкової, 17-рядкової, 13-рядкової, 10-рядкової, 13-рядкової). Схема римування – спорадична (AAbCbCbCddEeffEGEGhi; AhACCDEEDfGGfHiHj; ibbCCDeeDfeeh'; Fa'Ba'BCddCe; 2aaBBCCDEEEffD). Побіч чоловічих та жіночих, зрідка трапляються дактилічні рими, у яких ритмічний акцент падає на третій із кінця склад (у 4-ій строфі: «**ріднеє–біднеє**»). За спостереженнями Василя Ніньовського, в поезії «шестизвучні рими перехреснюються з чотиризвучними, але переривистими “**ріднеє–СпокОСМ–біднеє–СвоїМ**”, а рими паристі – тризвучні, охоплюються римами п'ятизвучними: “**шкараЛЮЩИ – смерКОМ – пішКОМ – ціЛЮЩИЙ**”» [13, с. 194]. Римування переважно точне, хоча подекуди помітно неточні рими (у 1-ій строфі: «**розлогий–дороги**»; в 4-ій строфі: «**спокоєм–своїм**», «**шкаралуці–зцілющий**»).

Розмір вірша – шестистоповий ямб, у якому наявні вкраплення п'ятистопового ямба (у 5-ій строфі: «**Не того так сьогодні жаль мені...**»). За роздумами Бориса Бунчука, у вірші, «крім рядків Я5 (<...> таких рядків – 6), спостерігаємо ще рядки з розмірами Я2, Я3, Я4, Х2, які з'являються внаслідок розривання п'ятистопового ямбічного рядка» [4, с. 142]. Розмір вірша часто збагачено пірихіями (у 3-ій строфі: «**Повзе поміж високих берегів**»; у 5-ій строфі: «**Під віддихом її вся радість завмирає**»). Ритм тексту – «несиметричний тричленний» [4, с. 143]. Вірш «розпочинається рядком із різким зміщенням цезури і перенесенням, а в другому рядку – жіноча цезура» [4, с. 143]. Кількість складів у рядках є різною. Наприклад, 5-а строфа містить такі рядки: чотирьохскладовий (1), восьмискладовий (1), дев'ятискладовий (1), десятискладові (2), тринадцятискладові (8). «В строфі, як одиниці віршової мови, поет домігся гарної гнучкості: інтонаційної – введенням коротших і довших рядків щодо стоп для їхньої рельєфної яскравості; введенням двох клявзуль, які <...> інтонаційно вирівнюють рими; довшими або коротшими рядками вирізняються окремі змістові

одиниці й посилюється або пом'якшується драматичний ліризм» [13, с. 225]. Несиметричність віршового ритму, мінливість системи укладу рим у вірші надають «роздумуванням поета різноманітності чуттєвого підсилювання» [13, с. 195].

У поетичній лексиці «Рідного села» помітно граматичні форми бойківського діалекту: в 1-ій строфі замість займенника «тебе» двічі вжито його енклітичний варіант – «тя»; замість дієслова «в'ється» – скорочену форму «в'єсь». Досить часто у вірші застосовано єдинопочатки рядків зі сполучником «і», які виконують ритмотворчу та синтаксичну функції (в поезії таких рядків – 11). Вживання нестягнених прикметникових форм додає інтимно-особистісній інтонації вірша піднесених нот («Чи ж перші золоті надії / Не розвивались тут, мов квіти **весняні**, / Морозом **збиті**?» [16, т. 1, с. 77]). В мовній організації тексту важливу роль відіграють повтори («**І не раз / Питав** я річки, де пливе вона від нас / <...> І дуба-велетня в сусідському садку / **Не раз розпитував**...» [16, т. 1, с. 76–77]) та риторичні питання, які зазвичай підсилено анафорами («**Хіба ж** душа моя, ще чиста, ніжна, біла, / Тут, в рідному селі, уперве не щеміла / Під дотиком твердих, брудних і грубих рук? / **Хіба ж** не почала ще тут всисатись в груди / Та трута лютая, що й досі духа тлить?» [16, т. 1, с. 77]). Вони передають відчуття повторюваності думки або дії ліричного суб'єкта, витворюють характерну ритмомелодику вірша.

Юліан Яворський у рецензії на Франкову збірку «З вершин і низин» оминув увагою поезію «Рідне село», однак відзначив, що Франко «пишет свои картины не только по посторонним, внешним наблюдениям и впечатлениям, но так, как пишется свою собственную жизнь, свою собственную душу <...>, потому и выходят его картины этой жизни так верными и чуткими; писательский талант придает им художественность исполнения» [21, с. 56]. Вперше поезію «Рідне село» помітив Антон Крушельницький, який зауважив, що у цьому вірші «бажанне щастя <...> проявляється із великою силою» [12, с. 46].

Таким чином, вірш Івана Франка «Рідне село», який було написано у період «пророцтва і бунту» (1876–1889), є вдячним матеріалом для аналізу, позаяк не лише проливає світло на перебування письменника в Нагуєвичах у червні 1880, а й репрезентує філософську, зокрема, екзистенційну (долі, вибору життєвого шляху, людського страждання, болю), психологічну (впливу виховання, середовища на становлення особистості), соціальну (недолі, «пригноби» селян) проблематику Франкової творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басс І., Каспрук А. Іван Франко: Життєвий і творчий шлях / Іван Басс, Арсен Каспрук. – Київ : Наук. думка, 1983. – 455 с.
2. Бойко О. Поезія боротьби (Лірика збірки І. Франка «З вершин і низин») / Олександр Бойко. – Київ : Держлітвидав, 1958. – 180 с.
3. Бондар Л. Французька помана Івана Франка / Лариса Бондар // Дзвін. – 2007. – № 4. – С. 134–137.
4. Бунчук Б. Віршування Івана Франка / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.
5. Бучко Г. Антропонімія «Малої батьківщини» Івана Франка в офіційних документах та у творах Каменяря / Ганна Бучко // Іван Франко : дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – Т. 2. – С. 96–103.
6. Галик В. Нагуєвичі в дослідженнях Івана Франка / Володимир Галик // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич : Коло, 2006. – Вип. 10. – С. 381–392.
7. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – Київ : Критика, 2006. – 632 с.
8. Гром Г. Нагуєвичі / Ганна Гром. – Дрогобич : Відродження, 2002. – 288 с.
9. Дронь К. Міфосимволіка часопростору / Катерина Дронь // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – С. 75–129.
10. Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики / Валерій Корнійчук. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 488 с.
11. Корнійчук В. «Мов органи в величному храмі...» : Контексти й інтертексти Івана Франка (Порівняльні студії) / Валерій Корнійчук. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – 303 с.
12. Крушельницький А. Іван Франко (поезія) / Антін Крушельницький. – Коломия : Галицька накладня Якова Оренштайна [sine anno; de facto 1909]. – 279 с.
13. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка / Василь Ніньовський. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2000. – 316 с.
14. Сокіл Н. Мікротопоніми Франкового села / Наталія Сокіл // Українське літературознавство. – Львів, 2009. – Вип. 72. – С. 99–107.
15. Франко І. З вершин і низин. Збірник поезій / Іван Франко. – 2-е вид., доп. – Львів : Друкарня Наукового товариства імені Шевченка, 1893. – 468 с.
16. Франко І. Зібрання творів / Іван Франко : У 50 т. – Київ : Наук. думка, 1976–1986.

17. Франко І. Коляда в Нагуєвичах / Іван Франко // Українське слово. – Львів, 1916. – № 29 (І. ІІ). – С. 3.

18. Франко І. Неолітичні знахідки в околицях Нагуєвич і їх сучасне уживання / Іван Франко // Записки НТШ. – Львів, 1911. – Т. 103. – Кн. 3. – С. 200–202.

19. Челецька М. Номеносфера поезії Івана Франка : поетика заголовків, присвят, епіграфів / Мар'яна Челецька ; НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2007. – 304 с.

20. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – Київ : Дніпро, 1987. – 638 с.

21. Яворский Ю. Верхи и низы современной малорусской поэзии. Критический очерк / Юлиан Яворский // Бесѣда. – Л., 1894. – Ч. 1. – С. 8–11; Ч. 2. – С. 25–30; Ч. 4. – С. 55–58; Ч. 5. – С. 71–75.

«Я» Й СЕРЕДОВИЩЕ В «ЩОДЕННИКУ (1.01.1895 – 4.02.1896)» СЕРГІЯ ЄФРЕМОВА: ПРОБЛЕМА САМОПІЗНАННЯ, ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА ВИБІР ЖИТТЄВОЇ ПОЗИЦІЇ

Луїза Оляндер

Доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри слов'янської філології,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (УКРАЇНА),
43025, Луцьк, проспект Волі, 13, e-mail: olk32@ukr.net

UDC: 821.161.2.09

ABSTRACT

Oliander Luiza. «I» and Environment in Serhiy Yefremov Diary (01.01.1895–04.02.1895): Problem of Self-identity, Person Formating and Choice of Vital Position.

The article deals with the problem of interaction between *I* and environment, given by S. Yefremov in «Diary (01.01.1895 – 04.02.1896)», with the leading role of self-identity and willful opposition to external circumstances in the person forming and in life creating. On the basis of stylistic features analysis in almost daily records by Yefremov it is examined that according to the acts of self-identity a young man realized his national identity, the tragic state of the Ukrainian language, literature and culture of the people under the Soviet empire and an urgent need to choose his own citizenship is arisen. The relationship between the author and the environment (I/Other) is characterised. S. Yefremov's receptions of cultural life in Kiev, evaluation of literature and theater performances and his intentions about this are analysed.

Keywords: dialogue, good, evil. reception, intention, self-identity, world view, confession, text, I / Other.

У статті зосереджено увагу на порушеній С. Єфремовим у «Щоденнику (1.01.1895 – 4.02.1896)» проблемі взаємодії *Я* та середовища, на визначній ролі, яку відіграють *самопізнання* і *вольове протистояння* зовнішнім обставинам у формуванні особистості та у процесі життєтворчості. На основі аналізу стилевих ознак у майже щоденних єфремовських записях простежується, як через акти самопізнання відбувається глибоке усвідомлення юнаком своєї національної ідентичності, трагічного стану української мови, літератури, культури народу загалом в умовах Російської імперії й виникнення негайної потреби вибору власної громадянської позиції. Детально характеризуються відносини між автором і оточенням (*Я* / Інший). Розглядаються рецепції С. Єфремова культурного життя у Києві, оцінки літературних творів і театральних вистав та інтенції автора з цього приводу.

Ключові слова: діалог, добро, зло, рецепція, інтенція, самопізнання, світогляд, сповідь, текст, *Я* / Інший.

Усе розгубив був український народ на довгому і важкому шляху своєму... <...> І тільки один лишився йому скарб, чудному цьому народові, скарб од далеких прадідів. Цей скарб єдиний – то рідна мова й рідне письменство, тією мовою писане: обоє – як вираз його духовної істоти, як символ його опрічності, як пам'ятка от минулого і надія на прийдущі, треба сподіватись – недалекі вже часи.

(С. О. Єфремов)

С. Єфремов зумів сягнути по-справжньому дивовижних наслідків історико-теоретичного осмислення української літератури. Видавши в 1911 році свою «Історію українського письменства», він одразу став в один ряд із тими атлантами, які своїми дужими руками на рубежі XIX–XX століть надійно підтримали духовне небо України, зведене великим Кобзарем.

(М. К. Насінко)

Трагічна постать С. Єфремова, його думки, світоглядна і громадянська позиція викликали у критиків – тут насамперед треба згадати полемічного Миколу Євшана (1889–1919) [3] – й продовжує викликати жвавий інтерес в істориків і теоретиків українського красного письменства, зокрема П. Одарченка (1903–2006) [9], Ю. Шевельова (1908–2002), [14], С. Павличко (1958–1999) [10], Є. Соловей [12], Г. Грабовича [2], М. Насінка [6], І. Гирича [1], Т. Єрмашова [7], А. Химинець [13] та ін. Стислий, але глибокий і критичний аналіз оцінок доробку і постаті видатного вченого здійснено М. Насінком [6, с. 6–7], а також С. Іваницькою [5]. Проте проблема «*Я* й середовище» в єфремовському «Щоденнику» (1.01.1895 – 4.02.1896), способи вираження в ньому *самопізнання* – неминучого акту у процесі формування власної особистості, визначення своєї життєвої позиції – майже не порушувалася. Ось чому **мета** полягає в тому, щоб через аналіз тексту щоденника, його мовної

організації скласти уявлення про те, як завдяки власним зусиллям юного С. Єфремова, завдяки цілеспрямованій життєтворчості формувалися його особистість, самобутній світогляд і відбувалось енергійне становлення вченого.

При розгляді початку його біографії складається враження, що С. Єфремов – історик української літератури та громадський діяч раптово виник на наукових просторах, як Афродіта з піни морської. Однак ця поява не була просто блискучим дебютом талановитого початківця. Невипадково М. Наєнко, підкресливши *стрімкий зліт його творчої думки* в галузі літературознавства: «за яких-небудь десять літ...зумів сягнути... дивовижних наслідків» [6, с. 3], – свою передмову до його «Історії українського красного письменства», перевиданої в 1995 р., озаглавив: «Сергій Єфремов і його історико-літературна концепція». Осмислюючи вислови відомого літературознавця, варто зосередитись на двох словосполученнях у наєнківському тексті: «*стрімкий зліт творчої думки*» та «*його історико-літературна концепція*», замислившись над питанням: що, крім природного хисту, сприяло такому блискучому результату?

Відповідь треба шукати насамперед у «Щоденнику», де С. Єфремов не тільки фіксує факти, котрі свідчили про його відносини з оточенням, про стійкий інтерес до літератури – в першу чергу до української, – а й виявляє розсудливість, вольовий характер, тобто ті риси, котрі відігравали головну роль у самовихованні, якому юнак приділяв велику увагу. А це було неможливим без *самопізнання*, що стало для С. Єфремова *шляхом до самого себе*.

Як і кожна людина вісімнадцяти-дев'ятнадцяти років, С. Єфремов у своєму «Щоденникові» був *егоцентричний*. Проте єфремовський *егоцентризм* особливий: він спрямований на власне *Я* в такий спосіб, щоб, пізнавши його природні можливості, спрямувати їх на те, як «*робити добро другим*» [8, с. 66], як служити українському народові і українській справі – за цим криється для С. Єфремова смисл його життя.

І хоча С. Єфремов не ставить (та й не міг ще за віком ставити) перед собою завдання – філософськи визначити, що таке *самопізнання*, осмислити одиничність і неповторність власного *Я*, як це зробив уже на схилі свого віку М. Бердяєв у книзі «Самопізнання», проте і він, не вживаючи виразів на кшталт бердяєвської тези «*Я і світове середовище*», чітко визначає *сприйняття / несприйняття* світу. Для С. Єфремова контрверзою постали два світи: *світ* духовної семінарії – *світ*

української культури. *Світ* духовної семінарії для нього *чужий та обмежений*, юнак не сприймає його, бо хоче «...почувати себе чоловіком, а не так, як в семінарії якоюсь безвільною істотою, що не має жодних прав» [8, с. 158]. Він у своєму тяжінні до служіння народові докладає великих зусиль, щоб вирватись із семінарського оточення й, звільнившись від нього, одержати можливість науково пізнавати *Світ* і філософськи осмислювати його [див. детально: 8, с. 191–102, 171–172].

Опинившись у конфронтації з семінарією, з тим, чому й як там навчали, не змирившись із семінарським середовищем загалом, юний С. Єфремов зрозумів, що стоїть на роздоріжжі свого майбутнього, що треба негайно приймати доленосне для себе рішення й діяти, про що пише в «Щоденникові» в різному психологічному ключі: *то роздумливо, то експресивно*.

Так, 1 січня 1895 р. з'являється запис, де він, підсумовуючи пережите в 1894 р., замислився над подальшою долею свого народу, відчувши пробіск надії на його щасливу будучину, надії, що виникла в певних українських колах разом з «кінцем царювання Олександра III»: «Минувше царювання, – пише С. Єфремов, – дуже тяжке було для людей, що першою умовою щастя людського ставлять поступ по стежці культури» [8, с. 60]. Проте інтонація запису свідчить, що його *надія* більше схожа на *сумнів*: «Тепер, – ідеться далі в «Щоденнику», – треба чекати, чи справдяться сі надії, чи не „надейтєся на князи”» [8, с. 60]. За цими рядками криється намір юнака – *іти стежкою культури*, намір, котрий вимагав від нього радикальної зміни в житті.

Саме цим пояснюється інтонація тексту наступного запису: *роздумлива, водночас мрійлива і рішуча, але з почуттям небезпеки*: «Федір радить мені кидати семінарію і йти в університет... <...> Треба справді подумати про се, бо семінарія може мені лиха наробити, як не втечу заздалегідь. <...> ...без боротьби не обійдеться. Що ж, поборемось, коли того треба буде. Так от в перший день нового року я бажаю для себе, щоб справдалась думка про те, щоб дійти вищої університетської освіти. Щастя Боже!» [8, с. 60].

Але – раптом! – 5 січня в його душі беруть гору почуття гніву. І він, аналізуючи свій психологічний стан, розуміючи, що семінарська освіта не відповідає його інтелектуальним потребам – «*почутти науки природні і соціальні*», які йому «здаються самими цікавими» [8, с. 144], – пише вже *експресивно*: «В мене завжди підіймається якесь обурення, коли згадаю про свою семінарщину, – обурення зовсім зрозуміле для того, хто закоштував гомилетик, литургик і іншої старовини, для якої

навіть назвиська не підбереш» [8, с. 62]. Водночас – це був і акт *самопізнання* й урозуміння того, що став перед *Вибором*, котрий сприймав як *усвідомлення* самого себе і своєї *долі*: «Передо мною, – доходить С. Єфремов до висновків, – два шляхи: один, – лишитись в духовному стані, а другий – вийти з його. Йти звичайним семінарським шляхом, себто, окінчивши семінарію або вступити до академії, або йти в попи, – я уважаю запусту річ. Академія – се є та сама семінарія, а позаяк мене не задовольняє семінарія, то не задовольнить і академія... <...> Краще не рипатись до тієї академії. Йти в попи – *треба бути чоловіком зовсім релігійним, а я себе таким не почуваю*. Значить, в духовному стані для мене нема місця, – треба тікати кудись інше. Куди тікати, – се річ ясна: чоловік, що бажає почути справжню науку, має тільки одну стежку – університет» (курсив мій. – Л. О.) [8, с. 144–145].

Єфремовське самопізнання супроводжується аналізом своїх знань і оцінкою власних сил: «Треба мені, – вирішує С. Єфремов, – вже засісти за писання, щоб наготувати що-небудь для реферата¹. Опріч того, я мав думку прочитати яке-небудь власне писання на роковинах Шевченка, до яких не довго вже ждати. Шкода, що ніяк я не можу вибрати для себе тем, які були б мені під силу. Є гарні теми, але я боюсь навіть починати писати на них: однак доведеться залишити і не мені братись за що-небудь велике та трудне, а „малих” тем ніяк не видумаю. Треба поспитати поради в декого з громадян: може, нарають тему відповідну моему розвитку і хисту. Коли б тільки я не спізнився, бо поки надумуюсь, то й час втеряю, ніколи й писати буде. <...> Я пишу більш для себе, ніж для других. Бо знаю добре, що не зумію написати що-небудь таке, що було б потрібним для других. А пишу я для того тільки, щоб навчитись висловлювати думки свої на рідній мові. Більшої мети нема в мене» [8, с. 61].

У цьому фрагменті два останні речення заслуговують на особливу увагу. По-перше, як свідчать подальші записи, С. Єфремов не обмежувався *писанням для себе*, а часто виступав у громаді з рефератами сам і спонукав до їх написання інших.

Визначивши життєву мету, С. Єфремов пильно придивляється до самого себе, проявляючи *аналітичність* і конструктивну *самокритичність*: «...для того, щоб бути чоловіком освіченим, перше треба... закласти ґрунт, на якому будувати вже що-небудь. В мені ж такого ґрунту не закладено, бо хоч я багато читав і читаю, але все се робилося

¹ У цитатах збережено написання автора (Л. О.).

без жадної системи, без жадного пляну. Я ще не читав дечого такого, що для мене було б дуже потрібне. Таким чином, ґрунту для самоосвіти в мені нема» [8, с. 83].

Аналізуючи рівень своїх можливостей на той час, прискіпливо оцінюючи їх: «чи зможу я збагнути своєю дурною головою хоч саму малу частину того, що входить в науку» [8, с. 172], – С. Єфремов не відступає від своєї мети. Він виявляє велику силу волі: «...буду працювати, поки маю сили і життє», – і поступово, але наполегливо крок за кроком займається самоосвітою і самовихованням. У зв'язку з цим у тексті набуває високої частотності вживання імперативних речень, що починаються зі слова *треба*, взятого в різних словосполученнях: «...*треба* було б написати... з приводу змагань на останніх збірках» [8, с. 64]; «...*треба* перестати ходити в семінарію...» [8, с. 65]; «*Треба* було б вже почати (реферат. – Л. О.), бо як почну щодня покидати „на завтра“, то зробити – нічого не зроблю» [8, с. 65]; «Земляк прочитав... оповідання... звернув ...з радістю послати до „Дзвінка“ і „Зорі“... *Треба* тільки виправити їх трохи» [8, 79], «*Треба* б зробити деякі уваги...» [8, 103], «...*треба* мабуть ще йти туди, може що поможу» [8, с. 108] і т. п. І це не було тільки пустими намірами – все перетворювалося у вчинок і послідовність дій. Занотував: «*Треба* нам хоч потрохи знайомити російську публіку з нашими письменниками...» [8, с. 72], – і через два тижні по тому вже пише: «...вибрав я з Франка невеличке оповідання „Schön Schreiben“ і почав перекладати його на російську мову. Сьогодні скінчив зовсім переклад. *Треба* тільки виправити його та й послати до якого-небудь російського журналу. Сей переклад пошлю в „Мир Божий“. Як тільки надрукують, тоді вже можна буде перекласти щось більше й краще» [8, с. 77].

Водночас С. Єфремов багато читає. Але, звернувши увагу на шкідливість безсистемного читання: «...безупинне читання... може зробити мене велику шкodu» [8, с. 83], він скеровує себе на відбір книжок: «стану читати такі книжки, які давали б мені загальну освіту, які розвивали б мене» [8, с. 84]. И додає: «*Треба* подумати і порадитись про се з свідомими людьми... В моїй шафі лежать тепер твори Бєлінського, Пісарєва, Щєдрини і інших, знати які потрібно для кожного освіченого чоловіка» [8, с. 87].

Записи у «Щоденнику» переконують, що самовиховання С. Єфремова носить конструктивний характер. Він свідомо й наполегливо спрямовує себе не лише на життєтворчість, а й безупинне і добре продумане збагачення свого тезаурусу. Вивчаючи українське красне пись-

менство, глибоко занурюючись у творчість її корифеїв, зокрема Т. Шевченка, С. Єфремов водночас виходить за межі національної літератури.

Його цілеспрямованість: *«треба тепер, поки можна, думати про свою будущину, бо потім пізно буде»* [8, с. 144], – пов'язувалася з його вдачею – умінням систематизувати свої знання, складати з того, що надбав, читаючи журнали і книги, пишучи з власної волі реферати, цілісну картину. Він цікавиться такими лекціями, зокрема, з історії України, які допомагають «уложити в систему» одержані раніше відомості. У зв'язку з цим юнак з особливою вдячністю говорить про професора В. Б. Антоновича [8, с. 149]. І, хоча *«жадоба до науки, до знання»* була безмежна, хоча завжди був не задоволений тим, що одержав і тим, що багато з прочитаного *«не задержалось в голові»* [8, с. 145], – юний С. Єфремов не обмежувався лише накопиченням знань. Важливо, що, читаючи, він ставив себе в діалогічні умови з автором книги чи статті та іншими їхніми реципієнтами, формуючи свій незалежний погляд. У цьому відношенні характерні його *суперечка* на сторінках «Щоденника» з головою культурно-історичної школи в Росії, послідовним виразником її принципів – А. Пипіним (1838–1904) [8, с. 164], з істориком М. Костомаровим (1817–1885), а також роздуми над статтями Д. Писарева (1840–1885), який справив на нього велике враження [8, с. 158].

Обраний С. Єфремовим підхід до самоосвіти і самовиховання дуже швидко дав надзвичайно хороший результат: навіть тільки самі твердження: *«...треба звернути увагу на ті умови і обставини, серед яких довелося розвиватись українській літературі»; «Українська література, за малими виїмками, стоїть на цілком реальному ґрунті»; «Не буде в нашій літературі творів з загальнолюдським змістом, доки ми не станем твердо на національному ґрунті...»* [8, с. 165] – вказують на те, що С. Єфремов у свої дев'ятнадцять років уже бачив – вірогідно ще в неповній конкретності – обриси літературного процесу в його цілісності та в контексті української культури загалом. У художників існує такий принцип – *малюючи образ, треба йти від цілого*. Саме його дотримується С. Єфремов. «Щоденник (01.1895 – 4.02.1896)» дає підстави вважати, що контури розвитку українського письменства, які постали перед ним, були початком зародження тієї концепції, про яку пише М. Наєнко. Єфремовська оцінка спектаклів українського театру, гри М. Занковецької та ін. – це теж невід'ємна складова його поглядів, які набувають системного характеру.

Визначивши свою життєву мету, пильно придивляючись до самого себе, проявляючи *аналітичність* і конструктивну *самокритич-*

ність, С. Єфремов спонукає до цього й інших іти шляхом знань. Помічаючи *пустоту духовну*, «що панує... в клясі» [8, с. 95], він не зупиняється лише на констатації свого несприйняття *чужого* для нього семінарського *середовища*, а робить рішучі кроки, щоб – хоча б певною мірою – створити в його середині інше *середовище*. С. Єфремов бере активну участь у тому гурті семінаристів, де прагнуть глибокої освіти. Проте він відстоює власну позицію, яка полягала в тому, щоб найбільшу увагу в громаді приділяти *українським справам* [8, 68]: «*нам треба українців свідомих*» [8, с. 150], а тому рішуче розходить з «*університетським заступником громади*», «*великим прихильником соціології*» [8, с. 174] – Асапом (особа не встановлена [див.:8, с. 177]), – котрий вважав, що українське питання ще не на часі. І як покаже подальший розвиток подій, шляхи С. Єфремова і Асапа остаточно розійдуться: С. Єфремов усвідомлює себе людиною діла, і, усвідомлюючи це, нею був, тоді як Асап лише «молів... язиком», видаючи себе навіть за реформатора [8, с. 174]. «Одне скажу, – пише С. Єфремов, – що недобрий той реформатор, котрий береться реформувати що-небудь, утворить що-небудь нове, і не хоче нічого робити задля розповсюдження своїх думок, нехай навіть говорить він саму щирю правду, за ним ніхто не піде, окрім хіба тих, що не вміють відрізняти слова від діла» [8, с. 175]. Оцінюючи інших з позицій принциповості, С. Єфремов водночас виявляє толерантність до думок *Іншого* [8, с. 151], цінує в ньому самостійність мислення [8, с. 173, 175].

Така робота над собою, що супроводжувалася надзвичайною вимогливістю – С. Єфремов, пізнаючи себе, пильно придивлявся й до *хиб своєї вдачі* [8, с. 160] – потребувала громадянської мужності, бо здійснюється в гнітючих умовах глобального утиску. І тут слово / наказ *треба* набуває вже іншого змісту: воно закликає не скорятися, але бути у цих обставинах обережними та, затаївшись на деякий час, діяти конспіративно: «...таких широких полегкостей, як зрівняння української літератури з російською, – пише С. Єфремов, – нічого сподіватись тепер. Се *треба* залишити надалі. Коли б нам хоч трохи попустили віжки, а то вони вже надто затягнені. *Треба* сидіти мовчки та ждати, що нам доброго скажуть» [8, с. 98], «...*треба* поводитись обережно з „не семінарськими книжками, щоб інспекція не довідалась”» [8, с. 130], «...*треба* буде поводитись обережно» [8, с. 151]. Із сказаного стає очевидним, що С. Єфремов разом зі своїми однодумцями вже в семінарії опинився в тій самій ситуації, яка яскраво описана в романі польського письменника С. Жеромського «Сізіфова праця». А це свідчить

уже про те, що «Щоденник (1.01.1895 – 4.02.1896)» може бути розглянутий у широкому літературному контексті не лише автобіографічних жанрів, в тому числі й філософської автобіографії, а й романістики. Такий підхід дасть нові імпульси для інтенцій більш широкого характеру, що сприятиме глибшому розумінню самої природи *самопізнання* та її ролі у формуванні особистості.

На завершення важливо наголосити, що «Щоденник» С. Єфремова – це й безцінний людський документ епохи кінця ХІХ ст., який складає враження про те, чим тоді жила українська передова молодь, чого прагнула й як досягала своєї мети.

С. Єфремов свого часу слушно зауважив, що біографія «неабиякої людини» часто стає «тим фокусом, що збирає в собі проміння інтелектуального життя, розкиданого навкруги себе визначною людиною» [8, с. 17]. Треба зазначити, що «Щоденник (1.01.1895 – 4.02.1896)», який за певними ознаками є різновидом біографічного жанру, виконує ту ж саму роботу. Проте своєрідність його полягає в тому, що в ньому відображено процес проникнення *цих інтелектуальних променів*, що йшли передусім від Т. Шевченка, І. Франка, М. Грушевського, а також від Д. Писарева, І. Тургенєва або Л. Толстого та багатьох інших діячів літератури і науки у свідомість юнака, котрий шукає своїх шляхів у житті й формує свій світогляд. Їхні гуманістичні ідеї, до яких С. Єфремов ставав у діалогічні відношення, утверджуючи власну позицію, лягали у підґрунтя його особистості. Уміщені в текст імена стають для реципієнта тими інтертекстуальними кодами, за яким у підтексті криється величезний пласт української та світової культури, постають сторінки боротьби українського народу за свою волю.

«Щоденник (1.01.1895 – 4.02.1896)» набуває з часом все більшої історичної ваги, бо він свідчить під тиском яких несприятливих історичних обставин відбувалося становлення молодої людини, котра ставила собі за мету, реалізуючи себе, зберегти кращі традиції свого народу, його цінності і водночас іти в ногу з прогресом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гирич І. Передмова // Єфремов С. Щоденник. Про дні минулі (спогади) / І. Гирич. – Київ : Темпора, 2011. – С. 6–56.
2. Грабович Г. Сергій Єфремов як історик українського письменства // Грабович Г. До історії української літератури / Г. Грабович – Київ : Основи, 1997. – С. 418–431.
3. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд. Н. Щурат. / М. Євшан. – Київ : Основи, 1998. – 658 с.

4. Єрмашов Т. В. Показчик Сергія Єфремова «Українознавство» та його значення для розвитку української національної освіти // Українознавство [науковий громадсько-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал]. – Київ, 2007. – № 1. – С. 169–171.

5. Іваницька С. Г. Постать Сергія Єфремова-публіциста в українській пострадянській гуманітаристиці / С. Г. Іваницька, Т. В. Єрмашов // Українська біографістика. – 2013. Вип. 10. – С. 282–308. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/ubi_2013_10_19.pdf

6. Наєнко М. К. Сергій Єфремов і його історико-літературна концепція // Єфремов С. О. Історія українського красного письменства / М. К. Наєнко. – Київ : Феміна, 1995. – С. 3–18.

7. Єфремов С. Фатальний вузол // Вибране: статті, наук. розвідки, монографії / Сергій Єфремов. – Київ : Наук. думка, 2002. – С. 17–55.

8. Єфремов С. Щоденник. Про дні минулі (спогади) / С. Єфремов. – Київ : Темпора, 2011. – 792 с.

9. Одарченко П. Українська література: зб. вибр. ст. / П. Одарченко. – Київ : Смолоскип, 1995. – 497 с.

10. Павличко С. Теорія Літератури / [передм. М. Зубрицької] / С. Павличко. – Київ : Вид-во Соломія Павличко «Основи», 2002. – 679 с.

11. Соловей Е. На шляху до синтезу / Е. Соловей // Літературно-критичні статті / Сергій Єфремов. – Київ : Дніпро, 1993. – С. 5–13.

12. Соловей Е. Сергій Єфремов: доля і спадщина // Видання. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Сергій Єфремов. – К. : Наукова думка, 2002. – С. 5–16.

13. Химинець А. Літературознавчі та літературно-критичні концепції Сергія Єфремова в методологічних інтерпретаціях Юрія Бойка-Блохіна / А. Химинець // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2010. – Вип. 4.2. – С. 124–133. Електронний ресурс] Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2010_4.2_15.pdf

14. Шевельов Ю. Літературознавство: У 2-х кн. / [упоряд. І. Дзюба] / Ю. Шевельов. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. II. – 1151 с.

«НАЙЗОЛОТІШИЙ ОСТРІВ НА ЗЕМЛІ...»: (СИЦИЛІЯ В ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО)

Марина Штолько

зав. науково-інформаційним відділом
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (УКРАЇНА),
01001, Київ-1, вул. М. Грушевського, 4, e-mail: shtolko@yandex.ru

UDC: 821.161.2+908(450.82)Жиленко І.

ABSTRACT

Shtolko Maryna. «The Goldenest Island on Earth ...»: (Sicily in the Life and Creativity Iryna Zhylenko).

This article was first performed in Ukrainian literary review playback image of Sicily in poetry I. Zhylenko, particularly in the cycle «The Goldenest Island on Earth...» collection «Tea Ceremony» and the diary notes 1987. The purpose of research – to identify the main trends of acceptance and implementation artistic and realistic image of the poet I. Zhylenko Sicily, analyze stylistic features above image, note the main features of mutual influences between genre diary and poetry. The work to achieve this goal were used: Comparative typological method (comparison diary notes and poetry), contextual method of synthesis psycho-analytical, historical and literary, historical and biographical (to study creative vision of the poet, his aesthetic positions); Sicily image analysis in the life and the works of Zhylenko in basic interaction of the components.

Key words: Sicily, Iryna Zhylenko, diary notes, Mario Grasso, wind, flora.

У статті вперше в українському літературознавстві здійснено огляд відтворення образу Сицилії в поезії І. Жиленко, зокрема в циклі «Найзолотіший острів на землі...» збірки «Чайна церемонія» та щоденникових нотатках 1987 р. Мета наукового дослідження – визначити основні тенденції сприйняття та втілення художнього та реалістичного образу Сицилії поетесою І. Жиленко, проаналізувати стилеві особливості вищезазначеного образу, зазначити основні риси взаємовпливів між жанром щоденника та поезією. У роботі для досягнення поставленої мети були використані: порівняльно-типологічний метод (зіставлення щоденникових нотаток та поетичних творів), контекстуальний метод, синтез психологічно-аналітичного, історико-літературного та історико-біографічного (зادля дослідження творчого світогляду поетеси, її естетичної позиції); аналіз образу Сицилії в житті та творчості І. Жиленко у взаємодії основних складових компонентів.

Ключові слова: Сицилія, Ірина Жиленко, щоденникові нотатки, Маріо Грассо, вітер, рослинний світ.

У наш час актуалізуються проблеми пошуку нових джерел, що зробили б можливим отримання інформації з архівних матеріалів. Дослідники пропонують писати «живу» правдиву історію, в якій за базовими конструктивними елементами проглядало б повсякденне, «реальне» життя тогочасників – з їх турботами,

звичками, уявленнями, досягненнями та негараздами.

Для відтворення «повсякденності», звичайно, придатним буде не кожне джерело. Записки письменників, поетів належать якраз до тих історично-культурних джерел, що цілісно, яскраво та різнобічно відображають буття як окремих людей, так і певних суспільних організмів. Однією із таких поетес була Ірина Жиленко.

Актуальність теми дослідження визначається місцем та історичною значимістю досліджуваних явищ в історії української літератури та міжнародних літературних зв'язків. Зазначимо, що щоденникові записи І. Жиленко про відрядження до Сицилії знаходилися поза увагою критиків, бо не були опубліковані. Фактично відсутні ґрунтовні літературознавчі дослідження, присвячені аналізованому питанню. Ці матеріали, безперечно, потребують комплексного вивчення й аналізу, особливо якщо враховувати їхню подвійну художньо-документальну природу.

Яскраві постаті в українському та італійському літературному житті відзначали винятковість цієї події для історії української та італійської культури. Так, І. Жиленко відома українська поетеса, яка писала по-жіночому, святково, казково і щиро, «поетико» і «лірико», а не «політико», за словами сицилійців; О. Пахльовська – українська поетеса, перекладачка з/на італійську мову; М. Грассо – знаний італійський літератор та публіцист.

Поряд з ознаками, притаманними всім мандрівним запискам як виду джерел, подорожні записки І. Жиленко мають власну виразну особливість – поєднання культурного спрямування змісту з вкрапленнями суб'єктивно-емоційного характеру, в яких відбивається складний процес рецесії тодішньої українсько-італійської дійсності у свідомості І. Жиленко – людини доби Радянського Союзу, але мислячої поза стереотипами радянського комплексу. Завдяки такому поєднанню аналіз змісту щоденникових нотаток сицилійського періоду може бути доволі результативним – як у плані виявлення подробиць сицилійського візиту представників Спільки письменників УРСР, сицилійського укладу життя, природи, так і стосовно переплавлення цієї події у поетичні рядки циклу «Найзолотіший острів на землі» І. Жиленко.

Слід звернути увагу на те, що в даному дослідженні акцент робитиметься на неопублікованих щоденникових записах І. Жиленко, які після смерті поетеси передала її дочка Орія до Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

За життя поетеси вийшла книга спогадів «Homo feriens» (2011), яка спиралася на документальну основу – щоденники й листи. Ця книга

для публікації укладена самою мисткинею. М. Х. Коцюбинська зазначає, що «щденник для неї – «насолода, розрада і психотерапія» [4, с. 5].

Останніми роками спостерігається поживлення інтересу з боку літературознавців до постаті І. Жиленко. Різні аспекти дослідження творчості мисткині репрезентовано в критичних працях Р. Галицької, Д. Дроздовського, І. Клеймьоновой, О. Ляшенко, Г. Маслюченко, О. Остроушко, В. Сулими, Л. Тарнашинської, І. Хлистун, Т. Шевченко, О. Ярового та ін. Більшість з них аналізує поетичну та мемуаристичну творчість мисткині. Наприклад, Р. Галицька розглядає парадигматику духовної еволюції ліричної героїні І. Жиленко; Г. Маслюченко з'ясовує характері образу автора та образу головного героя та оповідача в художніх мемуарах поетеси. У монографії О. Галича «Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи» в загальному потоці української художньо-документальної літератури розглядається «Номо feriens» І. Жиленко Проте жоден з названих літературознавців не звертався до сицилійського візиту І. Жиленко та його відображення в щоденникових (недрукованих) записках та поезії.

Об'єктом дослідження є щоденникові записки І. Жиленко 1987 р., **предметом дослідження** – втілення Сицилії в поезії та щоденникових записках І. Жиленко, сицилійська подорож поетеси.

Мета дослідження: на основі джерелознавчого аналізу змісту щоденникових записок І. Жиленко виявити вміщену в цьому джерелі та поетичному циклі «Найзолотіший острів на землі» науково вартісну інформацію для вивчення широкого кола питань українсько-сицилійської зустрічі 1987 р. У руслі досягнення поставленої мети в статті розв'язуються такі **завдання**:

1) проаналізувати додаткові матеріали з досліджуваної проблеми (звіти письменників СП про відрядження за кордон 15 лютого – 2 листопада 1987 р.);

2) окреслити основні події сицилійського візиту української делегації;

3) визначити репрезентативність даної події у поетичному циклі «Найзолотіший острів на землі» І. Жиленко.

Методологія дослідження. У роботі для досягнення поставленої мети були використані: порівняльно-типологічний метод (зіставлення щоденникових нотаток та поетичних творів), контекстуальний метод, синтез психологічно-аналітичного, історико-літературного та історико-біографічного (зادля дослідження творчого світогляду поетеси, її естетичної позиції); аналіз образу Сицилії в житті та творчості

І. Жиленко у взаємодії основних складових компонентів.

Новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше здійснено огляд відображення Сицилії в поезії І. Жиленко, зокрема в циклі «Найзолотіший острів на землі...» збірки «Чайна церемонія» та щоденникових нотатках 1987 р.

Результати дослідження. Досліджено відображення Сицилії у поезії, щоденникових нотатках та житті І. Жиленко.

Цикл «Найзолотіший острів на землі...» Ірини Жиленко надруковано у збірці «Чайна церемонія» (1990). Сама подорож поетеси до Сицилії відбулася у червні 1987 р. Це був дружній візит поетів-членів Спілки письменників УРСР. З українського боку в 1987 р. поїхали І. Жиленко, О. Пахльовська та О. Глушко. На чужині ними опікувався Маріо Грассо.

Маріо Грассо – сицилійський письменник, активний учасник руху миру, організатор ряду масштабних культурних заходів, спрямованих на покращення міжнародного становища, на консолідацію прогресивних демократичних сил Італії та інших країн Західної Європи. Протягом багатьох років М. Грассо здійснював постійний культурний обмін між Національним синдикатом італійських письменників та Спілкою письменників Радянського Союзу, а також Спілкою письменників Української РСР. М. Грассо неодноразово відвідував Київ як керівник делегацій італійської громадськості, до складу яких входили письменники, редактори журналів, викладачі, мери сицилійських міст, асесори по культурі. Він був головним бібліотекарем провінції (адміністративна одиниця) Катанії. Потім став президентом культурної асоціації «Лунаріонуово». Також заснував і редагував журнал «Лунаріонуово» (в буквальному перекладі – «Новий місячний календар»). Щороку у грудні 80-х рр. XX ст. М. Грассо організовував в сицилійському місті Ачіреале, де він народився, «тижні культури», в яких брали участь відомі поети і вчені міжнародного масштабу. На думку І. Жиленко, «Маріо ходить по лезу, бо – між двох сил. Згори – поліція і сильні світу цього, знизу – мафіозо, які відкрито є слугами американських босів по викачуванню золота з Сіцилії» [3, с. 87]. Читаючи щоденникові записи поетеси, перед нашими очима постає емоційний сицилієць, в якого не можна не закохатися. Це – «вулкан діяльності, поезії, пристрасті, темпераменту і безстрашності» [3, с. 87]. Багато людей його люблять та поважають, про нього кажуть: «Маріо у нас один, як Етна!». Хоча зовнішність у нього не красеня. Це товстуватий, літній, волохатий чоловік. Але це той випадок, коли зовнішність не виражає

внутрішню сутність людини. «В перерахунку його зовнішніх ознак я хотіла ще написати «негарного» і не змогла. Бо він все-таки гарний, дуже гарний, він Маріо Грассо, він такий, як є і іншим бути не може. Він – прекрасний. Перший погляд на нього, який сказав мені, що цей чоловік негарний – збрехав» [3, с. 87], – пише поетеса.

На початку у І. Жиленко візит до Італії викликав лише негативні емоції. Наприклад, ось що вона записує у своєму щоденнику: «через десять днів я мушу виїхати до Москви, а тоді – до Італії. І відчуваю таку важку, непереборну нехоть до цього вояжу, яку неможливо ні пояснити комусь, ні, навіть, просто висловити (ніхто не повірить)» [3, с. 74], «Італія вносить мандраж і суєту. І страх» [3, с. 75], «по-справжньому мені прикрі і гнітять дві речі: Павликова простуда і мій вояж до Італії. Тривожно, незатишно, не хочеться і боюсь лишати Павлика. Важка я на підйом» [3, с. 79].

Керівником української делегації був О. К. Глушко – секретар правління Спілки письменників України.

Коротко опишемо події візиту. 18 червня українську делегацію прийняв мер міста Рандаццо – Сальватор Агаті – поет і вчений. Місто Рандаццо – найближче місто до вершини Етни. До речі, С. Агаті в 1984 р. відвідував Київ у складі делегації, очолюваної М. Грассо.

Перші дві зустрічі відбулися в містах Сінагра та Капо д'Орландо (провінція Мессіна) 19 та 20 червня. В містах завчасно були розклеєні афіші з програмою цих вечорів, надіслані запрошення, про цю зустріч повідомлялося в газетах («Giornale di Sicilia» та ін.). У місті Сінагра українську групу прийняли мер міста і муніципальний асесор з питань народної освіти, а також член асоціації «Лунаріонуово», поет і скульптор Джованні Торресла Торре. На зустрічі М. Грассо розповів про форми співробітництва культурної асоціації «Лунаріонуово» із Спілкою письменників СРСР, про необхідність поглиблення культурного діалогу між країнами, про роль журналу «Всесвіт» у розширенні горизонту міжнародного культурного спілкування. І. Жиленко читала вірші, дуже гарно сприйняті слухачами, відповідала на питання про свою творчість, про українську поезію, про роль поезії у сучасному світі. О. Пахльовська здійснювала двосторонній переклад і також відповідала на питання, адресовані особисто їй. Ці питання стосувалися переважно розвитку італіаністики на Україні, проблем і критеріїв вибору італійських, і зокрема сицилійських, авторів для перекладу, рецепції італійської літератури.

20 червня відбулася зустріч у м. Капо д'Орландо. Вона прохо-

дила у холі готелю «Іль Муліно». На зустрічі були присутні письменники, викладачі, діячі науки та культури, що представляли різні комуни провінції Мессіна, – всього більше 200 чоловік. Варто зауважити, що резервованих 200 місць не вистачило для всіх бажаючих послухати вечір. Мер міста Капо д'Орландо підкреслив, що давно вже не було подібної багатолюдної письменницької зустрічі. Перша частина зустрічі була присвячена творчості видатного італійського поета Лучо Пікколо (1903 – 1979), уродженця Капо д'Орландо, двоюрідного брата Джузеппе Томазіді Лампедуза.

О. К. Глушко та М. Грассо ознайомили слухачів з надрукованою у журналі «Всесвіт» (1987. – №6) антологією сіцилійської поезії ХХ ст. О. К. Глушко також зробив доповідь про сучасну українську літературу.

Аудиторія уважно слухала вірші І. Жиленко в оригіналі і перекладі на італійську мову, зробленому О. Пахльовською. За словами О. Пахльовської, слухачі «висловлювали своє захоплення глибиною філософського змісту і загальнолюдського звучання прочитаних поезій» [5]. Далі у звіті О. Пахльовської зазначається, що поетеса відповідала на питання, в яких порушувались філософські проблеми життя, проблеми духовного світу сучасної людини.

21 червня українська делегація відвідала віллу відомого італійського поета Бартоло Каттафі (1922–1979). Гостей приймала вдова Ада Каттафі. На зустрічі був присутній поет Вінченцо Леотта. Місцевість цієї вілли вразила І. Жиленко, адже вона була схожа на халепську, де розташована «дача» поетеси. Нагадаємо, що Халеп'є – село Обухівського району Київської області (Україна).

22 червня на зустрічі з викладачами та деканом філологічного факультету Катанійського університету велася мова про розширення форм культурного співробітництва між Італією та тодішнім СРСР. Увечері у містечку Маскалуція О. Глушко, О. Пахльовська та І. Жиленко побачилися з відомим художником Карло Рігано.

23 червня відбулася зустріч у м. Палаццоло Акрейде (провінція Сіракузи). Українських делегатів приймав мер міста, а також представники муніципалітету, поза цим були викладачі ліцеїв, журналісти, молодь. Цього разу вечір в основному був присвячений поезії І. Жиленко. Крім поезії, її просили розповісти про основні тенденції в розвитку сучасної української поезії, про її розуміння традиції і новаторства в літературі. Після зустрічі в Палаццоло Акрейде були організовані відвідини майстерні народного скульптора і поета Сальваторе Дзаппула.

24 червня українська делегація нанесла візит асесору з питань народної освіти муніципалітету м. Ачіреале Себастьяно Скаччаноче. 25 червня їх приймав директор наукового ліцею «Архімед» м. Ачіреале Альфіо Барбагалло. Там же був присутній відомий італійський літературознавець, професор Катанійського університету Сільвано Нігрол, а також представники літературно-критичного журналу «Сіцилійські карти».

Культурна програма зазначеного візиту була насичена. В перший же день українську делегацію ознайомили із містами на узбережжі Іонічного моря – Ачітретца, Ачікастелло, Онїна ті ін. За маршрутом спеціального потягу «Circumetnea» («Навколо Етни») вони об'їздили багато міст на схилах Етни: Містерб'яно, Б'янка-вілла, Патерно, Адрано, Бронте, Рандаццо, Лінгваглосса, Ріпосто. В Катанії їм розповіли про архітектуру міста, класичні зразки так званого сіцилійського бароко. Вони бачили Сіракузи, Мессіну, були на березі Мессінської протоки, звідки видно міфологічні Сциллу й Харибду.

В містечку Каос для української делегації була організована екскурсія в будинок, де народився відомий італійський письменник, лауреат Нобелівської премії Луїджі Піранделло. Також їх зацікавило місто Тіндарі, пов'язане з іменем ще одного відомого італійського поета, лауреата Нобелівської премії Сальваторе Квазімодо. Саме тут знаходиться старовинне святилище і храм Чорної Мадонни. Неперевершеною за багатством та розмаїттям естетичних вражень була екскурсія до Агрідженто – одного з найбільших центрів середземноморської цивілізації, відомого своєю Долиною Храмів, у якій знаходяться руїни давньогрецьких храмів VI–III ст. до н.е. Чудовим та вражаючим виявилось місто Таорміна – місто на скелі, де зберігся давньогрецький театр, а також збудовано палац Сан-Доменіко, в якому вручаються премії «Етна–Таорміна».

Українську делегацію в Сицилії постійно супроводжували разом з Маріо Грассо його друзі та колеги – Лорелла Фраскона, Сальваторе Скалія, Себастьяно Скаччаноче, іспанський літературознавець, викладач іспанської мови та літератури в Римському університеті Кармело Веро Саура та ін.

Через страйк пілотів наші співвітчизники не змогли вилетіти 26 червня з Катанії до Рима. 26 та 27 червня вони провели неподалік від Таорміни на березі Іонічного моря в містечку Наксос (колишня грецька колонія, пов'язана з ім'ям давньогрецького поета Піндара) на віллі Лорелли Фраскона, редактора літературно-критичного журналу «Сицилійські карти», автора виставки «Літературна Сицилія», показаної в травні в Спілці письменників України.

За особистим наказом префекта Катанії їм забезпечили три місця в літаку «Адіталія» Катанія – Рим на 28 червня. Цього ж дня вони прилетіли з Риму до Москви.

У щоденниках І. Жиленко, які було передано до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ця подорож знайшла своє вираження у формі подорожніх нотаток-вражень. Вони характеризуються особистісною подачею інформації, відсутністю глибокого аналізу, але переповненістю емоціями, враженнями, що надзвичайно яскраво та об'ємно розкриває перед нами постать поетеси. І. Жиленко викладає свої спостереження у тому порядку, в якому вона їх накопичувала, а потім мала можливість занотувати на папері.

На нашу думку, щоденникові записи І. Жиленко вирізняються більшою емоційністю, в той час як поетичний цикл «Найзолотіший острів на землі...» поза цим характеризується ще й медитативністю. У щоденнику поетеси зазначаються часові межі, опис певного маршруту, яскраво виражається авторське «я». В циклі поезій часова дистанція спонукала авторку спиратися на «творчу» пам'ять та роздуми.

Оповідь щоденникових записів сицилійської подорожі підпорядкована швидкому та насиченому, емоційно забарвленому темпу подій. І. Жиленко звертає увагу на суспільно-політичні події, природу, страви Сицилії, характер звичайних та відомих людей. Поетеса водночас виступала оповідачем і головним учасником. Це частина біографії і в той же час автокоментар.

«Спогади – це завжди певне відсторонення, щаслива можливість подивитися на себе збоку, розповісти про себе і «навколо себе» мовби у третій особі» [6, с. 158]. Щоденникові записи – це можливість візуально виразити власне «я». Вони містять в собі фактор вираження (вилив емоцій, своєрідна демонстрація власного «я») та фактор враження (сприймання оточуючого, слухання, емпатія). Насолода процесом письма відчувається в усіх рядках щоденникових записів. Основна тактика викладу думок – надвідверта розповідь, самоаналіз, самоідентифікація. Щоденникові записи І. Жиленко – це частина життя, документ.

П'ять віршів І. Жиленко «Тугий еоло – солодкий птах...», «Золотий круг мого серця ореол...», «І осінь промине, і сум мине...», «Минулося літо...», «Іду життям, неначе мінним полем», хоча й різняться, утворюють за своєю внутрішньою єдністю цілісний цикл «Найзолотіший острів на землі...». Цю внутрішню єдність надають поезіям наскрізна тема, мотив, образ Сицилії, стильові особливості, а головне – своєрідність

жиленківського світосприйняття. Образ Сицилії, що проходить крізь усі названі вірші, є одним із стрижневих у цьому циклі.

Кожен із названих віршів має свою ідейно-образну структуру, проте разом вони утворюють цикл, у якому Сицилія стає не просто місцем для пережитих подій та емоцій, а одним із наскрізних образів. Для І. Жиленко характерна поступова (від твору до твору) видозміна образу Сицилії, акцентуація певних її рис в тій чи тій поезії, зображення Сицилії в різних художніх аспектах.

Своєрідно інтерпретовані реалії сицилійської дійсності в циклі «Найзолотіший острів на землі...» І. Жиленко. Спостерігається певна опозиція свого/чужого простору, пов'язана з мотивом єдності («Одна на всіх у нас земля. Одна. Остання, мов хлібина, яку потрібно зберегти» [2, с. 53]. Маркерами Сицилії в поезії та щоденникових нотатках І. Жиленко виокремлюються вітер еоло, «високий кипарис» [2, с. 53], «вперта земля крем'яниста» [чц, с. 53], Етна, Агредженто, «вуличка стара в Аччіреале» [2, с. 60], Маріо Грасо, «експансивні вулканічні сіцилійці» [3, с. 80].

Полярність просторово-культурних реалій особливо проявляється у щоденникових записах: «... наш світ і їхній порівняти не можна. Незважаючи на всі грандіозні проблеми і трагедії Сіцилії (мафія, землетруси, вулкан, американські бази і кораблі, італійський тиск) – тут дуже сталий, врівноважений побут і непохитні традиції. Дивовижне працелюбство, чемність, чесність, ідеально виховані діти, височезний рівень культури сервісу, магазинів, ресторанів і т.д. – це все осліплює і вражає. Небо і земля. У нас всі ті традиції, які були, – цілком зруйновані, розтоплені на сміття» [3, с. 84].

При цьому Сицилія сприймається не лише як рекреаційна зона, інший простір, відбувається своєрідне «привласнення», злиття з нею. Сицилія

... ніжно прошептала: «Вдочеряю...»
Душа моя впізнала браму раю
(так голуб впізнає свій голубник)
і засвітилася самим тоненьким краєм,
мов місяць-молодик [2, с. 56].

Історичні реалії («постійного уряду в Італії зараз ще немає (нещодавно відбулись вибори) і водії постійно страйкують») посилюють інформативність оповіді.

Посилена емоційна інформативність оповіді у щоденникових записах, концентрація фактичного матеріалу, динамічність викладу виражається також через констатування побутових подробиць, що було

характерно й для поезії І. Жиленко. Наприклад, у щоденнику поетеса детально описує кулінарні та флористичні домінанти сіцилійців: «молоски, устриці, кальмари, неймовірні салати, макарони у тисячі видах і найголовніше – фрукти. О, боже! Персики, дині, кавуни, апельсини. О благословенний край, де лимонами встелена трава, а од маслин не видно неба» [3, с. 81], «А ще тут дивовижний пробковий дуб (шоколадне дерево), плоди якого (масивні коричневі стручки) схожі на шоколад і на смак – шоколадні. І квіти, квіти, дивовижні, сліпучо-яскраві – і біско (дерево з великими черв. квітами), олеандри (білі, червоні, рожеві), джельсоміно (жасмін), бугенвілля (фіолетові водоспади), гігантські кактуси, а ще евкаліпти, папіруси, і ніжно-голубі, облиті квітом, гліцинії, які цвітуть з ранньої весни до пізньої осені (іудине дерево). Гори злиті золотим дроком. Ага, ще не згадала чінари – фігове дерево. Але найбільше, звісно, олив» [3, с. 92–93].

Домінантним образом циклу «Найзолотіший острів на землі...» І. Жиленко є образ Вітру. Художній образ вітру вищеназваного циклу та щоденникових записок червня 1987 р. сприймається як чуттєвий, емоційно-підкреслений, що має міфічне та етнічне походження. Він характеризується асоціативними зв'язками і здатністю модифікуватися в різноманітних аспектах, тим самим створюючи своє художнє мікрополе. Образ вітру є традиційним і для української поезії та фольклору. У поетичному світі Ірини Жиленко він сильний, могутній і в той же час лагідний, турботливий. У щоденникових записках підкреслюється давність: «могутній, гарячий, і сильний, якийсь аж ніби сивий і древній, як ці гори, сиві трави і руїни» [3, с. 94–95].

Символіка образу вітру набуває алегоричних форм. Зокрема, вітер зображується як «цар вітрів Еол», який потім перетворюється у чоловіка, а далі – у дракона заради захисту жінок.

Говорячи про вітер, І. Жиленко використовує специфічний термін – еол, еоло. Не забуваймо також, що Еол – міфічний персонаж, напівбог. Зевс зробив його володарем вітрів. Порівняння вітру з золотим руном також спирається на античну міфологію. Прикметно, що особливості національного (сицилійського) та міфічного (античного) знаходять відображення в циклі «Найзолотіший острів на землі...» на позначення визначального елемента колориту Сицилії.

Порівнюючи вітер з птахом:
Тугий еоло – солодкий птах,
Награвшись з морем, морочив гори.
А потім, впавши мені в уста,

Обрав мене своїм собором.
Він душу розігнав увись
І розпросторив урочисто [2, с. 53],

поетеса передає рух, неспокій і у фіналі – надає йому здатність підвищувати, звеличувати душу людини.

У художній інтерпретації Сицилії у поезії І. Жиленко відводить вагому роль рослинному світу. Зображаючи той чи інший флористичний образ, поетеса підкорює його власним естетичним завданням. Так, вона доволі часто використовує образи кипарису, олив, гліцинії, джальсоміно, винограду, цитрин.

Висновки. Зарубіжна поїздка української делегації від Спілки письменників у складі О. Глушко, О. Пахльовської та І. Жиленко відбулася 17–26 червня 1987 р. до Сицилії. Під час цього візиту відбулися зустрічі нашої делегації з культурною, науковою громадськістю Сицилії, а також студентами, викладачами, журналістами, працівниками муніципалітетів сицилійських міст Сінагра, Капо д'Орландо, Палаццоло Акрейде, Рандаццо, Ачіреале та ін. Проходили дискусії з питань літератури, культури, політики.

Категорію документальності сицилійського візиту І. Жиленко, втілену в циклі «Найзолотіший острів на землі» та щоденникових записках відповідної події за червень 1987 р., можна трактувати як наповнення літературного твору реальними явищами, як відтворення достовірних соціально-побутових, культурних обставин, підкріплених історичними, географічними викладами. Виклад думок у щоденнику щодо зазначеної події відбувався за схемою: «бачу/відчуваю – описую – роблю висновки», що збільшує ймовірність описуваного, надає емоційно-психологічної виразності, безпосередньо прямого свідчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

2. Жиленко І. Чайна церемонія : вірші, поема / Ірина Жиленко. – Київ : Рад. письменник, 1990. – 160 с. : іл.

3. Жиленко І. Щоденникові нотатки // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд 250.

4. Жиленко І. Homo feriens : спогади / Ірина Жиленко. – Київ : Смолоскип, 2011. – 816 с.

5. Звіт про поїздку до Італії (17–28 червня 1987 р.) кандидата філол. наук, м. н. с. відділу зах. літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН УРСР Пахльовської О. Є.-Я. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд 590. – Опис № 1. – Справа 1328.

6. Коцюбинська М. Література факту : між «великою» і «малою» зонами : із циклу «Історія, оркестрована на людські голоси» / М. Коцюбинська // Березіль. – 2006. – № 9. – С. 156–173.

7. Коцюбинська М. «Нам є на що озиратися...» : свято спогадів Ірини Жиленко / М. Коцюбинська // Homo feriens : спогади / Ірина Жиленко. – Київ : Смолоскип, 2011. – С. 5–17.

УКРАИНСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА (НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

Владимир Казарин

Доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы,
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),
95007, АР Крым, г. Симферополь, прос. акад. Вернадського, 4, e-mail: crch@mail.ru

Марина Новикова

Доктор филологических наук, профессор,
кафедра русской и зарубежной литературы,
Таврический национальный университет имени В. И. Вернадского (УКРАИНА),
95007, АР Крым, г. Симферополь, прос. акад. Вернадського, 4, e-mail: crch@mail.ru

UDC: 821.161.1:001.8

ABSTRACT

Kazarin Vladimir, Novikova Marina. *Ukrainian Context of M. Yu. Lermontov's Creative Works (Some Methodological Aspects)*.

The paper gives an overview of Ukrainian research strategies in Lermontovian studies (pre-1990 and 1900–2000-periods). New approaches are also proposed and not only of scholars but publishers, pedagogical and that of translators. If for the last decades the Ukrainian scholars could have managed to reveal to the world ‘another’ Pushkin and «another» Gogol in the Ukrainian context the matter with Lermontov is quite different: this new approach is yet to be realized. The authors of the article initiate the discussion of the problem and propose some samples of the methodology which gives practical results.

In a new light thanks to the reconstructive method the creative ties of Lermontov with Turkic world (Caucasian poetry / poem «Ismaïl-Bey») are revealed. The poet turned out to be in genealogical connection as with Crimean khan clan of Girey-Geray as with a distinguished generation of Chelebey. In the Caucasus he deeply learnt Turkic religious and folklore traditions. All that demands new and deep rethinking of the whole Lermontov's creative heritage? Connected with the Turkic peoples of the South-East.

The second sphere which also demands new approaches - is the Ukrainian aspects of the poet's life and art. It includes his Ukrainian (or connected with Ukraine) circle of friends, teachers, comrades –in-arm, the very image of Ukraine in Lermontov's poetry and its reinterpretation in Ukrainian translations. A penetrative poetical analysis demonstrates quite obviously the way how the Ukrainian or Caucasian mentality gave a new meaning to

Lermontov's motif of Faith, Love and Motherland. Thus the intertextual approach helps much to deepen our understanding of national classic authors, actualizing their significance for international audience.

Key words: *M. Ju. Lermontov, Ukraine, research strategies, pre -1990 period, 1990–2000 period, new approaches.*

Статья посвящена итогам 200-летнего юбилея М. Ю. Лермонтова и новым задачам, которые он поставил перед учеными Крыма и Украины. Речь идет о новых стратегиях, и не только исследовательских, но также издательских, педагогических, переводческих. Если за последние десятилетия ученые Украины смогли открыть миру «другого» Пушкина, «другого» Гоголя, увидев их в украинском социокультурном контексте, то для Лермонтова такой подход еще предстоит реализовать. Авторы статьи приглашают к обсуждению этой проблемы и предлагают некоторые образцы методологий, дающие новые практические результаты.

По-новому открываются через реконструктивный метод творческие связи Лермонтова с тюркским миром (кавказские стихи, поэма «Измаил-Бей»). Поэт оказался не просто в генеалогическом родстве, с одной стороны, с крымским ханским родом Гиреев-Гераев, а с другой, – с весьма знатным родом Челебеев. Он глубоко усвоил на Кавказе тюркские религиозные и фольклорные традиции. Это требует нового, столь же глубокого переосмысления всего творческого наследия Лермонтова, связанного с тюркскими народами Юго-Востока.

Вторая область, ожидающая новых подходов, – украинские аспекты жизни и творчества поэта. Сюда относится и круг его украинских (или связанных с Украиной) друзей, наставников, соратников, и сам образ Украины в стихах и прозе Лермонтова, и реинтерпретация его поэзии в украинских переводах. Глубинный поэтологический анализ, в частности, показывает, как украинский или кавказский менталитет переосветил у Лермонтова мотивы веры, любви, Родины. Так интертекстуальный подход не только не стирает, но углубляет наше понимание национальных классиков, актуализирует их для современной международной аудитории.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, юбилей, Украина, Крым, Кавказ, новые исследовательские стратегии, историко-биографический контекст, реконструктивный метод, глубинный поэтологический анализ, переводы, контакты, типология, «другой» Лермонтов.

Розвідка містить огляд певних дослідницьких стратегій щодо вивчення творчості М. Ю. Лермонтова в Україні на двох етапах: до 1990 року та в 1990–2000-і роки. Продemonстровано потенції декількох нових підходів не тільки дослідницьких, ай видавничих, педагогічних та перекладацьких. Якщо за останні десятиріччя вчені України мали змогу відкрити світові «іншого» Пушкіна, та «іншого» Гоголя, розглянувши їх в українському контексті, у випадку з Лермонтовим цей підхід ще треба реалізовувати. Автори статті запрошують до обговорення цієї проблеми й пропонують деякі зразки методологій, які дають нові практичні результати.

Завдяки реконструктивному методу по-новому відкриваються творчі зв'язки Лермонтова з тюркським світом (кавказькі вірші, поема «Ізмаїл-Бей»). Поет, як виявилось, був у генеалогічній спорідненості не тільки з кримським ханським родом Гіреїв-Гераїв, а й з вельми славетним родом Челебєїв. Він глибоко засвоїв на Кавказі тюркські релігійні та фольклорні традиції. Все це потребує такого ж глибокого переосмислення всього творчого наслідку Лермонтова, пов'язаного з тюркськими народами Південного Сходу.

Друга область, яка теж потребує нових підходів, – це українські аспекти життя та творчості поета. До цього входить і коло його українських (або пов'язаних з Україною) друзів, наставників і соратників, а також сам образ України у віршах й прозі Лермонтова та реінтерпретація його поезії в українських перекладах. Глибинний поетологічний аналіз доводить, що як український, так і кавказький менталітет по-новому висвітлив у Лермонтова мотиви віри, любові та Батьківщини. Так інтертекстуальний підхід не тільки стирає, але поглиблює наше розуміння національних класиків, актуалізуючи їх для сучасної міжнародної аудиторії.

Ключові слова: М. Ю. Лермонтов, Україна, дослідницькі стратегії, період до 1990 року, період 1990–2000-і роки, нові підходи.

Введение. В 2014 году ЮНЕСКО отмечал в международном масштабе 200-летие со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Украина тоже приняла участие в этом проекте, и ей было, что показать в его рамках. Однако подготовка к столь серьезным акциям предполагает не просто демонстрацию результатов, а прежде всего обзор имеющихся и разработку новых стратегий: издательских, исследовательских, переводческих, масс-медийных, образовательных. Не претендуя на полноту охвата этой проблемы, авторам хотелось бы начать ее обсуждение. Такова цель нашего сообщения. Задачи его видятся в следующем. 1) Определить качественное различие в понимании украинского аспекта (авторы предпочли бы даже более динамичное понятие «украинского вектора») в творчестве Лермонтова в посвященных писателю исследовательских студиях на двух этапах: I – по 1990-й год; II – в 1990-е – 2000-е годы. 2) Сделать это не в обвинительно-оправдательном русле, а в русле концептуально-прагматическом. 3) Концептуально – предложить некоторые возможные направления поиска новых проблемных комплексов. 4) Прагматически (методологически) – показать, каким образом исследовательские стратегии могут обеспечить новое видение данного предмета и сформировать новую проблематику его программного изучения.

Степень изученности проблемы. I. По 1990-й год. Наиболее фундаментальными остались здесь работы украинского лермонтоведа, переводоведа и компаративиста профессора И. Я. Заславского. Итоги исследования нашей проблемы были подведены им за период с 1840-х до 1960-х годов [11]. Хронологически в его энциклопедическую статью не смогли войти публикации 1970-х – 1980-х годов, а по цензурным условиям – из новейших украинских переводчиков Лермонтова успел «пройти» полулегализованный к тому времени М. К. Зеров (расстрелян в 1937 году), но «не прошел» оставшийся в живых дважды репрессированный Г. П. Кочур, хотя его перевод стихотворения «Любовь мертве-

ца» был и остается одной из вершин украинской переводческой школы XX века (подробнее см. [20]).

Опять-таки хронологически в обзор не попали доктораты авторов данной статьи [14; 21] вместе с серией сопровождавших их публикаций. И снова – методологически важнее не сама по себе эта лакуна, а то, что в тех наших работах 1980-х годов предлагались – и обосновались – новые подходы к анализу лермонтовского наследия и его украинских переводов. Лермонтов был, наконец, освобожден от обязательного для всех «прогрессивных» писателей «преодоления» романтизма и «освоения» реализма. Поэт оставался романтиком, но романтиком особого типа, близкого к гоголевскому, – и этим оказался ценен не только для классической русской культуры, но и для модерна XX века, причем для других славянских (и шире, европейских) культур также. Взамен «единственно верной» историко-социологической методологии (прилагавшейся, в том числе, и к изучению Лермонтова), была предложена методология множественных интерпретаций, как критических, так и переводческих. Эта множественность обусловлена прежде всего национальным культурным контекстом интерпретаторов (другой язык, другие эпохи, другая литература и культура, другая читательская аудитория и её ожидания). Мы рады, что эти идеи получили развитие в работах наших учеников.

С сожалением приходится констатировать, что тогдашней общенаучной панорамы в Украине отдельные методологические «прорывы» не изменили. Не спасали положения и работы украинской диаспоры. Во-первых, Лермонтов не был, естественно, первейшим предметом её внимания. Во-вторых, если речь и заходила о тех украинских деятелях, чьё творчество – так или иначе – соприкасалось с Лермонтовым, акцент ставился всё же скорее политический: на том, как частично или полностью изымались из «подсоветской» печати (либо сопровождалась вынужденными «разоблачениями искажений» и «критикой ошибок») работы 1920-х годов, Западной Украины (до 1939 года) и диаспоры. В-третьих, голоса «оттуда» действительно практически не доходили до широкого «здешнего» читателя.

Степень изученности проблемы. II. 1990-е – 2000-е годы. В новых социокультурных условиях не могла не измениться и научная картина Украины. Буквально за два десятилетия были изданы запретные дотоле писатели, филологи, переводчики, – изданы уже «здесь», в метрополии. Тем самым были закрыты многие (хотя, конечно, ещё не все) прежние лакуны. Достаточно указать, например, на публикацию

ранних филологических трудов А. И. Белецкого, М. Т. Рыльского, М. К. Зерова и других; на выход монументальных украиноязычных антологий, монопереводческих или «многопереводческих», где обрёл свой новый контекст и «украинский Лермонтов». Были освоены современные исследовательские стратегии мифопоэтического, символического, контекстуального, дискурсного, концептуального анализа текстов, а также более частные аналитические техники: нарратологические, гендерологические, реконструктивные, тезаурусные и т. д.

Вместе с тем, творчество Лермонтова эти стратегии все же в значительной степени обошли стороной. Какие утраты понесло при этом украинское лермонтоведение, легко увидеть по сравнению с результатами украинского пушкиноведения или гоголеведения. По сути, за 1990-е – 2000-е годы Украина в лице своих учёных открыла миру принципиально «иного» Пушкина, «иного» Гоголя (обзор диссертаций этого периода см. [22]). Могут возразить: Гоголь – украинец и по происхождению, и по менталитету, а также по темам и сюжетам многих его произведений. Пушкин – не украинец. Однако по Украине поэт путешествовал, о ней писал, и писал в разных жанрах. Жена его, Наталья Николаевна, была, как известно, праправнучкой украинского гетмана П. Д. Дорошенко (1627–1698). Среди тех, кто существенно повлиял на пушкинское мировидение, было немало украинцев или выходцев из Украины. Так что связи Пушкина с Украиной – реальность, обнаруживать их и освещать учёным вполне естественно.

Лермонтов бывал очень близко от Украины, от её нынешних восточных и юго-восточных рубежей. Был ли он когда-либо в Украине, – достоверно не известно. Хотя есть версия, что бабушка могла привозить его в свое украинское имение в Прилуцком уезде, земли которого сегодня входят в Черниговскую область. (Нижче мы еще затронем упорно циркулирующий в околонулевой литературе сюжет о тайном посещении поэтом Крыма.) Круг некоторых из его родных, близких, наставников и друзей имел безусловную украинскую генеалогию, иногда чисто биографическую, иногда и культурную. (Аспект, который, между прочим, ещё далеко не полностью документирован и осмыслен). Показательно, что в «Тамани» очень точно воспроизведены особенности украинской речи. Но гораздо важнее сам «украинский вектор»: тот, что способствовал глубокой реинтерпретации других российских классиков, но покамест не вполне еще проявил себя в лермонтоведческих студиях. Говоря кратко: всё, что могут сказать о Лермонтове Москва или Петербург, Пенза или Тамбов, они и скажут. Украина, как и страны Кавказа или Балтии, «атланти-

ческого» или тюркского мира, призваны сказать, – а для этого увидеть в Лермонтове, – то и так, что (и как) могут увидеть и сказать лишь они. А тем самым – увидеть и самих себя с новой стороны. Приведем несколько тому примеров.

Реконструктивный метод исследования: Лермонтов и династия Гиреев (Гераев). Одного из последних Крымских (Бахчисарайских) ханов, Кырым Герая (Крым Гирея), Пушкин сделал героем своей поэмы «Бахчисарайский фонтан». Этим Пушкин, между прочим, через сто с лишним лет сначала (в период борьбы с «царистским прошлым») – спасет от сноса Ханский дворец, а потом (в период борьбы с так называемым «крымскотатарским коллаборационизмом») – защитит от переименования сам город. После депортации крымских татар (1944) с карты Крыма исчезли около 2 500 городов и сёл. Они получили другие названия. Было подготовлено постановление и о переименовании столицы Крымского ханства Бахчисарая в город Пушкиноград. Но именно потому, что приближалось 150-летие со дня рождения Пушкина, стереть с карты полуострова топоним «Бахчисарай» оказалось невозможно. Благодаря более чем вековой всевропейской славе пушкинской поэмы, имя города стало «неприкасаемым». Никакие постановления и указы ни местных, ни центральных властей (как тайные, так и явные) противостоять этому всемогуществу «памяти культуры» (М. М. Бахтин) уже не могли.

И всё же попытки «депортировать» саму эту память культуры предпринимались. Ими, по-видимому, объясняется весьма броский (но броский не на прежний, а на сегодняшний наш взгляд) пробел.

Летом 1825 года мальчик Лермонтов находился на лечении «водами» в Пятигорске. Там юный поэт наблюдает главный мусульманский праздник – Большой Байрам или Ураза-байрам (праздник разговения), который отмечается по окончании Рамазана (священного месяца поста). Это переходящий тредневный праздник, в 1825 году он начался 12 июля. Этот же праздник в тех же местах, но только с 30 июня видел в 1820 году Пушкин, отразивший его в поэме «Кавказский пленник». 7–8 сентября уже в Крыму в Бахчисарае Пушкин был свидетелем того, как татары отмечали второй по значимости религиозный праздник – четырехдневный Малый Байрам или Курбан-байрам (праздник жертвоприношения, он начался в 1820 году 6 сентября), передав эти свои впечатления в поэме «Бахчисарайский фонтан» [15, с. 191–192].

Вернемся, однако, к Лермонтову. В 5-ти километрах от Пятигорска располагался в те годы аул Аджи. 15 июля все отдыхающие

традиционно съехались туда на ежегодную светскую кульминацию праздника Ураза-байрам (напомним, это уже четвертый день по окончании поста), состоящую из разного рода состязаний, представлений и угощений [см.: 12]. Память у 11-летнего мальчика была поразительная. Он запомнил всё: что в этот день не творили молитвы; что праздник открыли конные состязания со стрельбой, сопровождаемые «весельем, ликованием» молодёжи; что кульминацией представления было пение в конце дня народного певца-ашика, аккомпанировавшего себе на трёхструнном сазе. Кто-то, вероятно, пересказал пытливому мальчику и содержание песни – её (уже в 1832 году, 18-летним) он включит в поэму «Измаил-Бей» вместе с описанием праздника. (Похоже, что Пушкин с Раевскими 3 июля 1820 года тоже были на этом традиционном празднике, организуемом мусульманами для гостей курорта на следующий день после окончания трехдневного Ураза-байрама в ауле Аджи. Элементы описания «Байрана» – так это слово пишут в своих поэмах Пушкин и Лермонтов – обнаруживают очень большое сходство).

Многие из этих сведений советский читатель мог и в 1980-е годы найти в «Лермонтовской энциклопедии» [9]. Хотя далеко не все. Сегодня, конечно, нас удивляет, что в энциклопедии список научной литературы о поэме содержит всего две фамилии «лиц кавказской национальности»: З. Шерипов (1929) и Р. У. Туганов (1972) [29; 27]. Но куда удивительней другое: до сих пор в лермонтоведении не прокомментировано имя знаменитого горского певца, который выступал на празднике в Аджи 15 июля 1825 года, а оно красноречиво – Султан Керим-Гирей [см.: 12].

Мало того, до сих пор не прокомментирована связь семьи Лермонтовых с ханской династией Хаджи Гиреев, и шире – с тюркским миром. Без этих комментариев многое в жизни и творчестве поэта остаётся «непрочитанным» как для крымскотатарских (и украинских!) учёных, так и для крымских читателей, – даже тех, кто осведомлён об истории рода Гераев-Гиреев.

В новую русскую литературу Гиреев «ввел» Пушкин, сделав героем поэмы «Бахчисарайский фонтан» хана Крым (Кырым) I Гирея (1758–1764, 1768–1769 годы правления). Этим выбором поэт сознательно нарушал историческую достоверность (в бытность ханом Крым Гирей не совершал набегов на Польшу), о чем свидетельствует появление в черновиках имени совершавшего набеги на Москву Девлет I Гирея (1550–1577 годы правления), но именно с Крым Гиреем молва связывала легенду о пленнице-христианке.

Согласно официальной родословной, Гирей – чингизиды и происходят из Тугатимуридов, предков хана Тохтамышша. Род этот ногайский. Ногаи, скотоводы-степняки, занимали когда-то огромную территорию – от Прикаспия на востоке до Румелийской степи (часть нынешних Болгарии и Румынии) и Буджака (часть нынешней Молдовы) на западе, через Северный Кавказ, Приазовье и Причерноморье. Представители династии Гиреев не только почти 350 лет правили Крымским ханством, но также в разные годы занимали престолы Казанского, Астраханского и Касимовского ханств, управляли землями материковой Таврии, Кубани, Поволжья, Джемболука, Едисана и Буджака. Широко разбросала судьба по свету членов этого рода. Выразительно говорит об этом даже современная топонимика – от района Новогиреево в Москве до поселка Гирей в Краснодарском крае.

Именно ногаи (воспринимавшие Крым Гирея не столько как Бахчисарайского хана, сколько как «своего» племенного вождя) помогли ему сесть на престол; именно их «степная демократия» и патриархальная независимость питала в «гордой душе» Гирея-Герая мечту о полной независимости Крыма; именно к ногаям, своим ближайшим сородичам, поехал хан перед смертью за поддержкой, оказавшись между молотом и наковальней – двумя противоборствующими империями, российской и турецкой, при молчаливом невмешательстве Западной Европы. Поехал – и «скоропостижно» скончался во цвете лет. Наездник, воин, – он умер якобы от острого плеврита. Ныне учёные полагают, что хан был отравлен (детальнее см. [23]).

Вот какой исторический персонаж вошел в историю Крыма и Украины и поразил воображение молодого Пушкина. Но фамильная ветвь Хаджи Гиреев примечательна ещё одним. Сегодня «хаджи» означает человека, совершившего паломничество (хадж) в Мекку. Изначально же значение «хаджи» было шире: это человек благочестивый, авторитетный в вопросах веры, «богоданный» своему народу. Таковым выступает в поэме «Измаил-Бей» Лермонтова не хан, а народный певец. Но будем помнить, что реальный прообраз певца носил имя Султан Керим-Гирей. То есть певец, которого слушал 15 июля 1825 года в Аджи юный Лермонтов, происходил из этой знаменитой династии. Ашик – не просто стихослагатель; это «боговдохновенный» певец, певец-пророк, подобный «боянам» из «Слова о полку Игореве» и киевских былин. Стоит вспомнить в связи с этим, что династия Гиреев была ещё и династией поэтов. Поэтическая антология «Грезы розового сада», представляющая творчество восьми из тридцати Гиреев, писав-

ших стихи, издана в Крыму в 1999 году [8].

В 1783 году последний крымский хан – Шахин Гирей (1777–1782, 1782–1783 годы правления) – отрекается от престола, получает покровительство императрицы и право на жительство в России, перебираясь туда вместе с большой свитой, родней и гаремом (по разным сведениям его сопровождали от 2 000 до 3 000 человек). Местом его жительства сначала был определен Воронеж, потом – подальше от Крыма и ногайских степей – Калуга. В молодости Шахин Гирей учился в Италии, он писал стихи, увлекался театром, знал арабский, греческий, итальянский и русский языки. Жизнь в русской глубинке, вдали от родного тюркского мира, его тяготит. Да и атмосфера вокруг бывшего правителя сгущается. Переписку его перехватывают, близких людей арестовывают, охрану и свиту все время сокращают. Про данное когда-то Шахин Гирею обещание сделать его властителем Персии никто уже не вспоминает. Преданность, которую сохраняют к нему ногаи, раздражает и пугает российские власти.

Через три года Шахин Гирей начинает добиваться разрешения на выезд в Османскую империю. Получив это право, в 1787 году он покинет Россию, совершенно отчетливо понимая, что его ждет. Но речь шла уже не о нем, Шахин Гирею нужно было защитить от преследований свой многочисленный род. В пределы Турции хан въедет со всеми почестями, положенными чингизиду. Однако уже летом того же года он будет казнен по приказу султана Абдул-Хамида I: удушен с помощью шелкового шнура. По понятиям тюркского мира это была благородная смерть – бескровная. Казнили хана там же, где подвергали казни других высокородных осужденных, – на острове Родос.

Династия Гиреев за 350 лет оставила в России большое и до сих пор не изученное, как следует, потомство. По линии матери в родстве с этой фамилией состоял и Лермонтов. Прямым потомком одной из линий Гиреев являлся троюродный брат поэта Аким (на тюркском языке «аким» означает старший, начальствующий) Павлович Шан-Гирей (традиционное для татарского языка стяжение: Шахин-Шаин-Шан). Вероятным основателем русского рода Шан-Гиреев, предков не только Лермонтова, но и Григория Сковороды, является козакский полковник времен Богдана Хмельницкого – Шагин Иван Гирей (Шан-Гирей), родившийся до 1648 года. Его отцом был хан Саадет II Гирей.

Кстати, это не единственная в роду Лермонтовых тюркская ветвь. Бабушка А. П. Шан-Гирея Екатерина и бабушка М. Ю. Лер-

монтова Елизавета обе происходили из рода Аслан-мурзы Челебея, который в 1389 году вместе со своей дружиной перешел из Золотой Орды на службу к великому князю Димитрию Донскому. Челебей женился на девушке из боярского рода Марии Житовой, их старший сын Арсений (в основе тюркское имя Арсен) стал основателем рода российских дворян Арсеньевых, к которому принадлежал дед поэта по материнской линии М. В. Арсеньев [см.: 28; 2, с. 150–151].

Таким образом, по линии матери Лермонтов принадлежал к самым знатым и влиятельным татарским родам. Знал ли об этом он сам? Конечно, знал, как и всякий дворянин, знакомый со своими фамильными гербами (у Арсеньевых в гербе два скрещенных ятагана, стрела, подкова и полумесяц, свидетельствующие о восточном происхождении их предка) и родословной. И Лермонтова интересовала татарская линия его семьи, о чем говорит хотя бы тот факт, что на Кавказе он будет изучать тюркский язык, по одной из версий, в азербайджанском варианте [1, с. 16]. Сам поэт в 1837 году собирался ехать на Восток, в частности, в Персию, но этот замысел не осуществился. Позднее он отправит в Персию героя своего романа Печорина.

В свете всех этих обстоятельств совсем по-иному начинают восприниматься многие известные произведения Лермонтова. Напрямую, эти проникнутые личным отношением стихи из «Валерика»:

<...> И вижу я неподалеку
У речки, следуя Пророку,
Мирной татарин свой намаз
Творит, не подымая глаз;
А вот кружком сидят другие.
Люблю я цвет их желтых лиц,
Подобный цвету ноговиц,
Их шапки, рукава худые,
Их темный и лукавый взор
И их гортанный разговор. [17, с. 318]

Отливающие желтизной лица татар из лермонтовского стихотворения однозначно говорят о том, что это гиреевские ногаи.

Также по-новому в свете этих обстоятельств начинает звучать давняя тема якобы имевшего место стремления Лермонтова посетить наследную вотчину Гиреев – Крым. Предание упорно говорит, что поэт нанял однажды парусную лодку и на несколько дней приплыл к Кавказа на полуостров. По крайней мере, в «Герое нашего времени» он признается, что на Тамани любовался «из окна на голубое небо,

усеянное разорванными облачками, на дальний берег Крыма, который тянется лиловой полосой и кончается утесом, на вершине коего бежится маячная башня» [см.: 15, с. 32–33]. Как подробно и точно (вплоть до упоминания белой башни Еникальского маяка возле самого пролива) описывает Лермонтов такой близкий и одновременно далекий Крым! Как манит его к себе эта земля!

Ясно, что сегодня в переосмыслении нуждается вся история отношений поэта с Кавказом, с тюркским миром и исламом, понимание Лермонтовым прошлого России и населявших империю народов.

Есть также основания полагать, что жизненная судьба Шахин Гирея отразилась в сюжете поэмы «Измаил-Бей»: герой, верно служивший России, возвращается в родные края и принимает смерть от рук своего соплеменника. Это предположение тем более вероятно, что в реальности Измаил-бей был убит не единоверцем, а врагами [9, с. 188]. Кстати, аул Аджи, как установили краеведы Пятигорска, был построен отцом реального Измаил-бея и разрушен войсками после того, как воспетый Лермонтовым в поэме герой возглавил восставшие кавказские племена [см.: 12].

Интертекстуальный метод исследования: М. Ю. Лермонтов, Е. П. Гребинка, Библия. Второй текст, который наглядно демонстрирует новые возможности «украинского вектора», – это лермонтовский поэтический портрет юной красавицы украинского происхождения, княгини Марии Алексеевны Щербатовой, урождённой Штерич («На светские цепи...», 1840 [5; 16]). Волею семейных обстоятельств, М. А. Щербатова стала светской петербургской дамой, но не потеряла, по Лермонтову, ни памяти о родине, ни главных черт украинки: «гордого покоя» перед клеветой и насмешками, душевного целомудрия, нежелания просить «у чуждых опоры». Образ реальной женщины разрастается у Лермонтова до образа Украины и до глубин самой украинскости.

Об этом стихотворении писали лермонтоведы и в Украине, и за её пределами (обзор литературы см. [18]). На украинский язык его перевёл один из лидеров украинского художественного перевода XX века М. К. Зеров (см. Приложение 1). Непосредственным импульсом для создания этого текста мог послужить аналогичный «сдвоенный» портрет молодой красавицы (а на самом деле Родины-Украины) у Е. П. Гребинки [6; 7; 19]. Профессор Е. Г. Эткинд, известный филолог-переводовед и поэтовед, изгнанный из СССР (1974) за поддержку Александра Солженицына и Иосифа Бродского, резюмировал: «„На светские цепи...” – одно из важнейших стихотворений зрелого Лермонтова. Оно движется

<...> от светски лёгкого восхваления глазок, щёчек, кудрей женщины <...> к воспеванию её „детской веры” и „гордого покоя”». Оказывается, любовь женщины «надёжна, если она опирается на надёжность её нации». И дальше: «Даже в таком чуть ли не мадригальном объяснении Лермонтов остаётся на высокой позиции – гражданина, ценящего прежде всего общенародные традиции <...>» [31, с. 473–474].

С исследователем нельзя не согласиться. Однако знаменательно: отсылки на украинский прецедент – стихи Е. П. Гребинки – мы у него не встретим. И наоборот: авторы, специально изучавшие украинскую общину Петербурга, в том числе, деятельность Е. П. Гребинки, его попытки организовать в «северной столице» периодические издания, откуда русскоязычный читатель мог бы черпать объективные литературные и культурные сведения об Украине, – эти авторы обходят молчанием «гребинковское эхо» в творчестве Лермонтова.

Знаменательно и другое. Цитированный выше профессор Е. Г. Эткинд, мастер тонких поэтологических наблюдений, не объясняет: каким же образом совершается в стихах у Лермонтова это переключение от «светского человека» к «гражданину», к философу-конфессионалу? Или, быть может, никакого переключения у Лермонтова и нет – есть лишь примыкание, рядоположность? Строки 1–2 представляют собою светский дискурс; строки 3–6 – дискурс украинского романтизма. Строки 7–8 возвращают нас к салонной речи (окрашенной, правда, «горечью и злостью» самого повествователя). А строки 9–16 опять отсылают к стилю и тону, близкому к Е. П. Гребинке, О. М. Сомову, Л. И. Боровиковскому.

Но нет, переключатель (содержательный и стилистический) в тексте Лермонтова всё же имеется, и довольно неожиданный: отсылки к Библии. Начинаются они со строк 7–8 («Как ветер пустыни, / И нежат и жгут её ласки»). Маркером этого библейского интекста, врывающегося в речь и петербургских балов, и украинских степей, служит «ветер пустыни». (Разграничение понятий «интекст-интертекст» см.: [25; 26].) Что даёт нам основания так полагать? 1) Стилистическая отмеченность самого образа, не совпадающая со стилистическими регистрами ни «света», ни «степи». 2) Невозможность приложить этот образ к степям Украины. Не забудем: в 1831 году была уже опубликована (и притом в Петербурге) первая часть «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя со знаменитыми описаниями украинской природы, менее всего похожей на «пустыню». «Вечера...» стали сенсацией среди читающей публики; не мог не знать их и Лермонтов. Следовательно, стилиевой

диссонанс здесь не случаен. 3) Композиционно – «ветер пустыни» отчётливо членит стихотворение на «мадригальную» и «одическую» (или «элегическую») части. Без этого образа ввод новых, философско-религиозных мотивов в данный текст немыслим. Каков же тогда статус и смысл «ветра пустыни»?

Это не простая пейзажная реалья, ни украинская, ни даже палестинская (см. Приложения 1 и 2). В роли реалии «ветер пустыни» никогда не сопрягается в Библии с мотивами любви и/или женской ласки. Его контекстуальные значения – гибель всего живого, или Божий гнев, или возмездие врагам. Но если читать его как общебиблейский символ, тогда на передний план выходит иной, глубинный мотив – *испытания* (восходящий к мифосюжету инициации).

Кого же испытывает лермонтовский ветер? А поскольку это ещё и метонимический знак героини, – кого испытывает она?

Прежде всего испытание проходит она сама. Сохранять детские черты (напомним: к моменту создания стихотворения княгине М. А. Щербатовой около 20 лет), душевную чистоту и верность «отчизны примеру» куда легче дома, нежели «среди ледяного, среди беспощадного света». Не только на чужбине, а и в таком иномирии, где все эти ценности вызывают только насмешки и злобу. С другой стороны, лишь пройдя испытание злом, героиня оказалась способной вырасти до внутренней (а не просто внешней) независимости – до «покоя» возмужавшей души [3, с. 142–143; 4, с. 54–57].

Но испытание проходит и лирический «авторский» герой. Его душевное состояние изначально двойственно; именно потому стилистически двойственна (и даже «тройственна») его поэтическая речь. Его восхищает таинственная красота «ночей Украины», их космизм, а не простая идилличность. Его умиляет полудетская красота героини. (Вот откуда идут «глазки» и тому подобное, которые интерпретировались подчас всего лишь как мадригальная галантность.) Герой и сам хотел бы питать «надежду на Бога». Однако «ледяной свет» – его привычный мир, успевший оставить на нём свои «приметы», от светских манер до леденящего демонизма. Поэтому героиня для него – предмет и удивления, и надежды («полюбит нескоро, зато не разлюбит уж даром»), и влюблённости, и печали. (Ср.: «Мне грустно, потому что я тебя люблю...», – по мнению некоторых исследователей, и эти строки также адресованы Марии Щербатовой [10; 30, с. 116]).

Отчего же юная женщина, не имевшая ранее никакого «петербургского» опыта, совсем недавно пережившая личную трагедию

(смерть новорождённого первенца-сына), вдова в 20 лет, – сберегла то, что лишь отчасти удалось сберечь герою-мужчине? Лермонтов отвечает недвусмысленно: за нею стоит всё «племя родное», вся её «печальная», но не сломленная отчизна. А за героем стоит родина, которую он тоже любит, но любит другой, «странною» любовью (стихотворение «Родина», 1841). Подобная формула возможна только в том случае, когда между «родиной» и «мною», при всей «моей» любви, остаётся некий – и немалый – зазор. Между героиней анализируемого текста и её родиной такого зазора нет.

Методологические перспективы исследования. Их вырисовалось несколько. Необходимо 1) пополнить и систематизировать современные данные об украинском круге знакомых, друзей, творческих наставников и последователей Лермонтова (тезаурусный метод – реальное комментирование – реконструктивный метод). 2) Уточнить историко-генеалогические и историко-контактные связи с Украиной и Крымом не только лично Лермонтова, но и всего его рода. Отрадно, что подобные связи по отцовской линии все шире выводят исследователей на два древних (и оба знаменитых) британских рода: Гордонов (включая поэта Дж. Гордона Байрона) и Лермонтов (включая поэта-провидца XIII века Томаса Лермонта) (методы историко-биографического, этимологического и генеалогического анализа). Пора, по-видимому, обратить внимание не только на Запад, но и на Восток. 3) Сопоставить лермонтовский образ Украины: как его источники, так и его текстовую реализацию, – с образом Украины в современной для Лермонтова русской литературе (имагологический и сопоставительно-типологический анализ). 4) Прodelать аналогичную работу с материалами об адресатах лермонтовских стихотворений; дополнить их гендерологическим и интертекстуальным анализом в масштабах и макротекстов (поэтических циклов), и мегатекстов (термин профессора И. М. Коллегаевой), то есть научных и мемуарных комментариев к указанным стихам.

Совокупность этих новых подходов и методов, перечисленных и/или оставшихся за скобками нашего перечисления, позволит, по нашему убеждению, в значительной мере переосмыслить тему «Лермонтов и Украина», или иначе: «Украинский контекст Лермонтова».

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

М. Ю. Лермонтов. <М. А. Щербатовой> («На светские цепи...»).

Перевод на український язык 1930–1931 годов Николая Зерова.

На пуга сұворі,
На гомін привабливий бала
Степи неозорі
України вона проміняла.

Та півдня палкого
Собі залишила приміту
Серед крижаного,
Серед неблаганного світу.

Як ночі України
У сяєві зір таємничих,
Доховують тайни
Слова її уст чарівничих.

Як обрії сині –
Очей її полиск і сяння;
Як вітер пустині –
Жагуче її милування.

І стиглістю сливи
Рожеве обличчя зоріє;
І сонце пестливе
У кучерях її золотіє.

І, молячись щиро
За прикладом рідного краю,
Незайману віру
У серці дитячим плекає.

Як люд її рідний.
Не жде від чужинця опори;
Безмовно і гідно
Терпить і знущання, і горе.

На погляд зухвалий
Не займеться враз потаємно,
Звикає помалку.
Зате й не розлюбить даремно. [13]

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

М. Ю. Лермонтов. <М. А. Щербатовой> («На светские цепи...»).

Перевод на український язык 2014 года Марины Новиковой.

За вишкіл чужинський,
За балів нудне стоголося
Свій степ український
Покинути їй довелося.

Та є в ній ознаки –
Вітання південному літу
Крізь холод і мряки
Чужого північного світу.

Як ніч на Україні
В рясноті зірок вічносяйних,
Духмяні й нетлінні
Слова її вуст життєдайних.

Як ранок, веселі
Вкраїнські блакитові очі,
Як вітер пустелі,
Палючі обійми жіночі.

Як зріючі сливи,
Все личко в рум'яних загравах;
І сонця розливи
У косах її золотавих.

Вітчизну леліє,
Хоч як тая тоскна і вбога,
Дитячу надію
Обидві поклавши на Бога.

Як рідні країни,
Підмоги в чужинців не просить;
Їх кпини та рани
У гордому спокою зносить.

Не сповниться хіттю
Від погляду світського лева.
Полюбить не миттю.
Проте й не розлюбить миттєво. [24]

ЛИТЕРАТУРА

1. Андроников И. Л. Образ Лермонтова / И. Л. Андроников // Лермонтовская энциклопедия / [гл. ред. В. А. Мануйлов]. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 12–22.
2. Баскаков Н. А. Русские фамилии тюркского происхождения / Н. А. Баскаков. – Москва : Наука, 1979. – 279 с. : ил.
3. Библийская энциклопедия : В 2-х кн. – Кн. 1. А-М. – Москва, 1891. – [репринт. изд.]. – Москва : СПМСИ и др., 1990. – 494 с.
4. Библийская энциклопедия. [Текст] : В 2-х кн. – Кн. 2. Н-Ф. – Москва: 1891. – [репринт. изд.]. – Москва : СПМСИ и др., 1990. – 408 с.
5. Герштейн Э. Г. Об одном лирическом цикле Лермонтова / Э. Г. Герштейн // Лермонтовский сб. – Ленинград : Наука, 1985. – С. 131–151.
6. Гребінка Є. П. М. Ю. Лермонтов / Є. П. Гребінка // Вибрані твори /

Євген Павлович Гребінка. – Київ : Дніпро. 1976. – С. 434.

7. [Б. а.] Гребінка Євген Павлович / [Б. а.] // Українська літературна енциклопедія : У 5-ти т. Т. 1 / [під ред. І. О. Дзеверіна]– Київ : УРЕ, 1988. – С. 482.

8. Грезы розового сада : Антология средневековой крымскотатарской поэзии. – Симферополь: СОНАТ, 1999. – 86 с.

9. Григорьян К. Н. «Измаил-Бей» (1832) / К. Н. Григорьян, Е. М. Пульхридова // Лермонтовская энциклопедия / [гл. редактор В. А. Мануйлов]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 187–189.

10. Динесман Т. Г. «Отчего» (1840) / Т. Г. Динесман // Лермонтовская энциклопедия / [гл. редактор В. А. Мануйлов]. – Москва : Советская энциклопедия, 1981. – С. 360.

11. Заславский И. Я. Переводы и изучение Лермонтова в литературах народов СССР. Украинская литература / И. Я. Заславский // Лермонтовская энциклопедия / [гл. ред. В. А. Мануйлов]. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 383–385.

12. Захаров В. Лермонтов и Восток [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.oks-glagol.ru> – 11.08.2013.

13. Зеров М. К. Вибране / Микола Костянтинович Зеров. – Київ : Дніпро, 1966. – С. 409–410.

14. Казарин В. П. Проблемы художественного метода русской литературы 30-х гг. XIX века : (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) : автореф. дисс. на соиск. уч. степени докт. филол. науки : спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. П. Казарин. – Киев, 1987. – 36 с.

15. «К пределам дальным...» : Очерки путешествия А. С. Пушкина по Крыму / Под ред. проф. В. П. Казарина. – Симферополь : Крымский Архив, 2012. – 335 с. : ил.

16. Лермонтов М. Ю. <М. А. Щербатовой> («На светские цепи...») / М. Ю. Лермонтов // Собр. соч. : В 4-х т. / Михаил Юрьевич Лермонтов. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Т. 1. – Ленинград: Наука, 1979. – С. 428–429.

17. Лермонтов М. Ю. Валерик / М. Ю. Лермонтов // Собр. соч. : В 4-х т. / Михаил Юрьевич Лермонтов. – Т. 1. – Москва: Правда, 1969. – С. 316–322.

18. Найдич Э. Э. «М. А. Щербатовой» («На светские цепи...» (1840)) / Э. Э. Найдич // Лермонтовская энциклопедия / [гл. ред. В. А. Мануйлов]. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 628.

19. Найдич Э. Э. Стихотворение «М. А. Щербатовой» (Лермонтов и Е. П. Гребенка) / Э. Э. Найдич // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Сборник научных статей. – Ленинград : Наука, 1979. – С. 403–408.

20. Новикова М. Перекладацький світ Григорія Кочура / М. Новикова //

Друге віддуння : Переклади / Григорій Кочур. – Київ : Дніпро, 1991. – С. 5–18.

21. Новикова М. А. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода: (стилистика переводчика). / М. А. Новикова : автореф. дисс. на соиск. уч. степени докт. филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание» / М. А. Новикова. – Ленинград : ЛГУ, 1980. – 34 с.

22. Новикова М. О. Методичні рекомендації для самостійної роботи магістрантів та аспірантів літературознавчих спеціальностей. Вип. 2. / автор-упоряд. проф. М. О. Новикова / [М. О. Новикова]. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2007. – 99 с.

23. Новикова М. А. Герай исторический и Гирей пушкинский: (Историко-литературная гипотеза) / М. А. Новикова // Полифония культур Украины : сб. материалов Междунар. науч. конф. – Луганск, 2007. – Вып. 2. – С. 131–143.

24. Новикова М. А. Славянский венок : Из новых переводов / М. А. Новикова // Черное море XXI век : Ежеквартальный литературно-художественный журнал. – Январь-март. – Симферополь : Бизнес-Информ, 2014. – С. 218.

25. Новикова М. А. Интертекстуалистика: новые измерения / М. А. Новикова, Е. Ю. Абрамова, С. Э. Трош // Культура народов Причерноморья. – Симферополь: Изд-во ТНУ им. В. И. Вернадского, 2011. – № 209. – С. 109–121.

26. Новикова М. А. Исследовательские стратегии в анализе поликультурных художественных текстов / М. А. Новикова, Э. Р. Тулуп, О. С. Семенец, С. Э. Трош // Культура народов Причерноморья. – Симферополь : Издательство ТНУ им. В. И. Вернадского, 2012. – № 240. – С. 166–169.

27. Туганов Р. У. Измаил-бей. Исторический очерк о герое одноименной поэмы М. Ю. Лермонтова / Р. У. Туганов. – Нальчик : Сов. писатель, 1972. – 121 с.

28. Сабитов Ж. Чингизиды : в поисках Чингиз Хана. 1. Русские Гирей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.elim.kz> – 24.07.2009; Гулиев М. Потомки Шахин Гирея и Нахчыван [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.azerizv.az> – 07.10.2010; [Б. а.] Шан-Гирей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pstp.info> ; [Б. а.] Шагин Иван Гирей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rodovid.org> .

29. Шерипов З. Что послужило Лермонтову сюжетом для поэмы «Измаил-бей»? / З. Шерипов. – Грозный : Госиздат РСФСР, 1929. – 56 с.: ил.

30. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Борис Михайлович Эйхенбаум. – Ленинград : Academia, 1924. – 221 с.

31. Эткинд Е. [Г.] Пастернак и Лермонтов. К проблеме поэтической личности / Е. Эткинд // Там, внутри. О русской поэзии XX века / Ефим [Григорьевич] Эткинд. – Санкт-Петербург : Максима, 1995. – 567 с.

ТОПОС МІСТА У РОМАНАХ ПОЛЬСЬКОЇ ПИСЬМЕННИЦІ ПОЛІ ГОЯВІЧИНСЬКОЇ «ДІВЧАТА З НОВОЛИПОК» ТА «РАЙСЬКА ЯБЛУНЯ»

Ігор Козлик

Доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (УКРАЇНА),
76018, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, e-mail: igor.kozlyk@pu.if.ua

Наталія Орнат

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

UDC: 821.162.1: 82.09

ABSTRACT

Kozlyk Igor, Ornat Nataliia. *The Topos of the City in the Polish Writer's Pola Goyavichynska «Girls from Novolipki» and «Heavenly Apple tree».*

The article gives a detailed analysis of the topos of the city in the novels by the Polish writer Pola Goyavichynska «Girls from Novolipki» and «Heavenly Apple tree». Individually the author's projection of the city image is determined by using the concept of «dabyrinth» within a couple of «topos / locus». Featuring city as the background of human life and its impact in the person's life, the writer resorts to the motif of the fatality, which emphasizes sound background and colours of the city and its opposition to the suburb of Warsaw.

Keywords: topos, locus, the phenomenon of the city, the concept of the labyrinth.

У статті подано детальний аналіз топосу міста у романах польської письменниці Полі Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня». Індивідуально авторська проекція образу міста схарактеризована за допомогою концепту «лабіринт» в межах пари «топос / локус». Показуючи місто як тло людського життя та його вплив на саму людину, письменниця вдається до мотиву фатальності, що підкреслює звуковий фон та кольористику міста, а також його протиставлення до передмістя Варшави.

Ключові слова: топос, локус, феномен міста, концепт лабіринту.

Звернення в аналізі літератури до явища топізації не є випадковим, адже осмислення топіки «обумовлюється певним способом осмислення літератури. Воно передбачає існування системи, яка перебуває між літературним твором і „життям“, „дійсністю“, колективним підсвідомим, уявою чи свідомістю, яка виростає з екзистенційного або історичного досвіду – поколіннєвого, класового тощо» [1, с. 360].

Польські та українські літературознавці, які у своїх евристич-

них працях звертаються до поняття топосу в літературі (Яніна Абрамовська, Ольга Харлан), в теоретичній частині своїх робіт звертаються до праці Ернста Роберта Курціуса «Європейська література і латинське середньовіччя». У розділах «Реторика» і «Топіка» німецький дослідник виокремлює ряд пунктів, в поясненні яких окреслює поняття та функцію топосу як «архаїчного протообразу колективної свідомості», що «вкоренився в найглибших надрах душі» [3, с. 123]. Виходячи з системи античної теорії, Е. Р. Курціус стверджує, що існували певні «пам'ятні теми», які «використовувались для розгортання та видозміни залежно від уподобань оратора» [3, с. 81]. Грецькою їх називали κοινὸν τόπος, латиною – *loci communes*, на давній німецькій мові – *Gemeinörter*, таким висловом користувалися пізніше Лессінг і Кант. Тепер, як відомо, всі вживають грецьке слово *topos*. Згідно з твердженням дослідника, у найбільш загальному визначенні поняття «топос» означає «наголошення неспроможності належно дотримуватися матеріалу» [3, с. 81]. Спочатку *topoi* використовувалися для складання промов, пізніше *топоси* «стали штампами, кліше, які можна було використовувати в будь-якій літературній формі, ними почали послуговуватися у тих сферах життя, які література могла охопити й формувати» [3, с. 82]. Порівнюючи поняття «топос» з «коморою з припасами» [3, с. 92], Е. Р. Курціус називає його оздоблювальним елементом, цитатою, фразою, що періодично змінюється.

Саме на таке тлумачення категорії «топос» спирається польська дослідниця Яніна Абрамовська, зазначаючи, що «топос буває вже не тільки аргументом, а й оздобою, засобом ампліфікативної практики. У міркуваннях на тему топосу з'являються порівняння з квітами, зірками, клейнодами, топос іноді називають убранням для думки, а топіка як цілість зіставляється з купецькою лавкою» [1, с. 356–357]. Досліджуючи інтерпретаційну динаміку даного поняття, Я. Абрамовська вказує, що «„топос” не тільки відривається від первісних значень, а й стає антонімом своїх іншомовних відповідників із *locus communis* на чолі. Якщо цей останній відсилає до стилістичної кальки, розумової банальності, означає вторинність, множення кліше та схем, одним словом – „саму конвенцію”, перший асоціюється із чимось таємничим та привабливим, із якоюсь не до кінця окресленою колективною психічною дійсністю чи структурою уяви, щодо якої виконує немовби експлоративні функції» [1, с. 353]. Зважаючи на це, доволі часто присутні в літературознавчих практиках ототожнення понять «топос» і «локус» можна вважати помилковим.

Термін «локус» має власне багатогалузеве застосування: у біології (як частина хромосоми), у психології (де існує термін «локус контролю»). У літературознавчий обіг цей термін, на думку російської дослідниці В. Прокоф'євої [див.: 6, с. 87], вперше запровадив Юрій Лотман, який однією з організуючих рис просторової структури тексту вважає опозицію «замкнений – відкритий» (в оригіналі рос.: «замкнутый – разомкнутый»). «Замкнутий простір, – читаємо в Ю. Лотмана, – інтерпретуючись в текстах у вигляді різних побутових просторових образах: дому, міста, батьківщини – і наділяючись певними ознаками: „рідний“, „теплый“, „безпечний“ – протистоїть відкритому „зовнішньому“ простору і його ознакам: „чужий“, „ворожий“, „холодний“» [4, с. 277–278]. При цьому в художньому тексті топос може складатися з декількох локусів, які означають «частину цілості» [1, с. 356].

Як відомо, урбаністична тематика належить до найбільш опрацьованих складових розвитку світової літератури XIX–XX ст. і відображена у творчості різних письменників, які належать до різних національних літератур, напрямів, шкіл, методно-стильових тенденцій тощо. Образ міста переосмислюється ними (внутрішньо проблематизується) по-різному у різних тематичних, ідейних площинах (місто як ідея перебудови світу, як театральна декорація, як частина природи й універсуму – [7, с. 5]. Одним із шляхів художньої інтерпретації образу міста в західноєвропейській літературі XIX–XX ст. є, на думку Б. Пайка, трансформація цього образу у психологічну метафору «соціального образу» [16, с. 14]. Але інколи цьому загальному «соціальному образу» протиставляється самотня людина. «Цей новий наголос на ізолюваному індивіді належить не тільки до символів (знаків) у романах, а й до зусиль, які письменники та критики дев'ятнадцятого і двадцятого століть прикладали до створення концепції оповідача (або в поезії – промовця), індивідуалізована точка зору якого є своєрідною лінзою, через яку читач сприймає світ діянь. Особливий інтерес викликає спосіб, в якому герой або оповідач, як правило, репрезентує себе самотнім на тлі міста, постаючи ізолюваною індивідуальною свідомістю, що спостерігає за міською спільнотою» [16, с. 15]. Саме така трансформація образу міста, в якій об'єднано два вказаних Пайком елементи – психологічну метафору «соціального образу» і тему самотності людини, спостерігається у романах П. Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня». Присутня тут індивідуально авторська проекція образу міста може бути адекватно схарактеризована за допомогою концепту «лабіринт» в межах пари «топос / локус».

Якщо Ю. Лотман, розрізняючи «замкнену» і «відкрити» просторові структури тексту, з першою пов'язує чуже і холодне, а з другою – теплоту і безпеку, то у дилогії П. Гоявічинської, навпаки, «замкнений» простір позначений відчуттям близького та рідного, тоді як простір «відкритий» постає маркованим в основному невідомістю, небезпечністю та холодом і лише зрідка – надійністю, захищеністю. У такому тлумаченні пари «замкненого / відкритого» простору ми пояснюємо «відкритий» топос:

- топос міста як чужий і небезпечний та «замкнений» локус;
- локус дому як рідний, близький;
- локус парку чи театру теж як «замкнений», але чужий, незвіданий та небезпечний.

Таке представлення в романах П. Гоявічинської топосу та його складової локусу показує, що останній має як індивідуальні, так і загальні, тобто пов'язані з топікою, в яку входить, характеристики.

У першій частині дилогії під назвою «Дівчата з Новолипок» йдеться не про саму столицю, а про її передмістя. Така локація не є випадковою. Зофія Налковська підкреслювала зв'язок П. Гоявічинської із літературним угрупованням «Передмістя», представники якого у власних творах показували життя типових представників різних соціальних прошарків (про це згадує Валерія Ведіна у передмові до дилогії письменниці [див.: 2, с. 5–6]). Подібна тематика є близькою і самій Гоявічинській. Зосередження авторського зображення на передмісті покликане підготувати читача до сприймання головних перипетій. Не в столиці, а саме в передмісті, серед брудних вулиць та старих будинків, дівчата мріють про щасливе майбутнє, в якому буде власний дім та сім'я, а в місті з красивими парками, вишуканими декораціями та багатством їхні мрії стають нездійсненними. Така маргінальність на початку першої частини дилогії свідомо обрана авторкою для створення контрасту між простотою та наївністю героїнь, які живуть у передмісті, з одного боку, і складністю та інколи жорстокістю життя людини в польській столиці, з іншого. При чому географічні координати подій доволі швидко переміщуються до польської столиці, зображеної в романах. Схема лабіринту міста з його вулицями, парками та крамницями у романі схожа тут на систему пошуку власного «єго» і зміст життя героїнь показаний у їх безрезультативних пошуках вимріяного щастя.

Першим зіткненням «просторово-етичних світів» [8, с. 281] у романі «Дівчата з Новолипок» є чужий сад, куди героїні вирушають

заради нових вражень і який вони витлумачують як новий та незвіданий світ: «О, те дерево з чужої вулиці, що виглядає крізь щілину муру, о невідомий саду! Дівчатка притулили обличчя до чорних дощок, прикипіли очима до шпаринки між дошками, щоб підняти краєчок зависи над таємницею, щоб пізнати хоч часточку із зеленої краси світу» [2, с. 80]. Ця краса для них є несподівано чарівною, але водночас чужою, забороненою, недосяжною. Саме так під пером П. Гоявічинської постає Саксаганський сад (локус парку): «З-за скляного павільйону долинає приглушена музика. Вальс. Віденський. О, яке гарне життя, який чудовий світ – отут, у Саксонському саду! Бронка просто танула, вона ж віддавна передчувала цю лагідність світу» [2, с. 81].

Життєві ілюзії героїнь, попри всю свою фатальну помилковість, все ж виявляються для них поведирем на дорогах рідного міста. У цій ситуації, зображення якої знаходимо, до речі, також і в романах Зофії Налковської «Роман Терези Геннерт» (1923), «Вужі і троянди» (1914), драмі «Дім жінок» (1930), життя постає у парадигмі категоричного вибору: інерція або смерть. У випадку героїнь діалогії Гоявічинської бачимо ототожнення тієї життєвої інерції та смерті (при цьому в більш фатальній проекції, ніж у творах З. Налковської): «Та нещасна вже більше не буде страждати в жодну з суботніх ночей, – вічний їй спокій, вічний спокій. Це був той вузол злиднів, який може розв'язати лише смерть. Так, але та жінка, певно ж, хотіла жити, нехай навіть найубогішим життям, але таки жити!» [2, с. 582.]. Саме у П. Гоявічинської бачимо ту невидиму лінію між життям і смертю, той постійний маневр людини між життям та смертю, який посилюється зловісним спокоєм і тишею в повітрі. Натомість у З. Налковської оголений нерв душі – це муки, страждання і біль, страх перед життям: «Відвертою відразою для неї стала думка про округлу, невидиму тепер горловину каналу – трохи далі, в бетонних склепіннях, низько зімкнутих над чорною водою» [14, с. 240]. Далі ми читаємо, наскільки складним для героїні є короткий шлях до води і з якою полегкістю вона кидається в обійми течії. До речі, при порівнянні жіночих та чоловічих образів у П. Гоявічинської бачимо, що в кожного чоловіка (батька Бронки чи Метека) було своє захоплення, покликання, своя «сила» (за Григорієм Сковородою): «Потерте вбрання, пропотілі сорочки, зморені обличчя. Але коли торкалися інструментів, руки робилися лагідні й обережні, а пальці витягувалися й ставали витонченими. Звук, який виникав між пальцями і струною, здавалося, змінював їхні похнюплені обличчя. А може, це був їх справжній вираз?» [2, с. 105]. Натомість героїні весь час живуть у

постійному марному пошуку, вони постійно перебувають у вирі сімейних проблем, роботи, яка не приносить ніякого задоволення та грошей на проживання.

Згідно з твердженням Ельжбети Рибіцької, весь комплекс лабіринту містить момент *iter mysticum* (містичний шлях), який позиціонується зі свосерідною дорогою та пошуком, переходом від світського до сакрального, від буденного до вічного, від смерті до життя [див.: 5, с. 16]. Підтвердження цьому знаходимо і в диалогії П. Гоявічинської, а також в її романі «Земля Ельжбети» (1934). Оскільки художній простір пов'язаний з іншими елементами художньої системи літературного твору, включаючи сферу характеротворення, то топос польської столиці в романах П. Гоявічинської може бути прочитаний в контексті портретизації головних героїнь, яка сигналізує, в «якій частині простору існує чи звідки приходить конкретна особа» [12, с. 142.] (конкретніше про особливості портретизації у П. Гоявічинської – [див.: 15]). До такого зображення вдається також і Гелена Богушевська, яка у романі «Все життя Сабіни» (1934), не зважаючи на хаотичність відтворення подій, зображає пошуки суті буття: «На сходах їй пригадалося, що незліченну кількість разів йшла на роботу або деінде всупереч своєму бажанню, тільки з примусу, завжди собі казала, що то не сама вона йде, а „йде я”» [10, с. 6]. Щоправда, події в творі Г. Богушевської відбуваються не в столиці, а у звичайному містечку.

Феномен міста зазвичай позиціонується з багатопощинністю, розмаїтістю, масштабністю: «Переплутані траєкторії пошуків стикаються, розходяться, біжать разом, творячи лабіринтову сітку, в якій неможливо достати нитку виходу – домінуючого в ньому способу виходу» [18, с. 34]. Героїні диалогії у власних пошуках себе теж створюють візуальний лабіринт, який, врешті-решт, приведе їх до фатального кінця: «Жінка лежала на проїжджій частині вулиці, нерухома. Відійшла на два чи три кроки від тротуару і впала коло острівця безпеки, посеред майдану. Її перенесли й поклали ближче, під чорним стовпом із сіткою натягнутих дротів» [2, с. 621].

Топос міста в романах П. Гоявічинської показаний як такий, що «керує доцентровим рухом, скерований до глибини архетипів людської думки, і передовсім до самого лабіринту як символу життя» [9, с. 14]. Змальовуючи в такий спосіб топоси зовнішнього лабіринту міста та внутрішнього лабіринту мрій, думок та сподівань героїнь, авторка передає певну амбівалентність зображуваного в романах, зумовлену намаганнями показати складність та неоднозначність сприймання світу

героїнями у зв'язку зі станом їх самосвідомості та індивідуального світосприйняття.

Польська дослідниця М. Крауз вважає, що формування простору в художньому творі залежить від поділу на час і місце постання твору та на час і місце його сприйняття. Для художнього тексту притаманним є авторське посилення до фікційної реальності, тобто нереальності як такої, яку автор «у певний спосіб сам кшталтує, представляючи в певному світі, і запрошує читачів, щоб уявили собі цей світ» [12, с. 134]. Якщо враховувати той момент, що диалогія письменниці значною мірою представляє момент біографічності (на думку Данути Книш-Рудзької [див.: 11] та Аделі Прищевської-Козолуб [див.: 17]), то звідси розуміємо, що авторка презентує найбільш близький їй образ реального міста.

Б. Пайк у праці «Образ міста в сучасній літературі» вважає, що сама візія міста у Західній культурі є дещо контroversійною. «З одного боку, маємо візуальне місто, що складається з вулиць та будівель, замерзлих форм енергії, фіксованих в минулому, навколо яких є активна кінетична енергія сучасних вихорів. З іншого боку, маємо підсвідомий потік думок живого населення міста, що є комбінацією минулого та сьогодення» [16, с. 4]. Описуючи естетичні грані міста в літературі перехідних епох, А. Степанова використовує термін «егональ», тобто «індивідуальний вектор переміщення особистості в хаосі буття, що становить трансцендентний образ міста й набуває в естетичній свідомості різних образних конфігурацій: лабіринт, коло, спіраль тощо» [7, с. 2]. У нашому випадку таким вектором є лабіринт як проекція самопошуку та мрії саме на середовище польської столиці, а до того – її передмістя.

Лабіринт, як вважає польський дослідник Чеслав Андрушко, є явищем амбівалентним (відповідно до чого ми поділяємо його на внутрішній та зовнішній). Перша сторона явища стосується того, що поняття «лабіринту» в літературі демонстративно виражає «потуги людської думки, сили, таланту та відваги» [9, с. 11]. Натомість іншу сторону цього поняття тлумачать як «проекцію людської підсвідомості з прихованими в ній страхами, символ непевності дороги в чужому та ворожому просторі, що не приводить до психологічного пристосування» [9, с. 12]. У романах «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня» найбільш присутня перша сторона. Тут ми стикаємося з абсолютним непристосуванням героїнь до реального життя. Лабіринт у творах – як внутрішній, так і зовнішній – є запрошенням до нового та незвіданого, що породжує страх героїнь перед невідомістю.

Образ міста створює взаємопов'язану систему знаків, а сам автор «використовує елементи цього (тобто реального, повсякденного – Н. О.) світу, щоби дійти до ідеї, яка була замислена першоосновно, – стверджує Б. Пайк – та яка підкреслена через конвенції прихованих або невиразних відносин зі своєю аудиторією» [16, с. 9]. П. Гоявічинська використовує низку знаків (наприклад, обмежений локус вулиці чи парку) задля ближчого знайомства читача з топосом самого міста безпосередньо.

Кожне місто має свою історію, яка в романі оприявнюється через індивідуальності героїнь – Квірини, Бронки, Цехни та Франки. З іншого боку, місто – це «соціальний образ» (за Б. Пайком), а поняття соціальності як таке в творчості Гоявічинської присутнє лише частково. Показаним протиставленням до «соціальності» міста є лише невелика група дівчат які живуть в передмісті. Інші жителі столиці взагалі не акцентовані письменницею, лише подеколи з'являються для урізноманітнення урбаністичного тла. Оскільки обидва романи вважають частини автобіографічними, то звідси розуміємо, що «соціальність» міста представлена в них крізь суто авторську призму бачення. З огляду на це для нас цікавим є не тільки дослідження топосу як просторових координат міста, але й осмислення тієї авторської версії топосу самопошуку в цьому місті, що укладається в індивідуальну історію митця епохи польського міжвоєннє середини ХХ ст.

Досліджуючи жіночий дискурс катастрофізму на прикладі прози П. Гоявічинської, українська дослідниця О. Харлан коментує індивідуальну модель світу авторки як таку, що позначена глибоким песимізмом [див.: 8, с. 272]. Варшава постає окремим світом, найчастіше ворожим для свідомості героїнь. Місто як текст тут прочитується крізь біографію письменниці доволі однозначно, тут немає авторських кодів семіотичного простору, історичного підґрунтя та культурного дешифрування, що б применшило авторський песимізм. Натомість топос міста, уподібнений до лабіринту, означений своїм звуковим фоном – веселим та чарівливим у Варшаві та мінорним у її передмісті. Кольористика міста – переважно сумна та неяскрава, хоч інколи і розбавлена сонячними променями. Бачимо різке протиставлення центру столиці та її передмістя – це наче два різні світи («Цей і той світ» – так названо один із розділів у першій частині діалогії).

Обраний аспект розгляду топіки в романах П. Гоявічинської «Дівчата з Новолипок» та «Райська яблуня» не є єдиноможливим, як не є моновекторним теоретичне осмислення категорії «топіка» та її реалі-

зація в художній системі літературного твору. Зокрема, доречним видається дослідження особливостей топіки в творчості П. Гоявічинської з огляду на можливі варіанти оприявнених кореляцій топосу і образу / образності, яка передбачає розгляд специфічних для мистецтва слова семантичних механізмів [див.: 1, с. 360–362]. Проте це тема, що вимагає окремого студіювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень / Яніна Абрамовська // Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка]. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 351–370.
2. Гоявічинська П. Дівчата з Новолипок. Райська яблуня: [романи] / Поля Гоявічинська / [пер. з пол. В. Струтинський ; передм. В. Ведіної]. – Київ : Дніпро, 1988. – 624 с.
3. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське / Ернст Роберт Курціус / [переклав з нім. А. Онишко]. – Львів : Літопис, 2007 – 752 с.
4. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Юрий Михайлович Лотман. – Москва: Искусство, 1970. – 384 с.
5. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. – [Вид. 2-ге]. – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
6. Прокофьева В. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы [Електронний ресурс] / В. Прокофьева.– Режим доступу: http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf
7. Степанова А. А. Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох. [Електронний ресурс] / А. А. Степанова. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17100/08-Stepanova.pdf?sequence=1>
8. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській літературі (1918–1939): [монографія] / Ольга Харлан. – К.: Освіта України. 2008. – 307 с.
9. Andruszko Cz. *Wieniczka w labiryncie, czyli Moskwa-Pietuszki* / Wieniedicta Jerofiejewa / Czesław Andruszko // *Topografia tożsamości*. Tom 1 / [pod red. B. Zielińskiego]. – Poznań : Wydawnictwo Naukowe, 2012. – S. 11 – 17.
10. Boguszewska H. *Całe życie Sabiny* / Helena Boguszeska. – [Wyd. IV]. – Warszawa: Czytelnik, 1958. – 219 s.
11. Knysz-Rudzka D. *Polą Gojawiczyńską* / Danuta Knysz-Rudzka. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. – 217 s.
12. Krauz M. *Przestrzeń opisu (na przykładzie opisu postaci)* / Maria Krauz // *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin nauki* / [pod red. J. Adamowskiego]. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2005. – S. 135 – 144.

13. Nałkowska Z. Dzienniki, V (1939 – 1944) / Zofia Nałkowska / [oprac., wstęp i koment. H. Kirchner]. – Warszawa : Czytelnik, 1996. – 700 s.
14. Nałkowska Z. Węże i róże / Zofia Nałkowska. – Warszawa : Czytelnik, 1977. – 242 s.
15. Ornat N. Sposób portretyzacji głównych bohaterek w nowelach Poli Gojawiczyńskiej *Dziewczęta z Nowolipek*, *Rajska jabłoń* i Iryny Wilde *Siostry Riczyński* (*Siostry Riczyńskie*) / Natalia Ornat // Spheres of Culture. Volume IX / [editor-in-chief prof. I. Nabytowych]. – Lublin, 2015 – У друці.
16. Pike B. The image of the city in modern literature / Burtron Pike. – Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1981. – 168 p.
17. Przyszczewska-Kozołub A. Pisarstwo Poli Gojawiczyńskiej / Adela Przyszczewska-Kozołub. – Warszawa ; Wrocław : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980. – 197 s.
18. Rybicka E. Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku / Elżbieta Rybicka. – Kraków : Universitas, 2000. – 192 s.

ПРОСТІР ПРОВІНЦІЇ ТА ПРОСТОРИ ДУШІ В ОПОВІДАННІ О. ТОКАРЧУК «TANCERKA» («ТАНЦЮРИСТКА»): ДО ПРОБЛЕМИ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

Вікторія Остапчук

Кандидат філологічних наук, асистент,
кафедра слов'янської філології,
Волинський національний університет імені Лесі Українки (УКРАЇНА),
43025, м. Луцьк, вул. Винниченка, 30-а, e-mail: kwtka25@ukr.net

UDC: 821.162.1–32.09

ABSTRACT

Ostapchuk Victoriya. *The Space of the Province and the Spaces of the Soul in the Story «Dancer-Girl» of O.Tokarchuk: to the Problem of the Self-Actualization.*

The story «Dancer-Girl» of O.Tokarchuk is examined in the article within the problem «the centre of the capital and province». Such approach not only broadens the limits of the imaginations about the province in two its dimensions-heopolitical and culturological, but also helps to understand moral and philosophical problems, which are raised by the Polish writer. So, analyzing the story of O. Tokarchuk the purpose of the scientific investigation is to find out the influence of the provincial space on the soul space of the main character, to show the essence of the human being's existence in his efforts to the self-actualization through the poetry. Living in the province, the main character of the story «Dancer-girl» was aspiring to fine arts with all her thoughts and wanted to be their personage; the centre of the culture – «the capital» lived in her soul.

Theoretical and practical meaning of the investigation was caused by the fact, that its results can be used in the course of the history of the Polish literature and also

can be written in the term papers of the students-philologists. The descriptive, hermeneutical and comparative-typological methods are used in this article.

Key words: capital, province, space of the soul, self-actualization, Utopia, reality.

У статті розглядається оповідання О. Токарчук «Tancerka» («Танцюристка») в рамках проблеми «*центр столиці і провінція*». Такий підхід не тільки розширює обрії уявлень про *провінцію* у двох її вимірах – геополітичному і культурологічному, а й допомагає глибше зрозуміти моральні та філософські проблеми, поставлені польською письменницею. Ось чому мета наукового дослідження полягає в тому, щоб через поезику, яку розуміємо в широкому смислі слова, проаналізувати оповідання О. Токарчук «Tancerka», виявляючи вплив *простору провінції* та *простору столиці* на *простір душі* головної героїні, розкриваючи сутність існування людини в її прагненнях до самореалізації. Героїня оповідання «Tancerka», живучи в провінції, своїми думками прагнула до високого мистецтва, в якому хотіла бути дійовою особою; центр культури – «столиця» жила в її душі.

Теоретичне і практичне значення дослідження зумовлено тим, що його результати можуть бути використані в курсах історії польської літератури, а також у написанні курсових та інших робіт студентами-філологами. У статті використовуються описовий, герменевтичний, порівняльно-типологічний методи.

Ключові слова: столиця, провінція, простір душі, самореалізація, утопія, дійсність.

«...человек нашего времени хорошо ощущает пограничность своего существования за пределами контекста ожиданий, подавленных уже ставшей действительностью».

(Э. Блох)

О. Токарчук (народ. 1962 р.) є сучасною знаною польською письменницею, відомості про яку вміщені в довідковій літературі, зокрема, у «Słowniku pisarzy polskich» [5]. Автори літературознавчих монографій теж не оминають імені видатної поетеси, прозаїка і есеїстки. Так, С. Буркот у своїй праці про розвиток польської літератури в 1939–1999 рр. присвятив творчості О. Токарчук окремий розділ, де охарактеризував існуючі критичні підходи до класифікації її спадщини по відношенню до традиції [див. дет.: 3, с. 364–367]. Але незважаючи на те, що критика і літературознавство приділяють велику увагу творам О. Токарчук, визначена в заголовку проблема ще не була порушена.

Актуальність розгляду *простору провінції* та *простору душі* в художній системі письменниці викликана тим, що останнім часом предметом науки про літературу постав соціокультурологічний феномен *провінції*. Про це свідчить Міжнародна поетологічна конференція, проведена 16–17 жовтня 2014 року в Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича і публікація колективної монографії «Імператив provincia» [1], котра вмістила ряд наукових текстів,

«об'єднаних ідеєю самодостатності *провінції* як наукового об'єкта». У цій книзі імператив *провінції* розкривається в парадигмі: *провінція – столиця*. Результати, які були досягнуті авторами монографії, зокрема, положення С. Кирилюк та ін., слугують методологічною засадою для аналізу оповідання О. Токарчук «Тансерка», яке варто розглянути з позиції «*центр столиці і провінції*», зазначивши вже а рїогї, що центр столиці в цьому тексті не посїдає географїчного мїсця. Такий пїдхїд не тїльки розширює обрїї уявлень про *провінцію* у двох її вимїрах – геополїтичному і культурологїчному, а й слугує глибшому усвідомленню моральних, психологїчних та фїлософських проблем, висвітлених польською письменницею.

Мета статті полягає в тому, щоб через поетику, яку розумїємо в широкому смислї слова, проаналїзувати оповїдання О. Токарчук «Тансерка», виявляючи вплив *простору провінції* та *простору столиці* на *простір душі* головної героїні, розкриваючи сутнїсть їснування людини в її прагненнях до самореалїзацїї.

Розглядаючи образ *провінції* в оповїданнї О. Токарчук «Тансерка», варто виходити з положення, висловленого у статтї «Психологїчні „механїзми“ провїнцїалїзму в його стосунках з їмперським центром» С. Кирилюк, котра розрїзняє *дві семантичні площини поняття «провінція»*: перша – «вимушене (геополїтичне) перебування поза межами „центру“ (часто з постїйною нацїленїстю на „центр“)»; друга – «спїввідноснїсть з „провансальством“ та його синонїмами – вїдсталїстю, безперспективнїстю як певним культурно-буттєвим комплексом» [див. дет.: 2, с. 9]. В оповїданнї О. Токарчук сходяться обидва простори: *простір географїчної й культурної провінції* та *простір культурного центру столиці*. Головна героїня, уже лїтня жїнка, що мрїяла стати балериною, *вимушено перебуває поза межами „центру“*, в провїнцїї, але власнї прагнення й переживання спрямовує у своїй уяві в столицю. Танцїористка невтомно бореться з *провансальством*, з яким стикається «*w tej wsi o dziwnej nieprzystępnej nazwie – Dusznica*» [6, s. 253] (у цьому селї з дивною, неприємною назвою – Душнїца [тут і далї переклад – мїй – В. О.]). Назва села – символїчна, бо слово *dusznica* в польськїй мовї означає: «*bolesna choroba, objawiająca się bólami w okolicy serca i duszeniem się*» [4, s. 161] (болїсна хвороба, що супроводжується болями в областї серця і задишкою). У цьому визначеннї акцент треба зробити на словї «*duszenie się*», бо танцївниця задихається в *душнїй* атмосферї Душнїци.

Оповїдання починається з короткого опису села Душнїци, де випадково опинилася головна героїня разом з своїм супутником. Вияв-

ляється, неприглядна Душніца була колись «małym uzdrowiskiem z ujęciem wody pitnej, parkiem z fontanną i dwoma pensjonatami» [6, s. 253] (малою курортною зоною з водозбірниками питної води, парком, фонтаном і двома пансіонами). В одному віцілому будинку залишилася сцена. Цей факт вказує на те, що Душніца в минулому була не лише центром відпочинку, а й, задовольняючи духовні потреби відвідувачів, єднала їх з центром культури. Героїня О. Токарчук хоче відновити цю роль, яку відіграло колись відоме, а тепер усіма забуте село, перетворивши його знову на осередок мистецтва. Вона мріє зробити тут театр танцю: «<...> zrobią tam teatr. Teatr Tańca w Dusznicy» [6, s. 253].

Мимоволі виникають асоціативні паралелі між долями села Душніци і танцівниці, портрет якої подається відразу після опису села. Слава і розквіт Душніци – позаду, молодість балерини – теж за плечима (z tyłu). «Musiała kiedyś być piękną kobietą» (мусила колись бути гарною жінкою), – розмірковує наратор, вживаючи форму минулого часу *musiała*. Портрет героїні виявляє, з однієї сторони, жалюгідні змагання зі старістю, а з іншої – вічно молоду душу:

«Wszystko w niej było pionowe, strzeliste – pociągła twarz, długi nos, długie siwe włosy, które nosiła rozpuszczone, co robiło z niej trochę wiedźmę. Kobiety w jej wieku noszą na głowie porządne loczki czy skromne koki. Miała smukłe ręce o długich palcach i smukłe nogi, zawsze w spodniach – i kiedy się jej widziało z tyłu, można by powiedzieć, że jest młodą dziewczyną, lecz jej twarz zdradzała objawy wieku – siatka zmarszczek utrzymywała rysy twarzy na miejscu, inaczej pewnie już by się rozplynęły, zatarły» [6, s. 254].

«Усе в ній було вертикальне, стріласте – видовжене обличчя, довгий ніс, довге сиве волосся, яке носила розпущене, що робило з неї трохи відьму. Жінки в її віці носять на голові охайні локони чи скромні кокони. Мала стрункі руки з довгими пальцями і стрункі ноги, завжди в штанах – і коли її бачив ззаду, можна було б сказати, що це молода дівчина, але її обличчя зраджувало прояви віку – сітка зморшок утримувала риси обличчя на місці, інакше точно розплилися б, затерлися б»¹.

Танцівницю можна сприйняти за молоду дівчину, тому що вона мала *smukłe ręce i smukłe nogi*. Ці деталі згодом будуть співвідноситися з поняттям *молода душа*. Професія балерини – для молодих, це усвідомлює і сама героїня, розмірковуючи:

«To prawda, że w moim wieku kariera tancerki jest już skończona, jestem tego absolutnie świadoma, ale przecież dusza tancerki wciąż jest młoda! Mam mnóstwo planów. Od czasu do czasu sama jeszcze zatańczę» [6, s. 256].

«Це правда, що в моєму віці кар'єра танцівниці вже закінчена, я це цілком усвідомлюю, але ж душа танцівниці – постійно молода! Маю безліч планів. Час від часу сама ще затанцюю».

¹ Усі переклади українською в таблицях – наші (В. О.).

У цьому тексті виражена трагедія талановитої людини, котра мала *mnóstwo planów*, але фізично все ж таки реалізувати їх була вже неспроможна. Артистка, з одного боку, тверезо оцінювала себе, розуміючи своє драматичне положення, а з другого – вона не хотіла коритися долі і, наперекір віку, все ж таки влаштовувала концерти зі своєю участю. Цей стан описується наратором у формі невласне прямої мови, що дозволяє бачити балерину зі сторони, іншими людьми, і водночас відчутти погляд героїні на саму себе:

«Oczywiście sama zauważała, że muzyka ją wyprzedzała... Jak się ma ponad sześćdziesiąt lat, trudno oczekiwać *dawnej szybkości, dawnej lekkości...*» [6, s. 260].

«Звичайно, сама помічала, що музика її випереджувала... Як маєш понад шістьдесят років, важко очікувати *давньої швидкості, давньої легкості...*».

Лірична сторона душі танцівниці виражена через повтор синтаксичних конструкцій *dawnej szybkości, dawnej lekkości*. Цей авторський прийом підкреслює, що все було в минулому.

Такі ж протилежні почуття переживають її теперішні глядачі: вони то захоплюються танцями балерини, *б'ють браво*, то бояться, що вона «może stracić równowagę i runąć na deski [6, s. 257] (може втратити рівновагу і впасти на дошки), upadnie w czasie tańca, trzasnie jak patyczek i oni będą musieli być świadkiem czegoś przynajmniej...» [6, s. 261] («впаде під час танцю, трісне, як патичок, і вони муситимуть бути свідками чогось прикрого...»²).

З дитинства ця жінка мріяла про кар'єру танцівниці, хотіла виступати на великій сцені, в *центрі столиці*, але її не підтримав батько, котрий називав гру доньки на фортепіано *бубнінням*. Тепер, маючи понад шістьдесят років, вона не перестає вірити у здійснення своїх прагнень і прикладає неабиякі зусилля для досягнення мети. Насамперед героїня всіляко намагається призупинити природні зовнішні прояви старіння; піклуючись про шкіру обличчя, зволожує її дорогими кремами:

«Trzeba nawilżać, natłuszczać, wklepywać. Bywało, że najlepsze, najdroższe kremy zawodziły, a pomagała zwykła oliwka» [6, s. 255].

«Треба зволожувати, змащувати жиром, втирати. Бувало, що найкращі креми підводили, а допомагала звичайна оливка».

Але на цьому балерина не зупиняється; намагаючись

² Переклад українською наш (В. О.).

укріпити свої кістки; дбаючи про них, вона регулярно п'є свіже молоко:

«Po mleko chodziła do wsi. Piła je wprost od krowy, co wzbudzało wstręt gospodyni...» [6, s. 255].

«По молоко ходила в село. Пила його прямо від корови, що викликало відразу в господині».

Така поведінка танцівниці вступала в протиріччя з уявленнями про життя практичних жителів провінційної Душніци. У селі її не розуміють, на концерти ходять неохоче, вважаючи артистку божевільною, вона виглядає дивною, білою вороною. Жінка розуміла це, але, незважаючи на думки односельчан, вона не втрачає надії самореалізуватися і продовжує малювати афіші, скликати глядачів, надсилати запрошення. Героїня перебуває в *утопічній реальності*, тому що для неї життя у мріях – більш справжнє, ніж сама дійсність. Вона заробляє гроші і витрачає їх на реалізацію своїх нездійснених бажань. Постать танцівниці – трагічна, адже вона зовні проживає чуже життя, а в душі залишається тою артисткою, якою їй не судилося стати, проте справжня нездійснена балерина все ж виявляє себе в рухах літньої жінки:

«Wspinała się też na palce – to był odruch baletnicy – unosiła ręce, żeby nabrać powietrza w płuca i powoli, eleganckim krokiem tancerki ruszała przed siebie, jakby tańczyła» [6, s. 255]

Спиналася теж на пальці – це був відрух балерини – піднімала руки, щоб набрати повітря в легені, і поволі, елегантним кроком танцюристкі рушала вперед, ніби танцювала.

І на сцені вона преображалася, намагаючись передати молоді життя, яке вже минуло. Щоб виразити недосяжність того, що героїня пробує досягти, О. Токарчук використовує символ *маски*, який підкреслює ірреальність світу танцівниці:

«Mocny makijaż zmieniał nie do poznania jej twarz – pasowała do tytułów muzyki, lecz kiedy patrzyło się na samą twarz, wtedy sprawiała upiorne wrażenie *maski*» [6, s. 258].

Сильний макіяж змінював не до впізнання її обличчя – пасувала до тютлів музики, але коли дивився на саме її обличчя, тоді справляла жакливе враження *маски*.

Образ нереалізованої артистки трагічний у своїй самотності, але не тому, що її покинув «jej mąż, partner czy ktokolwiek to by...» [6, s. 254] («її чоловік, партнер, чи хто б там не був»). Це, здається, її не бентежить: «Zachowywała się tak, jakby nie zwróciła na to uwagi» [6, s. 254] («поводилася так, ніби не звертала на це уваги»). Її самотність полягає у відсутності глядача, якому вона

хотіла б розповісти про своє бачення світу, людини, краси і гармонії, виражаючи це в музиці й рухах. О. Токарчук майже не описує внутрішніх переживань жінки. Лише один раз в оповіданні говориться про те, що героїня не витримує своєї самотності. Це сталося тоді, коли на її концерт прийшло тільки чотири особи, коли вона від розпачу «*prozwoliła sobie na płacz tego wieczoru*» [6, s. 261] (дозволила собі поплакати того вечора). Але сліз її ніхто не бачив, і лише в листі до батька донька висловила про своє нещастя:

«Kochany Tatusiu, wie Tatuś, jak się czuje człowiek nie kochany? Czuję, że wszystko, co zrobi, jest złe... Wszystko w nim jest do niczego. Jest szmatką, papierkiem rzuconym na ziemię. Taki człowiek nigdy nie zazna spokoju. Będzie robił wszystko, żeby stać się godnym miłości, ale nigdy mu się to nie uda. Może z takich *niekochanych ludzi* biorą się wszyscy perfekcyoniści, ponieważ nigdy żaden rezultat ich nie zadowoli; będą pracować jak woły bez możliwości spełnienia, bez nagrody. *Kraina Syzyfów i tych, którzy nabierają wodę sitami*» [6, s. 262].

«Коханий Татусю, чи знає Татусь, як почувається людина, яку ніхто не любить? Відчуває, що все, що зробить – погане... Усе в ній – ні до чого. Вона є ганчіркою, папірцем, кинутим на землю. Така людина ніколи не зазнає спокою. Буде робити усе, щоб стати гідною любові, але ніколи їй це не вдасться. Може з таких *не коханих людей* беруться усі перфекціоністи, оскільки ніколи жоден результат їх не задовольнить, будуть працювати, як воли, без можливості реалізації, без нагороди. *Країна Сизифів і тих, котрі набирають воду ситами*».

У цьому листі вона піднімається до філософського осмислення долі людини, котра не може стати самою собою, самотня душа якої не відчуває підтримки від інших людей. Тому і провінція «Душніца» теж втрачає своє тільки географічне значення, вона стає *духовною провінцією*. Лист говорить про те, що танцівниця не змиряється з обставинами. Розуміючи марність своєї праці, називаючи її *сизифовою*, вона в той же час прагне донести людям з провінційним мисленням той світ, який випромінює її талант. Попри все, балерина продовжує вірити, що її зусилля будуть побачені іншими, насамперед, для неї було важливо, щоб її обдарованість оцінив батько. Нарешті після довгих вагань вона зважується відправити йому листа разом з касетою із записом свого виступу, і отримує ще один удар долі: того самого дня прийшла телеграма, яка сповіщала про батькову смерть. Це, здається, повинно було б остаточно зламати героїню, але вона продовжує вважати себе непереможною: малює серед глядачів обличчя свого батька і танцює для нього, щоб він таки побачив успіх своєї доньки, нехай хоча б у її уяві:

«Pozapalała tej nocy wszystkie światła, przyniosła farby i domalowała na widowni jeszcze jedną twarz – w czarnym rzędzie na parterze. Potem przeżegnała się w jej kierunku i znowu zaczęła tańczyć» [6, s. 265].

«Позапалювала цієї ночі усі вогні, принесла фарби і домалювала в залі глядачів ще одне обличчя – в чорному ряді на партері. Потім попрощалася в його напрямку і знову почала танцювати».

У своєму оповіданні О. Токарчук розкриває важливу проблему реалізації людини, котра живе і мріями, і реальністю. На типовість характерів і ситуацій указує відсутність імен. Оповідання нашттовхує на певні екзистенційні інтенції, котрі переконують у тому, що людина має бути активною у своїй життєтворчості навіть тоді, коли вона оточена *духовною провінційністю*, і так само, як героїня «Tancerki», повинна не втрачати столицю культури у своїй душі, а намагатися реалізувати себе попри все.

ЛІТЕРАТУРА

1. Імператив provincia : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2004. – 320 с.
2. Кирилюк С. Психологічні «механізми» провінціалізму в його стосунках з імперським центром / С. Кирилюк // Імператив provincia : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2004. – С. 7–26.
3. Burkot S. Literatura polska w latach 1939–1999 / S. Burkot. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2003. – 474 s.
4. Nowy słownik języka polskiego. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2003. – 1311 s.
5. Słownik pisarzy polskich / [pod red. Elżbiety Zarych]. – Kraków : Krakowskie wydawnictwo naukowe, 2008. – 644 s.
6. Tokarczuk O. Tancerka // Gra na wielu bębenkach / Olga Tokarczuk. – Wałbrzych : Wydawnictwo Ruta, 2001. – S. 253–264.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОЛЕМИКИ КАК ОДИН ИЗ КЛЮЧЕВЫХ ФАКТОРОВ РАЗВИТИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Алена Тереховская

Кандидат филологических наук, доцент,
кафедра мировой литературы и сравнительного литературоведения,
Прикарпатский национальный университет имени Василя Стефаника (УКРАИНА),
76018, г. Ивано-Франковск, ул. Шевченко, 57, e-mail: olena.terekhovska@pu.if.ua

UDC: 821.161.1:82.0 "XVIII"

ABSTRACT

Terekhovska Olena. *Literary Polemics as One of the Key Factors of the Development of the Russian Literary Process of the First Quarter of the 19th Century.*

The article deals with the investigation of the characteristic features of the Russian literary process of the first quarter of the 19th century. The subject of the attention in it is the polemics on the issue of the development of the Russian literary language, the literary discourse: classicism – romanticism and the issue of genre priorities, in particular of the predominance of ode and elegy. In the article there has been defined that the language polemics between «Shishkovists»-archaists and «Karamsinists»-innovators are the partial manifestation of the conceptual discrepancy in the outlooks on the future development of the Russian culture in general and of the literature in particular. Moreover, the language issue lies also in the fundamentally different socio-political and philosophic and aesthetic convictions of the polemizing sides. It was determined that the discussion on the language issue had, to some extent, been caused by the actively developing opposition between classicism and romanticism, because most of the archaists were persistent classicists, while the innovators supported the development of the romantic art. Partially in the scope of discussion between classicism and romanticism there has developed the genre polemics between ode and elegy and the elegy, with active participation of O.S.Pushkin and W.K.Küchelbecker (supporters of the romanticism in this discussion). Pushkin was an adherent of the elegy, while Küchelbecker stood up for the ode calling it the first lyric genre. In Pushkin's opinion, ode was a very strict and regulated genre, so, elegy was more suitable for the romantic art. In the article there was defined that the discussion on the issue of ode and elegy is a confirmation of the fact that the polemics has definitely shifted from opposition «classicism-romanticism» into the scope of romantic art and was a result of different outlooks on the nature and the character of the romanticism. It stipulated the division of the Russian romanticism into three main tendencies – psychological, public related and philosophic.

Key words: archaists, innovators, classicism, romanticism, ode, elegy, psychological romanticism, public related romanticism, philosophic romanticism.

Статья посвящена изучению характерных особенностей русского литературного процесса первой четверти XIX века. Предметом научного внимания в ней явились полемики о развитии русского литературного языка, литературный дискурс: классицизм – романтизм и вопрос о жанровых приоритетах, в частности, спор об оде и

элегии. В статье определено, что языковая полемика между «шишковистами»-архаистами и «карамзинистами»-новаторами – это лишь частное проявление концептуального расхождения во взглядах на будущее развитие русской культуры в целом и литературы как основной ее составляющей. Более того, за языковым вопросом стоят также принципиально разные общественно-политические и философско-эстетические убеждения полемизирующих сторон. Установлено также, что спор о языке во многом был обусловлен активно набиравшим силу противостоянием между классицизмом и романтизмом, так как большинство архаистов были убежденными классицистами, а новаторы ратовали за развитие нового романтического искусства. Отчасти в плоскости споров о классицизме и романтизме развивалась жанровая полемика между одой и элегией, в которой, как известно, активное участие приняли А. С. Пушкин и В. К. Кюхельбекер (сторонники романтизма в этом споре). Пушкин был приверженцем элегии, тогда как Кюхельбекер отстаивал приоритет оды, называя ее первым лирическим жанром. По мнению Пушкина, ода – очень строгий и регламентированный жанр, а новому романтическому искусству более соответствует элегия. В статье установлено, что спор об оде и элегии является подтверждением того, что полемика из области «классицизм – романтизм» окончательно перешла в область романтического искусства и была следствием различных взглядов на природу и характер романтизма. Это обусловило разделение русского романтизма на три основных течения – психологическое, гражданское и философское.

Ключевые слова: архаисты, новаторы, классицизм, романтизм, ода, элегия, психологический романтизм, гражданский романтизм, философский романтизм.

Стаття присвячена вивченню характерних особливостей російського літературного процесу першої чверті XIX століття. Предметом наукової уваги у ній стали полеміки щодо розвитку російської літературної мови, літературний дискурс: класицизм – романтизм і питання про жанрові пріоритети, зокрема дискусії на предмет домінування оди чи елегії. У статті визначено, що мовна полеміка між «шишковістами»-архаїстами та «карамзіністами»-новаторами – це частковий прояв концептуальних розбіжностей у поглядах на майбутній розвиток російської культури у цілому та літератури як основної її складової. Більше того, за мовленим питанням стоять також принципово різні суспільно-політичні та філософсько-естетичні переконання полемізуючих сторін. З'ясовано також, що дискусія про мову була певною мірою обумовлена активно набираючим силу протистоянням між класицизмом і романтизмом, тому що більшість архаїстів були завзятими класицистами, а новатори виступали за розвиток нового романтичного мистецтва. Почасти в площині дискусії між класицизмом і романтизмом розвивалась жанрова полеміка між одою та елегією, у якій, зокрема, активну участь взяли О. С. Пушкін і В. К. Кюхельбекер (прихильники романтизму у цій дискусії). Пушкін був прибічником елегії, тоді як Кюхельбекер відстоював пріоритет оди, називаючи її першим ліричним жанром. На думку Пушкіна, ода – дуже строгий та регламентований жанр, а новому романтичному мистецтву більшою мірою відповідає елегія. У статті з'ясовано, що дискусія стосовно оди та елегії є підтвердженням того, що полеміка із площини «класицизм – романтизм» остаточно перейшла в площину романтичного мистецтва і була наслідком різних поглядів на природу і характер романтизму. Це зумовило поділ російського романтизму на три основні течії – психологічну, громадянську та філософську.

Ключові слова: архаїсти, новатори, класицизм, романтизм, ода, елегія, психологічний романтизм, громадянський романтизм, філософський романтизм.

Активизация общественно-политической и культурной жизни в России в начале XIX столетия оказала большое влияние на характер развития литературы. Литературное движение этого периода являло собой картину необычайно сложную и достаточно противоречивую. В это время еще выступали представители классицизма, довольно прочные позиции удерживали сентименталисты, печатали свои произведения писатели и поэты просветительского реализма и предромантизма. Начало 1810-х годов ознаменовалось бурным развитием романтизма», а в конце рассматриваемого периода появились первые реалистические произведения («Евгений Онегин» и «Борис Годунов» А. С. Пушкина). При этом нельзя не отметить, что творчество целого ряда писателей и поэтов далеко не всегда укладывалось в рамки определенного направления, представляя собой иногда причудливую смесь различных методов.

Сложность литературного движения начала века не могла не вызвать активной полемики между отдельными литературными направлениями и группировками. Обычно суть литературного движения начала XIX века связывается с полемикой между «Беседой любителей русского слова» и «Арзамасом», причем участники «Беседы» традиционно воспринимаются как защитники устаревших классицистических догм, а «арзамасцы» как провозвестники романтизма, а вся полемика между ними истолковывалась как спор между классицизмом и романтизмом. Между тем, как показал Ю. Н. Тынянов в сборнике статей «Пушкин и его современники» [19], сводить программу «Беседы» только к классицизму было бы неверно. Опираясь на историко-литературную концепцию Ю. Н. Тынянова, и Ю. М. Лотман справедливо заметил, что «идейно-эстетические истоки «Беседы» достаточно противоречивы и что их отношение к старине, проблеме народности в литературе, языку и жанрам основывалось на различных, порою противоположных, системах. В частности, рационалистическое мировосприятие, характерное для века Просвещения, и лежавшее в основе эстетической теории классицизма, было в основном чуждо сторонникам «Беседы». Теоретическим построениям рационалистов противопоставлялись священные традиции, обряды, прошлое» [10, с. 298].

Очевидно, полемика о языке на самом деле являлась отражением двух основных просветительских концепций: с одной стороны, последователи Руссо – архаисты-шишковисты, которые мыслили развитие человечества и его спасение только в возвращении к истокам, к природе, в попытке возрождения старинных обычаев и традиций. Здесь

они видели источник высшей мудрости и опыта для человека. С другой стороны, последователи Дидро и Вольтера – карамзинисты, убежденные верователи в просвещение и человеческий прогресс. Все беды человеческого существования они видели в недопросвещенности и полуграмотности. Девиз архайстов условно можно было бы определить как «Назад к истокам!», а новаторов – «Вперед к прогрессу!».

Расхождение по лингвистическому вопросу было лишь одним из аспектов куда более широкого спора – спора об идее исторического развития в русской культуре начала XIX века. Сторонники Шишкова, отстаивая приоритет отечественных языковых традиций, по большому счету отстаивали просветительскую концепцию возвращения к природе, обычаям, старине. Полные противники каких-либо общественных перемен, реформ, нововведений, они видели единственным путем человеческого развития – путь по издавна сложившимся схемам и порядкам, путь, который создала сама Природа, путь, который человек не вправе и не в силах изменить. Сторонники Карамзина защищали просветительскую концепцию веры во всестороннее образование и развитие, в человеческий прогресс. Языковые идеи Карамзина отражали его идеологические воззрения. Защитник просвещения и реформ Карамзин стоял на позициях преобразования и либерализации общества, на позициях поиска новых путей общественного образования и развития.

Просветителям-карамзинистам была враждебна мысль о том, что существующий порядок человеческих отношений разумен, а окружающий мир – «лучший из миров». Для «шишковистов» же характерно оправдание существующего порядка. Они всецело препятствовали проникновению в российскую культуру западноевропейских философских, литературных, эстетических и политических идей, опасаясь тем самым повторения в России «известных» событий (имеются в виду революционные события во Франции). Какие-либо теории о необходимости преобразования человека и действительности они считали опасными. В вопросе образования и воспитания они признавали только отечественную традицию. Вера в человеческий прогресс, естественно, отвергалась ими напрочь. Поэтому мировоззрение «шишковистов» правильное б было определить термином «традиционализм».

Для «карамзинистов» же главным оказывалось стремление воспитать человека всесторонне образованного, гармонично развитого. В своих исканиях они ориентировались на европейскую культуру, полагая, что для России единственно возможный путь развития – это путь ознакомления с европейским культурным опытом.

Они были убеждены, что мир грешен, что в нем царствует неправда. Однако причину этого следует искать в злой природе человека. Поэтому их эстетическая позиция зиждилась на требовании внутреннего перерождения и самовоспитания. Идея веры в человеческое совершенство, в поступательность человеческого развития является стержневым моментом их мировоззрения. И решающая роль в этом процессе принадлежит просвещению. Не случайно Карамзин подчеркивал общественное значение литературы и литератора. По его убеждению, уровень развития словесности есть показатель уровня просвещенности в целом; литература, в свою очередь, есть один из двигателей просвещения. Очевидно, что полемика «шишковистов» и «карамзинистов» – это полемика о путях русского Просвещения в целом и о месте литературы в системе русской общественной жизни.

В спорах «шишковистов» с «карамзинистами» проявились радикальные расхождения в представлениях об идее исторического развития в русской культуре конца XVIII – начале XIX столетия. Так, языковые идеи Шишкова находились в очевидном соответствии с его основной концепцией истории. Согласно этой концепции, начальным состоянием нации были могущество и блеск, опирающиеся на чистоту нравов и верность традициям, а затем наступило время «порчи», падения, связанное с искажением основ народного характера. «Порча» языка непосредственно связывалась с утратой веры и разложением нравов.

Карамзин же рассматривал историю как процесс непрерывного поступательного движения. «История, по его мнению, – длительный путь восхождения народа по пути нравственного усовершенствования и одухотворения» [6; с. 645]. В сфере языка Карамзин отмечал «закономерность перемен, необходимых по естественному, беспрестанному движению живого слова к дальнейшему совершенству...» [6; с. 646].

Показательно, что практически все литераторы периода начала XIX века были вовлечены в эту полемику и условно разделены на сторонников Карамзина и Шишкова. Характерно, что это концептуальное разделение отразилось не только во взглядах на лингвистический вопрос, но и на вопрос о дальнейших путях литературного развития.

Характерно, что ведущие литературные деятели той эпохи были не только литераторами и литературными критиками, они одновременно выступали и философами, и общественными деятелями, и учеными. Показательно наблюдение В. Э. Вацура: «В начале XIX в. меняется тип литератора. XVIII столетие знало литератора-философа, социолога, моралиста, для которого литература оставалась все же глав-

ным занятием (Фонвизин, Муравьев). Оживление социологической и философской мысли в начале александровского царствования приводит к появлению типа ученого, социолога, занимающегося литературной деятельностью» [4, с. 295] Очевидно, что спор из области философии, истории и политики перешел непосредственно в сферы художественного творчества и критики, где языковой вопрос был лишь частным вопросом, вытекающим из принципиально различных представлений о сути и назначении художественного творчества. Как показал Л. Г. Фризман, спор шел о «жгучих проблемах общественного и литературного развития преддекабрьской России» [20, с. 41].

Как было отмечено выше, в первой четверти XIX в., едва ли не самой острой была проблема романтизма. Уже тогда не было четкости в ее определении как на идейно-содержательном, формальном, так даже и на хронологическом уровнях. Надлежало разобраться в сущности романтизма, выяснить его истоки и характерные черты. Собственно, вокруг этих вопросов и происходила полемика.

Одним из первых к проблеме романтизма обратился П. А. Вяземский в статье «О жизни и сочинениях Озерова» (1817). Здесь он впервые использовал термин «романтический» и сделал попытку обосновать его. Вяземский показал, что в основе романтического метода лежат национальный характер, нравы, обычаи, дух времени, он настаивал на том, что «литература должна быть выражением характера и мнений народа» [5, с. 33]. Кроме того, по его мнению, сущность романтизма заключается в «протесте против обычаев, узаконений, авторитета, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма» [5, с. 34]. Очевидно, что его определение романтизма во многом строилось на отрицании незыблемых эстетических догматов классицизма. Суждения Вяземского вызвали возражения Пушкина (письмо Пушкина Вяземскому от 25 мая 1825 г.): «...все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме» [16, с. 309].

О. М. Сомов в статье «О романтической поэзии» (1823) рассуждал о сущности «новой школы нашей поэзии». Критик предлагал различать и не «смешивать классическую поэзию французов с классической поэзией древних греков и римлян», и в соответствии с этим предпочитал терминологически и по существу называть классической поэзией только поэзию древних. Романтической же поэзией он называл «новейшую поэзию, не основанную на мифологии древних», а основанную на оригинальных народных верованиях, нравах, обычаях». Сомов решительно выступал против жанрового однообразия, засилия в русской

поэзии элегических мотивов: «Все роды стихотворений теперь слились почти в один элегический: везде унылые мечты, желание неизвестного, утомление жизнью, тоска по чем-то лучшем...» [9, с. 271]. Сомов был убежден в том, что ««...народу русскому, славному воинскими и гражданскими добродетелями, грозному силою и великодушному в победах, населяющему царство, обширнейшее в мире, богатое природою и воспоминаниями, – необходимо иметь свою народную поэзию, неподражательную и независимую от преданий чужих» [9, с. 271].

По сути те же идеи содержатся и в статье В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие»: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская, да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первого державою во вселенной! Вера праотцев, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные – лучшие, чистейшие, вернейшие источники нашей словесности» [8, с. 458].

Кюхельбекер одним из первых сформулировал положение о новом романтическом герое – не байроническом, к которому он относился резко отрицательно. Истинный герой (как в жизни, так, соответственно, и в литературе), должен, по глубокому убеждению Кюхельбекера, не замыкаться на собственной лени и унынии, а заниматься проблемами общенациональной жизни. Именно в этом – в активном участии человека в решении насущных проблем национальной жизни видел Кюхельбекер возможность появления русской романтической поэзии. Иными словами, для Кюхельбекера истинный романтический герой не индивидуалист байронического толка, борющийся с судьбой и ищущий любыми путями возможностей для самоутверждения, а гражданин и патриот, готовый совершать подвиги ради отечества и народа, что включало в себя самоотречение, самоотверженность и готовность к самопожертвованию.

Особую позицию в спорах о классицизме и романтизме занимал К. Ф. Рылеев. Желая поставить точку в этом вопросе, в статье «Несколько мыслей о поэзии» он выступил с утверждением, что «на самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии» [9, с. 216]. Он снял противопоставление классицизм – романтизм, считая его внеисторическим (когда все лучшее в мировой литературе считалось романтическим, а худшее – классицистическим). Рылеев настаивал на ином критерии, выдвигая на первый план понятие об «истинной поэзии». Подлинная («истинная») поэзия всегда оригинальна и самобытна, и с этой точки зрения, считал Рылеев, Гомер и Эсхил также могут

восприниматься как романтики [9, с. 218].

Важно отметить, что Кюхельбекер и Рылеев были активными участниками декабристского движения, Сомов принадлежал к околodeкабристскому кругу, а, как справедливо отметила Е. Н. Купреянова, «романтизм «декабристского толка» во многом блокировался с классицизмом, как с искусством, точнее – стилем высокого, общественного, патриотического звучания. В этом смысле, т. е. прежде всего по стилистической фактуре своего творчества, они были столько же романтиками, как и классиками» [7, с. 107]. Очевидно, что литераторы-декабристы, стремились использовать традиции классицизма в соответствии со своими целями и задачами. Это убедительно показал Ю. Н. Тынянов в своих известных работах, объединенных в сборнике «Архаисты и новаторы» (1929).

Таким образом, споры о романтизме разгорались. Почти все литераторы были вовлечены в полемику о природе романтического искусства, о специфике романтического героя. Показательно, что одной из наиболее важных стала проблема поэтических жанров, которая вылилась в горячую полемику о жанровых приоритетах, в частности в спор об оде и элегии между А. С. Пушкиным и В. К. Кюхельбекером.

На первый взгляд, она находилась в плоскости споров о классицизме и романтизме, однако на самом деле всё было не так. Пушкин, как известно, надолго не примыкал ни к одному из литературных объединений и не сковывал себя никакими литературно-эстетическими рамками или ярлыками. Кюхельбекер принадлежал к лагерю поэтов-декабристов, и поэтому придерживался подчеркнуто гражданских воззрений.

«Если есть идеи времени, то есть и формы времени», – писал Белинский [2, с. 276]. Каждая эпоха, каждый этап художественного развития выдвигают как новые идеи, так и соответствующую им совокупность художественных форм, в том числе – систему литературных жанров. Так, стремлению уйти от реальности в иной, уже несуществующий или вымышленный мир соответствовали жанры фантастической повести, лиро-эпической поэмы и, конечно, элегии. По справедливому замечанию Б. В. Томашевского, в начале XIX века «именно элегия явилась средством выражения чувствований нового человека. Она предоставила широчайшие возможности для художественного исследования глубин человеческой души, тонких, неясных, противоречивых явлений эмоционального мира» [18, с. 119].

В первой половине 20-х годов XIX века судьба элегии стала предметом ожесточенной дискуссии. Кульминационным пунктом этой дискуссии явились споры вокруг статьи Кюхельбекера «О направлении

нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824). Кюхельбекер стоял на страже высокой поэзии и именно поэтому теоретически и практически пытался воскресить оду.

Ода для Кюхельбекера – не просто один из жанров, это тенденция, направление, принцип поэтического повествования. В своей статье «О направлении нашей поэзии...» он дал свое определение оды и назвал ее первым лирическим жанром: «Над событиями ежедневными, над низким языком черни возвышается одна ода, а посему, без сомнения, занимает первое место в лирической поэзии...» [8, с. 453].

Противоположными характеристиками Кюхельбекер наделил жанры элегии, послания, гимна, баллады: «Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она должна быть тиха и плавна, обдуманна... Удел элегии – умеренность, посредственность...», а гимн, послание, баллада, по его мнению, «ничтожностью самого предмета повествования налагают на гений оковы, гасят огонь вдохновения» [8, с. 454].

Принципиальным оппонентом Кюхельбекера по этому вопросу был Пушкин. Он не принимал жанровых предпочтений Кюхельбекера. В приложении к заметке «Возражение на статьи В. Кюхельбекера в «Мнемозине» О вдохновении и восторге» Пушкин писал: «Ода стоит на низших ступенях... Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого... Трагедия, поэма, сатира – все более ее требуют творчества (*fantasie*), воображения – гениального знания природы» [18, с. 40]. Пушкин видел, что элегия и послание должны на время уступить первенство другим литературным формам: трагедии, комедии, сатире, но первенство оды им никак не принималось. По мнению поэта, жанр оды слишком регламентирован, он очень строг и сковывает поэтическое воображение. Пушкин чувствовал, что ода – это уже анахронизм. Более того, поэт отметил, что Кюхельбекер до некоторой степени сам себе противоречил: с одной стороны, он отстаивал преимущества романтической поэзии, защищал «свободу, изобретение и новость», а с другой – доказывал первостепенную важность оды как основного лирического жанра и в начале XIX века.

Таким образом, в суждениях об оде и элегии Пушкин и Кюхельбекер разошлись. Кюхельбекер, как приверженец гражданского романтизма, архаист продолжал творить в заданном гражданскими романтиками формате высокого предназначения литературы, а Пушкин, не принимавший никаких творческих регламентаций, стремительно эволюционировал, тонко чувствуя и предугадывая дальнейшие пути литературного развития.

Кроме того, спор об оде и элегии явился наглядным подтверждением того, что полемика из области «классицизм – романтизм» окончательно перешла в область романтического искусства и была следствием различных взглядов на природу и характер романтизма. Это, в конечном счете, вылилось в разделение русского романтизма на три основных течения – психологическое, гражданское и философское.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова А.В. Из литературной полемики 1820-х годов (В. Кюхельбекер, «архаисты» и «новаторы») / А.В.Архипова // Рус. лит. – 1960. – № 3. – С. 42–59.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 9 т. / В. Г. Белинский. – Москва: Худож. лит., 1976. – Т. 1. Статьи, рецензии и заметки – 456 с.
3. Бент М. Течения или этапы? Еще раз о единстве романтизма / М. Бент // Вопр. лит. – 1990. – № 2. – С. 218–231.
4. Вацуро В. Э. Заметки к теме «Пушкин и „Арзамас“». / В. Э. Вацуро // НЛО. – 2000 – № 42. – С. 150–160.
5. Вяземский П. А. Соч. : в 2-х т. / П. А. Вяземский. – Москва : Худож. лит., 1982. – Т. 2. – 445 с.
6. Карамзин Н. М. Соч. : в 3-х т. / Н. М. Карамзин. – Ленинград : Худож. лит., 1984. – Т. 3 : Статьи. Письма. – 376 с.
7. Купреянова Е. Н. Французская революция 1789–1794 годов и борьба направлений в русской литературе первой четверти XIX века / Е. Н. Купреянова // Рус. лит. – 1978. – № 2. – С. 87–107.
8. Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / В. К. Кюхельбекер – Москва : Наука, 1979. – 790 с.
9. Литературно-критические работы декабристов. – Москва: Худож. лит., 1978. – 276 с.
10. Лотман Ю. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры / Ю. Лотман, Б. Успенский // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту, 1975. – Вып. 358. – С. 168–254.
11. Маймин Е. А. О русском романтизме / Е. А. Маймин – Москва : Просвещение, 1975. – 240 с.
12. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма / Ю. В. Манн. – Москва: Наука, 1976. – 274 с.
13. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система / Д. Наливайко // Вопр. лит. – 1982. – № 11. – С. 156–194.
14. Проскурин О. Две модели литературной эволюции : Ю. Н. Тынянов и В. Э. Вацуро / О. Проскурин // НЛО. – 2000. – № 42. – С. 63–77.
15. Проскурин О. Литературные скандалы пушкинской эпохи / О. Проскурин – Москва : ОГИ, 2000. – 350 с.
16. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – Москва : Наука, 1964. – Т. 7 : Литературно-критические статьи. Письма. – 766 с.

17. Тереховская А. В. Литературная полемика первой четверти XIX века в историко-литературной концепции Ю. Н. Тынянова : к научным спорам об истории русского романтизма / А. В. Тереховская // Научные записки ХНПУ им. Г.С.Сковороды. Литературоведение. – Харьков, 2009. – Вып. 2 (58) – Ч. 1. – С. 143–152.
18. Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 кн. / Б.В.Томашевский. – М ; Л.: Изд-во АН СССР, 1956–1961. – Кн. I : (1813– 824). – 472 с.
19. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Наука, 1969. – 425 с.
20. Фризман Л. Г. Семинарий по Пушкину / Л. Г. Фризман. – Харьков : Изд-во Энграм, 1995. – 367 с.

PARATEXTUAL ELEMENTS IN CONTEMPORARY ROMANCE (BASED ON DANIELLE STEEL'S NOVEL «MESSAGE FROM NAM»)

Ella Mintsys

Senior lecturer,
English Philology Department,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (UKRAINE),
76018, Ivano-Frankivsk, 57 Shevchenko str., e-mail: emintsys17@ukr.net

UDC: 811.111:81'42

ABSTRACT

Mintsys Ella. *Paratextual Elements in Contemporary Romance (based on Danielle Steel's Novel «Message from Nam»*).

The article deals with analysis of the paratextual elements in the novel by Danielle Steel *Message from Nam*. It aims at tracing the interaction between the paratext, the environment of the book, and the text. It presents an outline of the latest paratext-related researches and comments on the role played by such paratextual elements as the title, epigraph, dedication, abstract and some of the publisher's notes in understanding the message of the book. The paper is of interest because it is the first attempt to analyze romance-based paratext and describe the functions performed by the paratextual elements – they interest, tempt and inform the reader, render the author's idea and explain the author's intention, establish the link of the novel in question with the creative activity of the author, and, finally, throw some light on D. Steel as a personality. The article is of help to those who deal with literary studies, literary criticism and text analysis.

Key words: paratext, paratextual elements, romance, title, epigraph, dedication, abstract.

Запропонована стаття присвячена аналізу паратекстуальних елементів роману Данієли Стіл «Почати спочатку». Мета статті – простежити взаємодію між паратекстом, який є безпосереднім оточенням книги, та текстом. У ній узагальнені деякі з останніх досліджень у галузі паратексту та проаналізована роль, яку відіграють такі паратекстуальні елементи, як назва книги, епіграф, присвята, короткий зміст та редакторські нотатки у розумінні головної ідеї роману. У статті вперше зроблено спробу проаналізувати паратекст жіночого роману та описати функції, які виконують паратекстуальні елементи – вони зацікавлюють та інформують читача, передають ідею та художній намір авторки, встановлюють зв'язок між твором та всією творчістю письменниці, а також допомагають розкрити характер Д. Стіл. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні теоретичних курсів, зокрема зарубіжної літератури, літературознавства та аналізу тексту.

Ключові слова: паратекст, паратекстуальні елементи, жіночий роман, назва книги, епіграф, присвята, короткий зміст.

The problems of paratext has been an object of discussions in literary studies and literary criticism since the concept was introduced by G. Genette, a man possessing «broad erudition and a sharp eye for the anatomy of discursive practices and narrative strategies» [4, p. XII], in 1982. The scholar explained the role of paratextual elements in enabling a text to become a book and be of interest to its readers. The growing interest in the role of paratext accounts for the **topicality** of the present paper.

Gerard Genette in his work *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987) presents a profound analysis of paratextual elements, «the literary and printerly conventions that mediate between the world of publishing and the world of the text» [4, p. XVII]. He called them «thresholds» and divided them into two subcategories: 1) the peritext, which «necessarily has a location that can be situated in relation to the location of the text itself», can be found «within the same volume» and includes everything between or on the covers (the author's name, the title, blurbs, cover illustrations, dust jackets, dedications, the preface, chapter titles, maps, authorial appendices, afterwords, footnotes, glossaries, etc.); 2) the epitext, which comprises elements that do not appear inside the book or anywhere its direct surroundings, i.e. not physically attached to it (interviews, reviews, literary criticism, conversations, letters, diaries and others) [3; 7; 9]. Both the paratextual subcategories can be produced either by the author of a work or by his publisher.

Genette defines paratext as «a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that... is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it» [10]. Scholars investigating the text, consider paratext as its environment, without which it cannot exist. Following G. Genette's idea of «threshold», they also call it a «vestibule», «reinforcement and accompaniment», «adornment», «a fringe of the printed text», etc.

Paratext-related issues have been considered from literary and linguistic perspectives. A. Coldiron, researching on English translations of French books and on Chaucer's literary legacy, considers paratexts to be «an extremely useful site for printers and translators working in a new medium and for literary historians». The researcher views paratextual Chaucerianism as «a special strategy of appropriation and naturalization of the foreign» [2, p. 2]. Literary scholar Cynthia Brown defines the paratext as «the book-

related material physically surrounding the literary text» [6, p. 185]. Peter Burke points out that the translations of such paratextual elements as forewords and addresses to the readers help them to support the ideas existing in the target culture [1, p. 20]. Some scholars' researches are based on the analysis of paratextual peculiarities of concrete authors or concrete paratextual elements. For example, A. A. Kolotov investigates the foreword, afterword and geographical maps in the novel «The Riddle of the Sands» by Erskine Childers [11]¹; O. V. Pogorelova's article deals with the title and epigraph in A. Irvanets's poetry [13]; L. Miroschnichenko focuses on the paratext in Doris Lessing's novel «The Cleft» [12]. O. B. Rogoza, emphasizing the importance of the preface, states that «either consciously or in spite of himself, the author pins hopes on the preface, trying to draw attention of "his own" reader, to give a sign that the book is written for him» [14]; V. Marciulioniere's research deals with fiction book blurbs [5], etc.

As no romance-based research of paratext has been done, it becomes the focus of the present paper and testifies to its **novelty**. Therefore, the **aim** of the article is a thorough and objective highlighting of the paratextual elements in Danielle Steel's novel «Message from Nam».

D. Steel is an extremely prolific contemporary American writer who is famous for her numerous romances, which she has been creating for about forty years. Critics consider the name of the writer and the term «romance» to be synonyms. Love is in the focus of her novels. At first sight the plots of her novels are banal, similar and predictable, but in fact each of them has its own conflicts, intrigues, unexpected twists, happy and tragic moments. The author herself considers that her books are not about love but about human characters. In some of her novels Danielle Steel presents the relationships between her personages on the background of historic events: *No Greater Love* (1991) – the wreck of *Titanic*, *Message from Nam* (1990) – assassination of John Kennedy and war in Viet Nam, *Zoya* (1988) – the revolution of 1917 in Russia and death of the Tzar's family, *Crossings* (1982) – World War II, and others. It adds to the dramatism of the characters' description, therefore the stories of her female characters are perceived as true-to-life stories of real people who were the participants or witnesses of those events.

Thus, the twenty-fifth bestselling novel by D. Steel *Message from Nam* [8] tells about the San Francisco *Morning Sun* journalist Paxton

¹ The Russian and Ukrainian texts are translated by the author of the present article (E. M.).

Andrews who spent seven years in Viet Nam reporting from the front to the Associated Press.

Among the paratextual elements which G. Genette refers to the publisher's peritext that are found in the analyzed book (on the outside and inside front and back covers) are the name of the author, the title of the work, dedication, epigraph, specific illustration, the name of the publisher, mention of other works by this author, the abstract [4, p. 24–25].

So, let us start with the name of the author. The name appears on the cover and on the title page in the same size and is more conspicuous than the title itself, which testifies to no small reputation of the author, which. It proves G. Genette's statement that "the better known the author, the more space his name takes up" [4, p. 38]. Besides, the author's name performs a pragmatic function. As Danielle Steel is famous for her romances, it gives the reader a hint that the book is not a war epic or a historical novel, although the war theme permeates through it from start to finish.

As for the title of the book, *Message from Nam*, it is rather conspicuous, too, but it is placed under the author's name, which once again emphasizes the role of the latter. The title in question performs all the three functions defined by G. Genette: to designate, to indicate subject matter, to tempt the public [4, p. 76]. Although being more independent than other elements, the title is the name of the novel, its part, its first sign. It undoubtedly tempts the reader, affects their emotional perception, catches their attention from the start. Each of its words has a certain code to be deciphered later on in the text. The presence of the word Nam, abbreviation from Viet Nam, as well as the picture of a helicopter on the cover, implies that the book is about the war waged by the USA. The title clearly indicates the author's intention to go beyond the limits of the conventional «love story», and the war theme that permeates through the whole novel, predicts the description of more than just the drama of the main characters, but also of a number of human fates, and is not to leave the reader indifferent.

An important role for understanding the personality and intention of the author is played by the dedication. In the analyzed novel it is personal and characterizes D. Steel as a loving wife and an affectionate mother which is also supposed to affect the reader positively: «To the love of my life, John, who makes every moment worth living. And to our beloved boys, Trevor, Todd, Nicholas, Maxx, may you never, ever have to fight a war, like this one. With all my heart and love, d. s.» [8]. Although the nature of the relationship is not precisely stated, it is clear that the addressees are D. Steel's husband and their sons (although she mentions other children, too, in her other novels'

dedications). The mention of her sons only is done on purpose: the author wishes that her husband and sons would never be sent to the war and tries to tune in the reader on the anti-war theme of the novel.

The epigraph is a quotation placed at the head of the work [4, p. 144]. It is a paratextual element which presents the author's concept, world view, system of values. It performs the function of a citation used in the work and, finally, it can introduce the theme of the text, reflect the title and give information to the reader [15]. One of the peculiarities of the novel *Message from Nam* is that it has two epigraphs. The first one is taken from John F. Kennedy's 1961 inaugural address «The torch has been passed to a new generation» [8], in which the USA president said a lot of things that can be related to the future war in Viet Nam and the role of the USA in that war. It is a certain reference to history which renders the author's attitude to the events in Viet Nam. It is not very common for novels to have several epigraphs. That is why the use of the second one, the poem «The Boys Who Fought in Nam», can be considered as a kind of literary experiment. It relates to the events and emotions discussed in the book. It blames those who sent young Americans to death and calls upon to remember «the boys who died, who lived, who cried, the boys who fought in Nam» [8].

The abstract of the analyzed novel which is written on the back cover performs the function of informing the readers of its theme and partially its plot. It also performs the so-called signaling function – after reading it the consumer will decide whether the book meets their requirements and corresponds to their interest. The abstract in question does not reveal the whole plot, it just hints at the issues touched upon in the novel and acquaints the reader with the main character Paxton Andrews. And the first part of the abstract which presents a chain of rhetorical questions («How do you tell someone what it's like to kill a man hand to hand, run a bayonet through his guts, or shoot a sniver in the face who turns out to be a woman? How do you explain the nine-year-old boy who throws a hand grenade and kills your best friend How do you tell them what it's like?» [8]) produces a dramatic effect and makes it clear that the book is not an easy reading but an account of true-to-life tragic events. While reading such an abstract the addressee will decide on the value of the whole novel.

On the inside front cover the book contains a list of twenty-five titles of the novels written by Danielle Steel, and on the inside back cover – an abstract of her novel «Daddy», which are also paratextual elements aiming at convincing the readers that the author is extremely prolific and further interesting them in her writings.

Thus, the present paper presents a thorough analysis of the paratextual elements in the novel by Danielle Steel *Message from Nam*. It presents an outline of paratext-related researches and comments on the role played by the title, epigraph, dedication, and publisher's notes in understanding the message of the book. The paper is of interest because it is the first attempt to do a romance-based research which proves that all the paratextual elements perform various functions – they interest, tempt and inform the reader, render the author's idea and explain the author's intention, establish the link of the novel in question with all the creative activity of the author, and, finally, throw some light on D. Steel as a personality.

REFERENCES

1. Burke P. Cultures of translation in early modern Europe / P. Burke // *Cultural Translation in Early Modern Europe*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 7–38.
2. Coldiron A. Paratextual Chaucerianism: Naturalizing French Texts in Early Printed Verse / A. Coldiron // *The Chaucer Review*. – 2003. – Volume 38, No 1. – P. 1–15.
3. Cooke D. Present Pasts : Patric Modiano's (auto)biographical Fictions [Electronic resource] / D. Cooke. – Radopi, 2005. – 356 p. – Mode of access : [https://www.google.com.ua/search?tbm=bks&hl=en&q=Cooke+Dervila.+Present+Past+Patric+Modiano%27s+\(auto\)biographical+Fictions](https://www.google.com.ua/search?tbm=bks&hl=en&q=Cooke+Dervila.+Present+Past+Patric+Modiano%27s+(auto)biographical+Fictions)
4. Genette G. Paratext. Thresholds of Interpretation / Gerard Genette. – Cambridge University Press, 1997. – 427 p.
5. Marciulioniene V. Publisher's Blurb on English Books of Fiction: A Diachronic Genre Analysis [Electronic resource] / V. Marciulioniene. – Mode of access : http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2006-ISSN_1392-561X.N_11_PG_61-71/DS.002.1.01.ARTIC
6. Morgan R. J. Spanish American Saints and the Rhetoric of Identity, 1600–1810 / Ronald Jay Morgan. – University of Arizona Press, 2002. – 238 p.
7. Rudd David. The Routledge Companion to Children's Literature (Google eBook) [Electronic resource] / David Rudd. – Routledge, 2012. – 336 p. – Mode of access : <http://books.google.com.ua/books?id=KcgWV8Q8wE4C&q=paratext#v=snippet&q=epitext%20and%20peritext&f=false>
8. Steel D. *Message from Nam* / Danielle Steel. – Corgi Books, 1991. – 480 p.
9. Sutherland John. Bestsellers (Routledge Revivals): Popular Fiction of the 1970s [Electronic resource] / John Sutherland. – Mode of access : <http://www.amazon.com/Bestsellers-Routledge-Revivals-Popular-Fiction/dp/0415611296>
10. Wikipedia, the free encyclopedia [Electronic resource]. – Mode of access : <http://en.wikipedia.org/wiki>
11. Колотов А. А. Значение паратекста в романе «Загадка песков» Эрскина Чилдерса // *Приоритетные направления развития современной науки* :

материалы Международной заочной научно-практической конференции. 3 июля 2010 г. – Чебоксары : НИИ педагогики и психологии, 2010. – С. 48–51.

12. Мірошніченко Л. Паратекст і його функції у романі Доріс Лессінг «Ущелина» / Л. Мірошніченко // Іноземна філологія : [зб. наук. праць]. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – Вип. 124. – С. 269–277.

13. Погорелова О. В. Специфіка пара текстуальності лірики О. Ірванця / О. В. Погорелова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2014. – Вип. 2(1). С. 91–100.

14. Рогоза О. Б. Роль передмови в організації французького епістолярного роману / О. Б. Рогоза. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2006. – 240 с.

15. Сокол М. О. Прагматичні аспекти пара тексту (на матеріалі повісті І. Франка «Захар Беркут») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. «Теорія літератури» / М. О. Сокол. – Тернопіль, 2011. – 21 с.

INTERFIGURALITY IN THE SYSTEM OF CHARACTERS IN NEIL GAIMAN'S NOVEL «AMERICAN GODS»

Ivan Pasternak

Postgraduate student,

Department of World Literature and Comparative Literary Criticism,

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (UKRAINE),

76018, Ivano-Frankivsk, 57 Shevchenko str., e-mail: ivan.pasternak@pu.if.ua

UDC: 821.111

ABSTRACT

Pasternak Ivan. *Interfigurality in the System of Characters in Neil Gaiman's Novel «American Gods».*

The article deals with the problem of interfigurality as one of the most important forms of intertextual interrelations. There have been discussed different approaches to the definition of the notion of «interfigurality». The aim of the article is to reveal the interfigural components in the novel by English writer Neil Gaiman «American Gods» and to explore the specificity of their functioning. Attention in the article is focused on the mythological and folklore figures in Neil Gaiman's novel. The article gives a detailed analysis of interrelations between the characters of different mythological systems and the novel «American Gods». There have been investigated different forms of interfigurality, including means of direct and descriptive nomination, amalgamation of several figures in one image, «re-used figures». The article is great help for the further investigation of the problem.

Key words: intertextuality, interfigurality, image, figure, English literature.

Статтю присвячено дослідженню інтерфігуральності як однієї із найважливіших форм інтертекстуальних зв'язків. Розглянуто різні підходи до визначення поняття «інтер-

фігуральності». Метою статті є виявити інтерфігуральні елементи в романі англійського письменника Ніла Геймана «Американські боги» та дослідити специфіку їх функціонування. Увагу в статті зосереджено на міфологічних та фольклорних персонажах роману. Представлено детальний аналіз взаємозв'язків між персонажами різних міфологічних систем та роману «Американські боги». Досліджено різні форми вираження інтерфігуральних зв'язків, зокрема через пряму та описову номінацію, злиття кількох персонажів у одному образі та «повторно використані персонажі». Дане дослідження може бути використане для подальшого вивчення проблеми інтерфігуральності.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтерфігуральність, образ, персонаж, англійська література.

The interrelationships that exist between the figures of different texts are one of the most important means of expression of the intertextuality [ref.: 5, p. 101]. However, the amount of the researches dealing with this problem is quite limited. In the opinion of the German literary critic Wolfgang Müller, it is caused by two factors: the first one is the «ideological prejudice» of such investigations; the second factor is the absence of a proper term for denomination of this interrelationships [ref.: 5, p. 101]. To avoid the «ideological prejudice» the scholar suggests studying the figures as «structural and functional textual elements» and uses the term «figure», which is «less suspicious» than the term «character» [ref.: 5, p. 101]. To distinguish the character layer of the text in studying the intertextuality in general the German scholar suggests the term «interfigurality», which he defines as «the interrelationships between literary characters» [5, p. 102]. In our opinion, the phenomenon of interfigurality is to be considered as the interrelationships between the figures of different literary texts and as the expression of the figure's character through the different means of nomination, because according to the Yury Tynyanov's statement «there are no „unlanguageable” names in a literary text» [2, p. 127].

In his article «Interfigurality. A Study of Interdependence of Literary Figures» W. Müller considers a number of different forms of interfigurality. The most obvious one, according to him, is using the name of the character from pretext in its original or transformed mode. The scholar states that this form of interfigural interrelationships is a superficial one, as the usage of the figure's name does not signal the transfer of its character [ref.: 5, p. 103]. This form of interfigurality has also been investigated by Russian scholar S. V. Libig. But, unlike W. Müller, he thinks that the notion of interfigurality should be considered in the semiotic context, as it is necessary for understanding of any literary text [ref.: 1].

Another form of interfigurality is the subsequent use of the figure in sequels. Here W. Müller differentiates between the autographic sequels (written

by the same author) and allographic sequels (written by different authors). In the first case it goes about the author's use of *his own* figures, in the second one – about the situations when the writer, in his work, continues the plot from *the other writer's* work, using the system of figures from it [ref.: 5, p. 110–112].

The most widespread form of interfigural interrelationships is the so-called «figure on loan» (Th. Ziolkowski's term). In this form writer uses both the name and the character of the figure from pretext. However, the theoretic comprehension of this form of interfigurality is connected with certain problems, including the problems of terminological character. American philologist, Germanist, the specialist in comparative literary criticism Theodore Ziolkowski in 1983 suggested the term «figure on loan». The introduction of this term by the American philologist made it possible to study the specificity of functioning of literary figure transferred from one literary text into the other [ref.: 5, p. 107].

The Th. Ziolkowski's position has drawn the criticism from W. Müller. The objection was caused by the fact that, in German scholar's opinion, the term «figure on loan» (*Germ.* «Figuren auf Pump») suggests that after being used in the posttext the «borrowed» figure has to be returned to the pretext. Moreover the term presupposes the full identity of figures in pretext and posttext, which, according to W. Müller, is possible only if we treat figures as a sum of traits of character but not as an artistic whole: «Ontologically and aesthetically it is, however, impossible to have entirely identical characters in literary works by different authors. For if we do not regard a fictional character as a mere sum of qualities ...we realize that it cannot reappear in its identical form in another author's work» [5, p. 107]. Such situation is caused by the fact that the quoted name has almost the same qualities as a quotation [ref.: 5, p. 102]. It means that, according to H. Plett, there appears a conflict between it and between the context in the posttext [ref.: 6, p. 300], that is why the figure being transferred from one text into another is inevitably transformed [ref.: 5, p. 107]. To avoid the inaccuracy of the term given by Th. Ziolkowski, W. Müller suggests changing the term «figure on loan» into the new-coined term «re-used figures». It stipulates that the author borrowing any figure uses it in his own way and transforms it according to the needs of his work [ref.: 5, p. 102].

The aim of our article is to study the phenomenon of interfigurality as one of the forms of intertextuality and to study the functional interfigural

elements in Neil Gaiman's² novel «American gods» (2001).

The topicality of interfigural interrelationship investigation is caused by the fact that its exposure helps the reader to make foresight of the figures' behavior³. So the possibility of interfigural relations detection comes to the actualization of the background knowledge by the reader. The background knowledge in this case consists of four components: 1) knowledge of the figures; 2) knowledge of the narrative situation; 3) knowledge of the genre; 4) knowledge of the intertextual information [4].

In his novel «American gods» N. Gaiman draws the figures from Scandinavian, Celtic, Indian, Slavic and African mythological systems transferring them in the modern world. Drawing these figures, the author uses different forms of interfigurality.

1) N. Gaiman inserts into the novel two gods from the Scandinavian mythology – Odin (*Old Norse Óðinn*) and Loki (*Old Norse Luká*). But the writer does not use the direct means of nomination in reference to these figures at once. So, the author calls Odin Mr. Wednesday and describes him as an ordinary person: *«His hair was a reddish gray; his beard, little more than stubble, was grayish red. A craggy, square face with pale gray eyes. The suit looked expensive, and was the color of melted vanilla ice cream. His tie was dark gray silk, and the tie pin was a tree, worked in silver: trunk, branches, and deep roots»*[3]. Here the writer only hints at untypical nature of the figure, naming him accordingly to his day in mythology and pointing at one of his symbols, namely the pin in form of Yggdrasil (the tree of life), on his tie. N. Gaiman also tells that Mr. Wednesday doesn't have one eye: *«Wednesday stared at Shadow with his mismatched eyes. One of them, Shadow decided, was a glass eye, but he could not decide which one»* [3] giving one more hint on the nature of the figure of Odin, who, according to the myths, has sacrificed his eye to get the access to Mímmisbrunnr (the source of wisdom in Scandinavian mythology). In the next chapter the author tells about the first people coming from the North to America and about their praying to Odin, so the well-informed reader can use the given information to

² Neil Gaiman – born in 1960, in Portchester, Great Britain. Constantly lives in the USA. The author of the novels: «Neverwhere», «Stardust», «American Gods», «Anansi boys» and others. Awards: Hugo Award, Nebula Award, Bram Stoker Award, John Newbery Medal, Locus Award.

³ British linguists E. Sanford and K. Emmot made up «Scenario-Mapping Theory», which states that general knowledge is organized in the person's mind into scenarios, which consists of a number of slots, each slot is activated in a proper moment [7, p. 377–378]. So the cognitive representation of the discourse is formed in the person's mind through the relation of a new situation to already known information [ref.: 4]. Reading a definite text the reader can foresee the behavior of a certain figure in posttext reasoning from its behavior in pretext.

foresee the further development of the plot. The name «Odin» itself, i.e. the direct means of nomination, appears only in the third chapter.

In his turn Loki, the trickster god or the god of mischief, is presented in the novel by the idiom «*Low Key*», meaning inconspicuous, supplemented by the noun «*grifter*». In this way the author using the means of descriptive, or indirect, nomination gives the reader a possibility to guess the nature of the figure, but the real meaning of idiomatic pun, i.e. the name «Loki», is revealed only at the end of the novel: «„*Jesus. Low Key Lyesmith,*” said Shadow, and then he heard what he was saying and he understood. „*Loki,*” he said. „*Loki Lie-Smith*”»[3]. N. Gaiman also reveals the nature of Odin and Loki through the description of the trickery committed by them.

2) In the novel N. Gaiman also draws the figures from the Slavic mythology, using the direct means of nomination. It concerns the images of Czernobog (ukr. Чорнобог) and Bielobog (ukr. Білобог) that are fully presented through the mythological system of mystification and without any change of their primary character from the Slavic mythology. The author shows Czernobog in opposition to Bielobog, who is only regarded to as the Czernobog's brother: «„*Speaking of Bielebog, have you heard anything from him?*” Czernobog shook his head. He looked up at Shadow. „*Do you have a brother?*” „*No,*” said Shadow. „*Not that I know of.*” „*I have a brother. They say, you put us together, we are like one person, you know? When we are young, his hair, it is very blond, very light, his eyes are blue, and people say, he is the good one. And my hair it is very dark, darker than yours even, and people say I am the rogue, you know? I am the bad one. And now time passes, and my hair is gray. His hair, too, I think, is gray. And you look at us, you would not know who was light, who was dark.*” „*Were you close?*” asked Shadow. „*Close?*” asked Czernobog. „*No. How could we be? We cared about such different things*”»[3]. At the end of the novel the writer reveals the sense of the opposition showing that, just like in mythology, Czernobog and Bielobog are the two entities of one image of Czernobog-Bielobog, that constantly change each other: «„*Czernobog?*” asked Shadow. Then, „*Are you Czernobog?*” „*Yes. For today,*” said the old man. „*By tomorrow, it will all be Bielebog. But today, is still Czernobog*”»[3]. The image of Czernobog is also presents through the means of descriptive nomination through the description of his character and his occupation: «„*First we come to New York,*” said Czernobog. „*All our countrymen go to New York. Then, we come out here, to Chicago. Everything got very bad. Even in the old country, they had nearly forgotten me. Here, I am just a bad memory. You know what I did when I got to Chicago?*” „*No*” said Shadow.

„I get a job in the meat business. On the kill floor. When the steer comes up the ramp, I was a knocker. You know why we are called knockers? Is because we take the sledgehammer and we knock the cow down with it. Bam! It takes strength in the arms. Yes? Then the shackler chains the beef up, hauls it up, then they cut the throat. They drain the blood first before they cut the head off. We were the strongest, the knockers.” He pushed up the sleeve of his bathrobe, flexed his upper arm to display the muscles still visible under the old skin. „Is not just strong though. There was an art to it. To the blow. Otherwise the cow is just stunned, or angry. Then, in the fifties, they give us the bolt gun. You put it to the forehead, bam! bam! Now you think, anybody can kill. Not so.” He mimed putting a metal bolt through a cow’s head. „It still takes skill.” He smiled at the memory, displaying an iron-colored tooth» [3]. So in description of Czernobog and Bielobog the means of direct nomination are primary and the descriptive means of nomination are secondary.

3) N. Gaiman draws the image of Shadow, which is the amalgamation of images of Odin and Baldr (*Old Norse Baldr*). Perception of this figure fully depends on the reader, as the author provides him both with the features of Odin, in particular Shadow’s self-sacrifice to Odin, besides just like Odin Shadow hung on Yggdrasil for nine days; and of Baldr, the author tells that it is possible to kill Shadow only with a branch of mistletoe: *«„Yes” said Mr. World. „I know. When this is all done with, I guess I’ll sharpen a stick of mistletoe and go down to the ash tree, and ram it through his eye...”»[3].*

4) In addition to the figures from mythology the writer also draws images from folklore of different peoples, in particular he uses the images of Mad Sweeney and Hinzelman. But, unlike other images, in case with these figures the author uses only their names, but not the whole figure.

The image of Mad Sweeney has been taken by Neil Gaiman from the Irish legend of the 12th century, but in the novel the author presents him as leprechaun, changing at the same time traditional stereotype about the appearance of leprechauns, and showing him as a tall and a strong man: *«„I’m a leprechaun,” he said, with a grin. Shadow did not smile. „Really?” he said. „Shouldn’t you be drinking Guinness?” „Stereotypes. You have to learn to think outside the box,” said the bearded man. „There’s a lot more to Ireland than Guinness.” „You don’t have an Irish accent.” „I’ve been over here too fucken long.” „So you are originally from Ireland?” „I told you. I’m a leprechaun. We don’t come from fucken Moscow”»[3]. «Shadow got to his feet and looked up into Mad Sweeney’s face: how tall was the man? he wondered» [3].*

The name Hinzelman is borrowed by N. Gaiman from the legend about kobold Hinzelman, who, according to the legend, was a house spirit in the lord's castle. In the novel he is presented as an amalgamation of a kobold and a god, who has appeared as a result of a child sacrifice. He creates his own town, where he functions as a house spirit, taking care of the welfare of its citizens and taking a child's life as an annual payment: «„They were giving their children to me before the Romans came to the Black Forest” he said. „I was a god before ever I was a kobold.” ...Where Hinzelmann had been standing stood a male child... He was pierced with two swords, one of them going through his chest, the other entering at his shoulder, with the point coming out beneath the rib-cage. ...And Shadow thought to himself, of course. That's as good a way as any other of making a tribal god... You take a baby and you bring it up in the darkness, letting it see no one, touch no one, and you feed it well as the years pass, feed it better than any of the village's other children, and then, five winters on, when the night is at its longest, you drag the terrified child out of its hut and into the circle of bonfires, and you pierce it with blades of iron and of bronze. Then you smoke the small body over charcoal fires until it is properly dried, and you wrap it in furs and carry it with you from encampment to encampment, deep in the Black Forest, sacrificing animals and children to it, making it the luck of the tribe. When, eventually, the thing falls apart from age, you place its fragile bones in a box, and you worship the box; until one day the bones are scattered and forgotten, and the tribes who worshipped the child-god of the box are long gone; and the child-god, the luck of the village, will be barely remembered, save as a ghost or a brownie: a kobold» [3]. Transforming the image of the house spirit from the ancient legend and laying it onto the images of child-gods from the pre-Columbian American Mythology, the author creates an image of Hinzelman, which is a vivid example of «re-used figure».

So, in his novel «American gods» Neil Gaiman uses the following forms of interfigurality: 1) presentation of two images of mythological figures on the basis of descriptive nomination; 2) presentation of two images of mythological gods on the basis of direct nomination; 3) the synthesis of two mythological figures in one image; 4) presented only by the name folklore image deprived of its primary content.

Such interfigural system of expressing the intertextuality is one of the key mechanisms of building the artistic world and formation of the reader's expectations in the novel «American gods».

REFERENCES

1. Либиг С. В. К вопросу об интертекстуальности номинаций. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-intertekstualnosti-nominatsiy-na-primere-dramy-f-shillera-vilgelm-tell-i-povesti-m-frisha-vilgelm-tell-dlya-shkoly>
2. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы / Юрий Тынянов. – Ленинград : Прибой, 1929. – 596 с.
3. Gaiman N. American gods / N. Gaiman. – Mode of access : http://www.openculture.com/2008/03/neil_gaimans_american_gods_-_free_digital_copy.html
4. Mikkonen K. Everyday Knowledge in Understanding Fictional Characters and Their Worlds / K. Mikkonen // Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing / Récit et Savoir, Jun 2014, Paris, France. – Mode of access – <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01077644>
5. Müller W.G. Interfiguralität. A Study of Interdependence of Literary Figures / W. G. Müller // Intertextuality / edited by Heinrich F. Plett. Berlin; New York : de Gruyter, 1991. – P. 101–121.
6. Plett H.F. The poetics of quotation / H. F. Plett // Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis: Sectio Linguistica 17. – Budapest : Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1986. – P. 293–313.
7. Sanford A. Scenarios, Character's Roles and Plot Status / A. Sanford, C. Emmot, M. Alexander // Characters in Fictional Worlds : Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. – Berlin : De Gruyter, 2010. – 594 p.

А. С. ПУШКИН У МАГІЛЁВЕ: ВАЧЫМА АФРААМЕРЫКАНСКАГА ПІСЬМЕННІКА ДЖОНА ОЛІВЕРА КІЛЕНЗА

Юрый Стулаў

Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
загадчык кафедры замежнай літаратуры,

Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт (БЕЛАРУСЬ)
220034, г. Мінск, вул. Захарава, 21, Беларусь, e-mail: yustulov@mail.ru

UDC: 821.111(73)-3.09(045)

ABSTRACT

Stulov Yuri. A. S. Pushkin in Mogilev from the Perspective of African American Writer John Oliver Killens.

The paper deals with the novel «The Great Black Russian» by the outstanding African American writer John Oliver Killens (1916–1987), in which he addresses the figure of the great Russian poet Alexander Pushkin who has become a symbol of the ingenuity and creativity of people of African descent for millions of African Americans. The writer's

interest in Pushkin is commented upon. A special chapter in the novel is devoted to Pushkin's visit to the Belarusian city of Mogilev where he is enthusiastically welcomed by young officers, students, and common people. The paper shows that in writing the biographical novel Killens was well aware of different materials related to Pushkin's life; however, his radical views that were influenced by the ideas of the Black Aesthetics movement determined his reading into the Russian poet's poetry.

Key words: A. S. Pushkin, J. O. Killens, African American literature, biographical novel, self-identification.

Статья посвящена роману «Великий черный русский» выдающегося афроамериканского писателя Джона Оливера Килленза (1916–1987), в котором он обращается к фигуре великого русского поэта А. С. Пушкина, который стал символом творческого начала и мастерства людей с африканской кровью для миллионов афроамериканцев. Дается объяснение интереса писателя к личности Пушкина. Особая глава в романе описывает пребывание поэта в белорусском городе Могилеве, где его с энтузиазмом приветствуют толпы молодых офицеров, студентов и простых людей. В статье показывается, что при работе над биографическим романом Килленз знакомится с различными материалами о жизни Пушкина, однако его радикальные взгляды, проистекавшие из идей движения «черной эстетики», определили его понимание поэзии русского поэта.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Дж. О. Килленз, афроамериканская литература, биографический роман, самоидентификация.

Стаття присвячена роману «Великий чорний росіянин» видатного афроамериканського письменника Джона Олівера Кілленза (1916–1987), у якому письменник звертається до постаті великого російського поета О. С. Пушкіна, котрий став символом творчого начала й майстерності людей з африканською кров'ю для мільйонів афроамериканців. Пояснюється інтерес письменника до особистості Пушкіна. Окремий розділ роману описує перебування поета у білоруському м. Могильов, де його натхненно вітає юрба молодих офіцерів, студентів і простих людей. У статті показано, що в роботі над біографічним романом Кілленз знайомиться з різними матеріалами про життя Пушкіна, проте його радикальні погляди, пов'язані з ідеями «чорної естетики», визначили його розуміння поезії російського поета.

Ключові слова: О. С. Пушкін, Дж. О. Кілленз, афроамериканська література, біографічний роман, самоідентифікація.

Першы раман афрамерыканскага пісьменніка Джона Олівера Кіленза «Маладая кроў» адразу прыцягнуў увагу амерыканскай і замежнай крытыкі, а яго наступны раман «І тады мы пачулі гром» узнёс яго на вяршыню славы. Шматлікія артыкулы, рэцэнзіі, інтэрв'ю падкрэслівалі талент маладога прэзаіка і яго грамадзянскую пазіцыю, якая была накіравана на барацьбу супраць расізма і расавай дыскрымінацыі. У Савецкім Саюзе ён адразу набыў папулярнасць. Амаль не было прац па сучаснай афраамерыканскай літаратуры, якія не узгадвалі бы пра творчы шлях Кіленза, а ён адчуў неабходнасць зразумець краіну, якая дала свету вялікага «чорнага» рускага паэта – А. С. Пушкіна.

Ёсць некалькі фактаў, якія сведчаць пра цікавасць Пушкіна да Беларусі. У сваім водгуку на кнігу Беларускага арцыбіскупa Георгія Коніскага славыты рускі паэт А.С. Пушкін згадаў пра беларусаў: «Народ, нам издревле родной». Некалькі разоў ён быў праездам у Беларусі, а ягонае кароткае знаходжанне ў Магілёве па дарозе з паўднёвайсылкі ў 1824 г. знайшло сваё адлюстраванне ва ўспамінах Аляксандра Распопава, афіцэра Лубенскага гусарскага палка, які быў раскватараваны ў старажытным беларускім горадзе. Пляменнік Е. А. Энгельгардта, дырэктара Царскасельскага ліцэя, дзе вучыўся паэт, апісвае энтузіазм, з якім маладыя афіцэры сустрэлі свайго куміра. Паводле ягоных слоў, «у захапленні, што паміж намі вялікі паэт Пушкін, мы ўзялі яго на рукі і аднеслі паблізу, на маю кватэру (я жыў разам с карнетам Куцынскім). Пушкін быў ў захапленні ад нашага энтузіазма, мы паднімалі на рукі дарагога госця, пілі за яго здароўе, у гонар і славу ўсяго, што ім створана. Пушкін быў ў самым вясельым і пагодлівым настроі» [3]¹. Пазней навукоўцы Беларусі і Расіі неаднойчы выкарыстоўвалі нататкі Распопава ў даследваннях сувязей паэта з беларускай зямлёй, тым больш што ёсць і іншыя цікавыя падрабязнасці для даследчыкаў творчасці Пушкіна. Вядома, што беларускі шляхціч Павел Астроўскі быў пратаціпам Дуброўскага са знакамітай аповесці пісьменніка, а ўнучка Пушкіна Наталля, якая памёрла на Беларусі і там і пахавана, шмат зрабіла для жыхароў вёскі Цялуша каля Бабруйска, дзе знаходзіўся яе маёнтак. Паводле слоў вялікага беларускага пісьменніка Васіля Быкава, Пушкін «будзе жыць, пакуль будзе існаваць чалавецтва, бо ягоная вялікая, жывая душа ў наш не толькі жорсткі, але і жудасны век з'ядноўвае людзей пачуццямі добра, злучае разарваную сувязь часоў і дае надзею» [цыт. па: 1, с. 3].

Імя Пушкіна добра вядома чорным амерыканцам. Ён уваважаўся для іх мастацкі талент, крэатыўнасць і прагу да вольнасці. Ужо ў сярэдзіне XIX стагоддзя творы паэта прыцягваюць увагу абаліцыяністаў і негрыянскіх інтэлектуалаў, а ў першай чвэрці XX стагоддзя Пушкін зрабіўся сімвалам негрыянскага інтэлекта, «у той час як яго працы і біяграфія паступова становіліся часткай афраамерыканскага літаратурнага дыскурсу» [7, р. 248]. У творчасці Л. Хьюза, К. Калена сустракаюцца разнастайныя спасылкі на паэта і яго творы, адчуваецца моцнае ўздзеянне яго ідэй на фарміраванне новага пакалення чорных пісьменнікаў ЗША, што знайшло сваё адлюстраванне ў іх разуменні

¹ Усе пераклады нашы (Ю. С.).

найважнейшага паняцця для афраамерыканцаў – самаідэнтыфікацыі. Для Калена рускі паэт быў «негрыцянскім продкам» у літаратуры.

Відавочна, матэрыялы пра жыццё Пушкіна і ўспрыманне паэта ш яго творчасці сучаснікамі паэта зацікавілі і вядомага афрамерыканскага пісьменніка Джона Олівера Кіленза, калі ён пачаў працаваць над сцэнарыем біяграфічнага фільма пра Пушкіна, ролю каторага вельмі жадаў сыграць знакаміты чорны акцёр Гары Белафонтэ. Яшчэ ў 1978 г. канадскі пісьменнік вянгерскага паходжання Джордж Джонас, у будучым адзін са сцэнарыстаў фільма С. Спілберга «Мюнхен», напісаў п'есу «Пушкін», разлічваючы на артыста як выканаўцу ролі вялікага рускага паэта афрыканскага паходжання. Але выстава, пастаўленая другім эмігрантам – палякам Марыёнам Андре (Чарнецкім) ў таронтскім «Тэатры плюс», не прыцягнула ні ўвагі Белафонтэ, ні публікі. Замест акцёр прапанаваў Кілензу напісаць іншы сцэнарый, тым больш што абодва імкнуліся развянчаць расістскі міф пра другараднасць чорных амерыканцаў. Кіленз настойваў, што «калектыўны афраамерыканскі літаратурны праект павінен праслаўляць афраамерыканскі народ і садзейнічаць супраціўленню прыгнечанасці, і што гэтае мастацкае выказванне павінна быць напісана на афраамерыканскай мове» [4, р. 239]. Сам пісьменнік належаў да плыні «чорнай эстэтыцы», якая была вельмі папулярнай сярод афраамерыканскай мастацкай інтэлігенцыі ў перыяд т. з. «чорнай рэвалюцыі» 1960–1970-х гадоў. Практычна такі ж намер быў і ў Белафонтэ. Ён «планавалі рабіць фільмы, якія паказвалі бы чорных з такімі самымі надзеямі, праблемамі, каханнем, як і ў іншых людзей. ... Ён планавалі, каб ягоныя чорныя былі тымі людзьмі, якія зрабілі ўнёсак у развіццё навукі, кіравання і мастацтва» [5, р. 161]. На жаль, праект не ажыццявіўся, але дзесяць гадоў жыцця, якія Кіленз правёў, вывучаючы лёс вялікага рускага паэта і яго літаратурную спадчыну, далі свой плён. Так з'явіўся раман «Вялікі чорны рускі», надрукаваны ўжо пасля смерці пісьменніка ў 1989 г. намаганнямі яго жонкі і зяця.

Зразумела, чаму Кіленза прывабіла фігура Пушкіна. Згодна з яго разуменнем місіі мастака, гэта быў палітычна ангажаваны роман, у цэнтры якога знаходзіцца праблема самаідэнтыфікацыі паэта. Для чалавека іншай культуры праца над біяграфіяй рускага генія вымагала глыбокага аналізу фактаў яго жыцця і творчасці, руплівага знаёмства з дакументамі, паездкаў у мясціны, звязаныя з акалічнасцямі яго дзейнасці. Кіленз прыязджае ў Савецкі Саюз, прымае ўдзел у пушкінскіх урачыстасцях у Маскве, Ленінградзе, Пскове і Міхайлаўскім, выву-

чае даследванні творчасці паэта, аналізуе пераклады твораў Пушкіна на англійскую мову. Раман набывае форму біяграфічнага рамана, дзе галоўным для пісьменніка, які працуе ў гэтым жанры, з'яўляецца, на думку Г. В. Казанцавай, «мадэль жыцця гістарычнай асобы, дзеля ўвасаблення якой найбольш важнай ёсць гісторыя не знешняга, а ўнутранага (духоўнага) жыцця» [2]. У такім рамане спалучаюцца рэальныя падзеі і вымысел, які, аднак, успрымаецца як верагодны, бо абапіраецца на факт, і дапамагае стварыць мастацкі вобраз гістарычнага персанажа.

Раман пачынаецца з апошняга дня ў жыцці паэта, калі перад трагічнай дуэллю Пушкін узгадвае ўсё сваё жыццё, дзе было шмат пакут і мала шчаслівых імгненняў. Ён іншы не толькі па свайму паходжанню і выгляду, але і па ўнутраннаму светаадчуванню, і ў гэтым і яго боль, і яго крыж.

Беларусі прысвечана шостая глава кнігі, дзе гутарка ідзе пра знаходжанне Пушкіна у горадзе Магілёве. Яго назва звязана з легендай пра народнага асілка Машэку, над магілай якога быў насыпаны вялікі курган – Магіла Льва – і якому прысвечана знакамітая паэма вялікага беларускага песняра Янкі Купалы. Аналіз тэкста рамана паказвае, што Кіленз быў знаёмы з успамінамі Распопава, што знаходзіць пацвярджэнне ў дэталях апісання гэтага эпізода, хаця і не заўсёды дакладных. Напрыклад, Распопаў называе сябе Аляксандрам Энгельгардтам (гэта прозвішча яго дзядзькі), князь Абаленскі становіцца Абелінскім, а Магілёў апыніўся «сярод бясконцага зялёнага стэпу» [6, р. 204] (на самой справе горад размешчаны на пойменай тэрасе Дняпра). Але ў асноўным пісьменнік прытрымліваецца фактаў, удзяляе ўвагу маршруту паэта, які пасля паўднёвай ссылкі быў вымушаны ехаць пад надзор паліцыі ў свой радавы маёнтак у Міхайлаўскім. Так ён апынуўся ў беларускім горадзе, дзе мусіў спыніцца на начлег.

Згодна з успамінамі Распопава, ён быў першым чалавекам, які пазнаў Пушкіна і паклікаў калег сустрэцца з паэтам. Пад час гэтай сустрэчы Аляксандр Сяргеевіч, узрушаны захапленнем маладых людзей, якія нават хацелі выкупаць яго ў ванне з шампанскім, прачытаў ім свой верш «Вясёлы пір», але ад ванны адмовіўся, згадаўшы пра яе пад час другой сустрэчы з Распопавым у Міхайлаўскім у 1825 г. [3]. Тут Кіленз практычна паўтарае сцэну, апісаную маладым гусарам, але мяняе націск. Для Рапопава найважнейшым было перадаць абаянне паэта, сілу ўздзеяння яго твораў на маладое пакаленне, для якога ён быў песняром вольнасці. Кіленз імнецца зрабіць Пушкіна рэвалюцыянерам, які заклікае да звяржэння самаўладства. Гэта адпавядае яго разуменню

місії мастака. Трэба ўлічваць, што, як і іншыя радыкальныя афраамерыканскія дзеячы культуры, якія адстойвалі прынцыпы «чорнай эстэтыцы», ён лічыў, што мастацтва чорных амерыканцаў павінна кіравацца ідэяй «Чорнае – гэта прыгожа» і служыць палітычным мэтам барацьбы з расавай дыскрымінацыяй. Паэзія Пушкіна караніцца у народнай культуры, і піша ён на роднай мове, а не па-французску – мове рускай арыстакратыі, што для Кіленза вельмі паказальна. Таму вобраз Пушкіна ў чорнага пісьменніка нават ў сцэне ў Магілёве адрозніваецца ад традыцыйнага ўяўлення аб паэце, якое склалася ў літаратурнай гісторыі. Ён падкрэслівае рэвалюцыйны імпэт і радыкалізм генія пры дапамозе умела падобраных вершаў. Дух Пушкіна свабодны і не ведае граніц, і таму яго паэзія аднолькава дарага і маладому афіцэру, і студэнту, і юнай дзяўчыне, і простаму мужыку.

Малюючы сцэну спаткання паэта з Распопавым, Кіленз прыводзіць дэталі, ўжо вядомыя з успамінаў. У перакладзе ён нават выкарыстоўвае словы, якія прысутнічаюць у тэкście Распопава, адзначаныя курсівам:

Распопаў	Кіленз
– Вы, Александр Сергеевич, верно, меня не узнаете? Я – племянник бывшего директора Лицея – Егора Антоновича Энгельгардта; по праздникам меня брали из корпуса в Царское Село, где вы с Дельвигом заставляли меня декламировать стихи.	«You don't remember me, sir, but I remember you.» The cadet said. «You are Alexander Sergeievich Pushkin. I am Alexander Engelhard, the headmaster's nephew. I used to come over to Tsarskoye Selo and you and Delvig and Pushchin used to make me recite poetry.»
Пушкин, обнимая меня, сказал: – Помню, помню, Саша, ты проворный был кадет.	Pushkin embraced the young man and exclaimed, «I remember – I remember you very well, Sasha. You were a versifying cadet par excellence!»
Я, от радости такой неожиданной встречи, не знал, что делать; опрометью побежал к гулявшим со мною товарищам известить их, что проезжает наш дорогой поэт А. С. Пушкин... Все поспешили на почту [3].	Young Engelhard was so excited he ran off and told his friends and fellow officers that Pushkin was in town. They hurried back to meet the poet [6, p. 203].

Натуральна, пісьменнік замяняе першую асобу на трэцюю, бо амаль весь тэкст ідзе ад імя апавядальніка, які апісвае жыццё паэта. Таксама ён апускае маленькія падрабязнасці (імя дырэктара ліцея, месца спаткання Пушкіна з афіцэрамі – пошта, мяняе слова «проворный» на «кадэт, які піша цудоўныя вершы»), але гэта ні ў якім разе не ўздзейнічае на танальнасць урыўка.

Что да другой часткі гэтай сцэны, то тут пісьменнік дае прастор сваёй фантазіі. Ён адштурхоўваецца ад Распова, але дадае іншыя акцэнты і ўсільвае эфект уздзеяння паэта на моладзь, якая жадае дэмакратычных перамен у краіне. Афіцэры пілі за здароўе паэта і былі так узрушаны, як быццам ім быў аказаны гонар піць з Яго Вялікасцю – самім царом усея Русі. Кіленз нагадвае эпізод з ваннай з шампанскім, але заканчвае яго не дэкламацыйнай верша паэта, як у Распова, а яго палымянай прамовай з заклікам да рэвалюцыі. Ён нават пачынае прамову словам «Таварышы», якое ў гэтым сэнсе ў XIX-м стагоддзі не выкарыстоўвалася і набыло яго толькі пасля кастрычніка 1917 г., і патрабуе, каб моладзь рыхтавала народную рэвалюцыю, а не дварцовы пераварот, бо галоўнай мэтай патрыётаў Расіі павінна быць вызваленне усіх прыгнечаных – «таджыкаў, фінаў, калмыкаў, татар, узбекаў, казакоў, яўрэяў, але асабліва мужыка і так званага вялікароса. Уздымайце кожнага рускага на рэвалюцыю. Нават чаркесаў. Усё ў вашых руках!» [6, р. 203].

Гэты эпізод за некалькімі падрабязнасцямі – плён фантазіі Кіленза, але «Вялікі чорны рускі» – не навуковая біяграфія паэта, дзе важна дакладнасць, апора на факты. Жанр мастацкай біяграфіі дазваляе аўтару стварыць атмасферу спаткання, дзякуючы чаму ён пазбег ілюстрацыйнасці, якая, на вялікі жаль, прысутнічае ў рамане. У выпадку з магілёўскай сцэнай фантазія пісьменніка здаецца абгрунтаванай. Пушкінскі верш «Вясёлы пір» выглядаў бы не зусім натуральным і нават банальным у тэксце біялетрызаванай біяграфіі, а прамова Пушкіна перад моладдзю дазваляла адчуць паралелі са знакамітым вершам «Помнік» – паэтычным заповітам вялікага рускага паэта, дзе ён сцвярджае:

«Вядомы буду я на ўсёй Русі вялікай,
Імя мае кожны назаве язык,
І горды ўнук славян, і фін, і сёння дзікі
Тунгуз, і стэпаў друг калмык.

За гэта доўга буду любы я народу,
Што лірай лепшыя надзеі абуджаў,
Што ў мой суровы век праславіў я свабоду
І міласць да няшчасных зваў».
(Пераклад М. Танка)

Свабода – вось ключавое слова для Пушкіна, як і для Кіленза. Паказваючы, што для самаадзнакі паэта было вельмі важна яго этнічнае паходжанне, Кіленз імкнецца пацвердзіць, што толькі ў многанацыя-

нальнасці і этнічнай разнастайнасці свабодных людзей крыецца вялікая будучыня Расіі.

Па дарозе з Магілёва паэт, глядзячы на шырокі прастор беларускай зямлі, пытаецца ўявіць сябе сваю будучыню, якая не можа быць аддзелена ад лёса роднай краіны, дзе ўсе людзі павінны быць роўнымі. А для гэтага трэба змагацца не пакладаючы рук. Свабода не прыходзіць сама. На першым месцы для пісьменніка, які заўсёды падкрэслівае ідэалагічную накіраванасць мастацтва, – прапагандысцкі пафас, і таму Пушкін Кіленза – не проста рускі паэт. Ён адчувае сябе народным паэтам, ад якога патрабуецца выказаць думкі і надзеі рускага народа ў формах, вынікаючых з самых крыніц народнага мастацтва. «Яго любіла моладзь Расіі. Ён адчуў макрэчу ў вачах. Усё ж моладзь – гэта будучыня Расіі і адзіная надзея, што ў Расіі ёсць будучыня. І перамены» [6, р. 203].

Маштаб асобы рускага паэта вялізны. Перад афраамерыканцам Кілензам стаялі цяжкія задачы. Чалавеку з краіны, дзе ніколі не было радавой арыстакраціі, было няпроста пранікнуць у дух расійскага грамадства першай трэці XIX стагоддзя. З другога боку, ён на генетычным узроўні ведаў, што такое рабства – аналогія прыгоннага права ў Расіі. Гэтым можна растлумачыць асаблівую ўвагу, якую пісьменнік надае людзям з нізоў, рускаму мужыку. Дзякуючы сувязям з простымі людзьмі, паэзія Пушкіна набывае свабодалюбны характар і незвычайную глыбіню. Кіленз час ад часу вольна інтэрпрэтуе факты пушкінскай біяграфіі, выкарыстоўвае не заўсёды лепшыя варыянты перакладаў, за кошт чаго губляецца музыкальнасць і незвычайная празрыстасць вершаў Пушкіна. Тым не менш, пры дапамозе спалучэння фактычнага і вымысленага, публіцыстычнага і лірычнага Кіленз стварае яскравы і прывабны вобраз гістарычнай асобы – вялікага рускага паэта.

Дзякуючы кнізе, англамоўны чытач знаёміцца з чалавекам, які стварыў сучасную рускую літаратуру і літаратурную мову і стаў сімвалам прагі да свабоды. І асобны раздзел у апавяданні пра станаўленне паэта належыць яго кароткаму, але вельмі важнаму досведу знаходжання ў летнім Магілёве, дзе ён убачыў сваё прызначэнне.

ЛІТАРАТУРА

1. Букчин С. Пушкинобесие / С. Букчин // Народная воля. – 12 чэрвеня 2015. – С. 3.
2. Казанцева Г. В. Беллетризованные жизнеописания В. П. Авенариуса в контексте эволюции биографической прозы / Г. В. Казанцева. – [Электрон-

ний ресурс]. – Код доступа: http://www.dissercat.com/content/belletrizo_vannyezhizneopisaniya-v-p-avenariusa-v-kontekste-evolyutsii-biograficheskoi-prozy#ixzz2ZNIM8fXYU – Дата доступа 18.07.2013.

3. Распопов, А.П. Встреча с А.С. Пушкиным в Могилеве в 1824 г. / А. П. Распопов. – [Электронный ресурс]. – Код доступа: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/vospominaniya/vospominaniya-46.htm> – Дата доступа 15.07.2013.

4. Gilyard K. John Oliver Killens : a life of Black literary activist / K. Gilyard. – Athens, GA : University of Georgia Press, 2010. – 418 p.

5. Fogelson G. Harry Belafonte: Singer & Actor / G. Fogelson. – Los Angeles : Holloway House Books, 1991. – 222 p.

6. Killens J. O. Great Black Russian: A Novel on the Life and Times of Alexander Pushkin / J. O. Killens. – Detroit: Wayne State University Press, 1989. – 391 p.

7. Lounsbery A. «Bound by Blood to the Race»: Pushkin in African American Context / A. Lounsbery // Under the sky of my Africa : Alexander Pushkin and blackness / [ed. by Catharine Theimer Nepomnyashchy, Nicole Svobodny, and Ludmila A. Trigos]. – Evanston, IL : Northwestern University Press, 2006. – P. 248–278.

LE PAYSAGE IMPRESSIONNISTE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DES FRÈRES GONCOURT

Nataliia Yatskiv

Professeur agrégé, Ph. D.,
chef du departement de la Philologie française,
Université Prékarpaty Vassyl Stefanyk (UKRAINE),
76018, Ivano-Frankivsk, rue Chevtchenko, 57, e-mail: nataliia.yatskiv@pu.if.ua

UDC: 821.133.1:82-31

ABSTRACT

Yatskiv Natalia. *Impressionist landscapes in the novels of the Goncourt brothers.*

The article deals with the research into the features and functions of impressionist landscapes in the novels of the Goncourt brothers «Charles Demailly», «Sœur Philomène», «Renée Mauperin» and «Madame Gervaisais», and the means, which the writers use to transfer impressions. There is determined the connection between impressionism in painting and in literature, the use of colour, light, viewpoint, and also rhythm and phonetics to create the phrase melody. Particular attention is focused on the syntactic and grammatical novelty of the writers to use hidden resources of French to have the maximum effect on the reader, on the creation of the «artistic writing» that broke with the traditions of academic writing and laid the foundations of modern style.

Keywords: landscape, description, colour, light, ekphrases.

L'article étudie les fonctions du paysage impressionniste dans les romans des frères Goncourt *Charles Demailly*, *Sœur Philomène*, *Renée Mauperin* et *Madame Gervaisais*, on examine les moyens que les écrivains utilisent pour transmettre les impressions. On établit le lien de l'impressionnisme pictural avec l'impressionnisme littéraire, l'utilisation des couleurs, de la lumière, de l'angle de vision, et encore le rythme et la phonétique pour formuler la mélodie de la phrase. Une attention particulière est accordée aux innovations syntaxiques et grammaticales des auteurs en faisant ressortir les ressources cachées du français pour obtenir un maximum d'effet sur le lecteur, à la formation de l'*écriture artiste* qui a rompu avec les traditions de l'académisme et a établi les bases d'un style moderne.

Mots clés: paysage, description, couleur, lumière, Euphrasie

У статті досліджуються риси та функції імпресіоністичного пейзажу у романах братів Гонкурів «Шарль Демайї», «Сестра Філомена», «Рене Мопрен» та «Пані Жервезе», простежуються засоби, які використовують письменники для передачі вражень. Встановлюється зв'язок живописного імпресіонізму з літературним, використання колористики, світла, кута зору, а також ритміки та фонетики для формування мелодії фрази. Особлива увага зосереджена на синтаксичному та граматичному новаторстві письменників у використанні прихованих ресурсів французької мови для досягнення максимального ефекту впливу на читача, на формування «артистичного письма», що поривало з традиціями академізму й закладало основи модерного стилю.

Ключові слова: пейзаж, опис, колір, світло, екфразис.

L'oeuvre romanesque des frères Goncourt est considérée comme novatrice et moderne, surtout en domaine d'élargissement de la narration descriptive. Leur slogan exprimé dans le Journal de 1865 « Voir, sentir, exprimer – tout l'art est là » [3, p. 252], les a rendus célèbres en tant que fondateurs de l'impressionnisme, comme en témoignent toutes les encyclopédies de référence de la critique littéraire. Mais l'impressionnisme du style des Goncourt n'est pas encore bien étudié, malgré les tentatives nombreuses des critiques français (E.Caramaschi, L.Prajs, B.Vouilloux). L'impressionnisme est considéré comme un mouvement pictural de l'association de quelques artistes dans le dernier tiers du XIXe siècle. Fortement critiqué à ses débuts, ce mouvement se manifesta notamment de 1874 à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. Jusqu'au début du XIXe siècle, l'art pictural officiel en France privilégiait l'enseignement du dessin et la copie des modèles de l'art antique qui constituait un idéal de beauté.

Si le développement du mouvement impressionniste dans le domaine de la peinture ne fait aucun doute, alors l'impressionnisme dans la littérature est considéré comme un résultat de l'innovation picturale, comme un désir de transférer les réalisations des artistes sur le plan littéraire. Toutefois, il est à noter que le caractère illusoire de ce monde et la véridicité des impressions spontanées ont constitué l'intérêt de différents arts presque

simultanément. En effet, bien avant l'exposition des impressionnistes, les frères Goncourt avaient pratiqué les descriptions de la nature, avaient fixé leurs observations dans des notes, utilisées plus tard dans leurs oeuvres. Mais ce qu'ils voyaient comme but n'était pas de reproduire la nature, mais de bien représenter la perception.

Cette évolution, visant à traduire les observations et sensations dans un langage nouveau, s'explique d'autant plus par l'arrivée de la photographie qui supplantera la peinture. En possédant une philosophie de changement et d'évolution les impressionnistes se considèrent en rupture totale avec l'académisme, tradition héritée de la Renaissance.

La technique impressionniste est notamment caractérisée par une tendance à enregistrer les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes plutôt que les aspects stables et conceptuels des choses, et de se référer directement à la toile, à l'aide de la parole ou bien de la musique. Les peintres impressionnistes, qui se veulent avant tout peintres du *concret* et du *vivant*, choisissent leurs sujets dans les paysages ou les scènes quotidiennes de la vie contemporaine librement interprétées et recrées selon la vision et la sensibilité personnelle de chacun d'eux.

Si la date officielle de la naissance de l'impressionnisme pictural est marquée par 1874, les expériences littéraires des frères Goncourt nous montrent qu'ils le pratiquaient dès leurs premiers romans (*Soeur Philomène*, 1861 ; *Renée Mauperin*, 1864, *Charles Démailly* (la version première sous le titre *Les Hommes de lettres* parue 1860 – la définitive 1868) sans parler des autres romans et surtout du *Journal* où on peut découvrir des descriptions de paysages au cours des années 1851–1896. D'après la critique littéraire, il n'existe pas à proprement parler de mouvement impressionniste en littérature. Mais le monde des lettres a entretenu avec ce mouvement artistique essentiellement pictural, des échanges, des commentaires, des influences réciproques, de la méfiance. Ces liens forts entre littérature et peinture témoignent surtout d'une évolution du monde de l'art, unis par l'avant-garde et la modernité. C'est dans ce contexte foisonnant et multiple que la critique d'art évolue, établissant à jamais les liens entre production artistique et diffusion de celle-ci.

L'expression «d'impressionnisme littéraire», par laquelle on désigne la tendance de certains écrivains du deuxième dix-neuvième siècle à appliquer, dans leurs œuvres romanesques, l'équivalent des techniques et des approches propres aux peintres dits «impressionnistes», n'est pas admise par tous les chercheurs: soit pour des raisons de fond (l'abîme séparant l'art de la peinture de celui de l'écriture et qui devrait interdire les parallélismes artificiels), soit du fait des parcours d'écrivains tels que Daudet, Maupassant

ou Zola, souvent taxés d'impressionnisme, bien que les deux premiers aient été étrangers à l'impressionnisme pictural et que le troisième ait renié sur le tard son enthousiasme juvénile. Mais pour persuader les critiques littéraires que le terme «d'impressionnisme littéraire» a droit à l'existence, malgré qu'on n'ait pas créé ni base théorique, ni manifestes, il suffit d'analyser la canevase artistique des romans des frères Goncourt, en particulier l'éventail stylistique de leurs descriptions de la nature et la caractéristique des personnages, pour s'assurer que la technique de la narration impressionniste s'est développée en parallèle avec la technologie picturale. Ce fait prouve que les recherches de la perfection artistique, le renouvellement de l'art étaient d'actualité pour les artistes de cette époque-là qui étaient conscients des possibilités limitées de chaque forme d'art pour exprimer la réalité ainsi que leurs propres idéaux et donc, ils ont vivement recouru à la synthèse, permettant de renforcer l'effet émotionnel sur le public et d'inventer de nouveaux moyens d'expression artistique.

C'est déjà dans le roman «*Soeur Philomène*» que les Goncourt caractérisent l'héroïne principale en fonction de sa perception de la réalité, fixant ses impressions spontanées de la contemplation de la nature qui remplissent son âme de joie et de sens: «*Ces journées de joie, de liberté, de grand air, de jeux dans l'herbe haute, de cueillettes de fleurs aux pieds des saules, laissaient plus qu'à toute autre leur souvenir à Philomène. Elle s'en réveillait les jours suivants toute pénétrée, toute imprégnée, et quand l'image des nuages, du chemin, de la rivière, s'était effacée en elle elle gardait encore du paysage qu'elle ne voyait plus, le soleil, le parfum, l'écho : l'odeur des arbres, le bruissement de l'eau, lui revenaient doucement, et comme de loin*» [4, p. 29]. Il est à noter que la fixation des impressions est réalisée d'après un principe différent de celui des peintres impressionnistes, ce qui est tout à fait naturel, car l'écrivain peut utiliser non seulement les récepteurs de la vue, mais aussi rendre les odeurs, le bruit, faire appel aux sensations tactiles. Les images de la nature font apparaître le portrait psychologique du héros, font ressortir sa personnalité intérieure unique, que l'on peut ressentir à travers notre propre expérience. La description même de la nature, dépeinte dans les traditions de l'impressionnisme picturales, s'insère dans la narration sous forme de souvenirs: «*Le ciel lumineux avait une clarté infinie, mais égale et sans éclat: on aurait dit un ciel blanc sur lequel un voile de tulle bleu aurait tremblé. L'air était pareil à l'haleine d'un matin. D'instant en instant, une brise s'élevait qui faisait courir un frisson dans les arbres et passait contre l'oreille des petites filles avec le bruit et le frémissement d'une caresse. Dans le jour serein, sous ce ciel et ce souffle, les poiriers, les pêchers, les cerisiers, les abricotiers épanouissaient leurs fleurs toutes blanches: c'était comme des*

nids d'argent posés sur toutes les branches. Sous les pommiers, sur la terre brune, il semblait qu'on eût effeuillé un bouquet: et le soleil, se mettant à courir dans le cœur des arbres, sautait ainsi qu'un oiseau dans cette neige de fleurs... Ce qu'une vision laisse après elle de clarté intérieure, de douceur et de délicatesse rayonnant, cette nature parée comme pour une fête de vierge, ce verger si tendrement éblouissant, entrevu dans une splendeur printanière et candide, le laissa dans l'âme de Philomène» [4, p. 30–31]. À travers la perception de la nature, à travers la fixation des impressions illusoirement instantanées, imprimées dans la mémoire, on assiste à la formation chez la jeune fille d'une sensualité spéciale qui garde instinctivement dans l'inconscient le reflet des choses et de leur essence intérieure.

Des fonctions similaires des paysages impressionnistes, on en trouve aussi dans le roman «Renée Mauperin», 1864. On fait la connaissance de Renée, l'héroïne principale, directement à travers un dialogue avec le suivant prétendant à sa main dans une ambiance plutôt inhabituelle où les jeunes gens sont tombés du bateau dans l'eau et, luttant contre le flux rapide, tâchaient de se maintenir à flot pour atteindre la rive. L'énergique, l'agile Renée fait preuve de courage et en même temps soutient le garçon déçu avec des comparaisons spirituelles sur le rôle des hommes et des femmes dans la société, en faisant remarquer que toute sa famille la protège, se soucie de sa décence, mais elle comprend mieux le vrai sens de la vie, mieux que ses parents, rendus aveugles par la double morale de la société. Ce qui nous aide à comprendre Renée, cette jeune fille, à première vue résolue, courageuse et indépendante, que l'on prend plutôt pour un garçon que pour une fille fragile, c'est le paysage sur lequel elle pointe l'attention de l'interlocuteur et qui complète son image de l'harmonie intérieure avec la nature: «*De petits nuages jouaient et roulaient à l'horizon, violets, gris, argentés, avec des éclairs de blanc à leur cime qui semblaient mettre du bas du ciel d'écume du bord des mers. De là se levait le ciel, infini et bleu, profond et clair, splendide et déjà pâlisant, comme à l'heure où les étoiles commencent à s'allumer derrière le jour. Tout en haut, deux ou trois nuages planaient, solides, immobiles, suspendus. Une immense lumière coulait sur l'eau, dormait ici, étincelait là, faisait trembler des moires d'argent dans l'ombre des bateaux, touchait un mât, la tête d'un gouvernail, accrochait au passage le madras orange ou la casaque rose d'une laveuse*» [5, p. 12–13].

La description du ciel contraste avec les événements, la coloration des nuages (violet, gris, argenté) se profilant sur le ciel (infini et bleu, profond et clair, splendide et pâlisant – une combinaison d'adjectifs de valeurs différentes) crée une gamme de couleurs pastel. L'accumulation des verbes

décrivant tout dans une lumière métaphorique (coulait sur l'eau, dormait ici, étincelait là, faisait trembler, touchait, accrochait) transmet le mouvement, donne la sensation d'un doux contact avec la nature qui, du haut du ciel, enveloppe la réalité d'une manière délicate. Cependant, les paysages des banlieues de Paris sont dominés par des tons sombres, la saleté, les sons violents arrivant de la rive, et qui font ressortir l'angoisse et la conscience intuitive que l'homme, la société perturbent l'harmonie de la nature et font naître le tragique pressentiment du destin de la jeune fille qui mourra jeune, n'ayant pas pu accepter le fait de s'être prononcé contre l'acte indigne de son frère, ayant ainsi causé sa mort.

Le style narratif des frères Goncourt, qui a été confirmé dans le roman *«Charles Demailly»* constitue la preuve du renouvellement du principe réaliste de la description de l'environnement, de l'époque, des personnages, mais les esquisses intercalées des paysages impressionnistes, de même que dans les oeuvres précédentes, aident à révéler le drame intérieur des héros, à exprimer leur essence intérieure, la contradiction de l'apparence extérieure avec l'état moral. Les promenades en bateau sur la Seine, le château médiéval dans la province, l'odeur de la forêt, tout ça remplit le coeur de Charles d'enthousiasme, lui prête un sens de beauté et d'harmonie, tandis que sa femme, qu'il considérait comme une actrice raffinée, sensible à la vraie beauté, s'ennuie dans la nature, tellement elle était habituée à trop jouer pour la galerie, à faire semblant de ressentir des émotions différentes, mais tout en restant superficielle et insensible. En rivalisant avec la nature, le style des Goncourt fait des descriptions des paysages de vraies esquisses d'artiste qui concentrent l'unité de l'impression dans la multitude des sensations sensorielles de l'image: *«A cette heure, la Seine rayonnait éblouissante ; l'oeil clignotant, le regard perdu dans l'incendie rayé par le sillon de la barque, ne percevaient plus que des éclairs çà et là, les ricoches de feu le long des troncs de saules et des estacades, la ligne de feu qui lignait le bord d'une nacelle, la raie de feu d'un jonc droit dans l'eau »* [5, p. 277]. *«L'eau chantait. Le murmure frissonnant des arbres où la brise arrachait des feuilles avec un bruit de pluie, courait sur des deux rives. Au loin, de chaque côté du lit de la Seine, sur des deux coteaux roses et comme fleuris de bruyères, le vendanges, avec ses cris et sa joie, répondait aux murmurantes harmonies du fleuve. Les vignes riaient. L'horizon bruissait et chantonait, et, comme un refrain, l'écho apportait à la barque les battements sonnant creux des marteaux sur les futailles vides»* [5, p. 278]. Les croquis impressionnistes des Goncourt ne reflètent pas seulement la gamme des couleurs et la plastique des formes de la réalité entourante, les auteurs se

concentrent aussi sur les sons inaudibles, sur les odeurs à peine perceptibles, ce qui renforce l'effet de tableau de la description par des signes perceptifs et sensoriels. L'impressionnisme rend même difficile la description décorative de la cour intérieure de la nouvelle habitation de Charles, qui partage ses impressions avec le lecteur, en s'arrêtant sur chaque objet, sur sa couleur, forme, matière dont il est fait, sur son état, résumant: *«dans ce fouillis de vie, court un pétilllement de couleurs, çà et là des coups d'ailes, de bleu, d'argent, un barbouillage de lumière, dont vous n'aurez l'idée que dans les esquisses jetées par le pinceau de Fragonard dans une matinée de bonne humeur»* [5, p. 364]. Donc, les Goncourt reconnaissent eux-mêmes la proximité de leur style narratif, de leurs descriptions de la nature, des personnages, des objets, des événements et des toiles de leurs peintres préférés.

Le roman *«Madame Gervaisais»* nous donne la possibilité de suivre le changement de l'attitude des auteurs par rapport à ce qui a été exposé. Le personnage principal, une aristocrate instruite et raffinée, parcourt son *Chemin de Croix* à Rome, cette éternelle ville de l'histoire, de la culture et de l'art. Au début de son séjour dans la ville-piège, Mme Gervaisais, sensible par sa nature à l'art, à la beauté parfaite créée par la main de l'homme, s'adonne entièrement au plaisir intellectuel et esthétique en se familiarisant avec les chefs-d'œuvre d'art. Cependant, bien vite, l'art ancien finit par lui provoquer des associations avec la férocité des Romains, les ruines du Capitole, les pierres des Catacombes lui évoquent les lieux de destruction, *«où s'étaient rencontrées, comme des deux bouts et des deux extrémités du coeur humain, la passion de voir mourir et la folie de mourir»* [7, p. 83]. Son voyage par la route d'Appia, dont la vallée pierreuse lui semblait *«la pierre soulevée d'un immense tombeau»* [7, p. 142], s'achève logiquement par une visite au cimetière. Symboliquement l'héroïne passe par le chemin de la mort, de celle des païens à celle des chrétiens. L'élément clé, qui permet de sentir changer la vision du monde de Mme Gervaisais dans l'évaluation de l'art antique, c'est l'Euphrasie de la statue de Sabine, épouse d'Adrien. Chaque fois qu'elle passait devant, la Française fixait son regard *«à son corps tout enveloppé d'une étoffe mouillée qui l'embrasse, le beigne et le serre, en se collant à tous ses membres, le voile de marbre, de la pointe des seins qui le percent de leur blancheur, glisse en caresse sur le dessin de la poitrine et la rondeur du ventre, s'y tuyaute et s'y ride en mille petits plis liquides qui de là vont, droits et rigides, se casser à terre, tandis que la draperie, presque invisible, plaquant aux cuisses, et comme aspirée par la chair des jambes, fait dessus de grands morceaux de nu sur lesquels courent des fronces, des plissements soulevés et chiffonnés, des méandres de remous dans le courant*

brisé d'une onde» [7, 144]. Malgré la sensualité de la description du corps nu, pudiquement enveloppé dans un drap humide, ce qui excitait l'imagination et captivait par la perfection de sa forme, Mme Gervaisais se trouve obsédée par la perte irrémédiable de la vie humaine, l'image parfaite de la force, de la santé et de la beauté physique se voit associée avec le froid matériel. Les statues des dieux et des déesses antiques, en particulier le torse d'Apollon, lui semblaient des témoins silencieux de l'autre monde.

Les recherches de l'harmonie spirituelle, de la manifestation de l'inspiration divine poussent Mme Gervaisais vers l'art chrétien, à visiter des temples pour se familiariser avec les peintures et les sculptures des artistes de la Renaissance. Pour décrire l'atmosphère de peintures contemporaines de Rome de cette époque-là les Goncourt font appel aux images du paradis biblique, évoqué dans les tableaux de Raphaël et dans la souffrance infernale des pécheurs de Michel-Ange. Dans l'agitation de carnaval de la Semaine de Pâques, Mme Gervaisais immerge dans la vie religieuse des Romains, assiste à la messe, adhérant à la tradition chrétienne. Au départ le bon sens et la pensée rationnelle, exprimée par l'ironie intuitive, soulèvent des doutes dans l'idolâtrie chrétienne qui éloignent Mme Gervaisais de la foule de croyants qui expriment leur ardent espoir en la miséricorde divine. Devant ses yeux fait toujours son apparition la statue de la Vierge *«au bout de la draperie de marbre, son pied, ce pied usé, dévoré par les baisers, et dont la moitié, refaite en or, s'est palmée aux doigts sous l'adoration des bouches et l'usure des lèvres*» [7, p. 156]. On trouve la même ironie dans la description de la cathédrale de San-Agostino, *«lieu de vertige et de mystère, un de ces antres de superstition marqués toujours fatalement sur un coin de terre, dans un temple, dans une église, où l'Humanité va, sous les coups qui brisent sa raison, à la religion d'une statue, à une pierre, à quelque chose qui l'écoute quelque part dans le monde avec l'oreille du Ciel!»* [7, p. 158].

Même la guérison miraculeuse de son fils, pour laquelle les Romaines ont prié dans l'église de la Vierge Marie, n'a pas pu convaincre Mme Gervaisais de la force de la foi chrétienne.

L'art visuel figuratif et plastique accomplit son influence décisive sur l'esprit humain uniquement combiné avec d'autres formes, qui sont appelées à passionner l'âme et de l'élever au-dessus de la vanité du réel. Ce qui contribue également à la conversion de Mme Gervaisais au christianisme, c'est la musicalité (l'exaltation spirituelle pendant le chant de la chorale à l'église) et la théâtralité (le sermon du prêtre jésuite qui use de tous les moyens d'effets théâtraux: modulation de la voix, gestes, appels rhétoriques vers le public, déclamation, pleurs, rire, terreur).

C'est la nature qui s'avère être l'opposé de cette Rome des morts, la solitude à la campagne offre à Mme Gervaisais la possibilité de jouir de la paix, de la tranquillité, *«ce plaisir d'être tout le jour abritée du soleil, à vivre de l'air, à jouir du paysage, du petit lac, de son eau solitaire, de son bleu dormant, de sa plénitude ronde dans la coupe d'un ancien volcan, de son immobilité sans rides dans cette ceinture de bois et cette sauvagerie coquette»*, qui ont fait si poétiquement appeler ces petits lacs du pays des *«miroirs de Diane»* [7, p. 163].

Dans une lettre à son frère Mme Gervaisais reconnaît qu'elle souffre moins de la maladie, qu'elle se sent forte, sûre d'elle, énergique, qu'elle veut bouger, marcher et se délecter de la beauté paradisiaque de la nature, et qu'elle n'a point le désir de lire, de réfléchir sérieusement: *«J'ai l'impression d'un demi-sommeil, d'une flânerie flottante de mon intelligence. Par moments, la vie de mes idées me paraît s'en aller de moi, se disperser dans ce qui m'entoure, se fondre dans je ne sais quelle abêtissante contemplation... Ah ! cette nature d'Italie, tiens ! c'est trop toujours beau, c'est beau à périr...»* [7, p. 164].

Les jardins Borghèse, c'est là que Mme Gervaisais se réjouit pour la dernière fois de la nature, saisit les moments de bonheur dans la sérénité du crépuscule, dans le parfum de l'acacia et des orangers, dans le ciel poussiéreux et dans les lueurs orange du soleil couchant, dans le retentissement des cloches et dans le chant des oiseaux, dans l'air humide, imprégné de vols des insectes et de gouttelettes d'eau. *«Elle avait peine, par ces jours, à s'arracher à toutes ces molles exhalaisons de nature; et elle jetait, en partant, un dernier regard de regret en arrière au paysage, à la chaleur d'adieu du soleil qui mourait souvent là dans la page d'un bréviaire lu par un prêtre assis sur une marche du petit cirque»* [7, p. 190].

Les paysages impressionnistes traduisent la résignation intérieure de Mme Gervaisais et laissent entrevoir les événements dramatiques. Dans le roman *«Madame Gervaisais»*, les descriptions impressionnistes jouent un rôle dominant, transformant le genre de l'oeuvre, le récit se voit devenir une histoire-description du voyage. Et c'est justement l'impression du vu qui fait bouger l'intrigue, qui pousse l'héroïne aux actions suivantes. La fixation détaillée de l'atmosphère environnante engage le lecteur à entrer en jeu et apporte une prémonition de la tragédie.

B. Vouilloux, en analysant le discours impressionniste du point de vue de la grammaire stylistique souligne qu'il est indéniable «que la notion d'impressionnisme littéraire a joué un rôle crucial dans la prise de conscience par elle-même de la langue littéraire et qu'à ce titre une mise en perspective historique de celle-ci doit la prendre en compte «comme postulat d'une

théorie esthétique» [11]. Le savant français fait référence à la prose de frères Goncourt, A.Daudet, à la critique de P.Bourget pour conclure que l'atmosphère artistique de la deuxième moitié du XIX siècle, surtout les tentatives des peintres et des écrivains de trouver les procédés nouveaux pour présenter la réalité les a poussés à reformer la syntaxe de la phrase française pour exprimer la similitude entre deux arts. Les grammairiens français M. Cressot, J. Marouzeau ont montré que la syntaxe impressionniste se forme à l'aide du langage affectif, de la disjonction des éléments que la phrase écrite tente d'organiser, de la dilution des limites de la phrase grammaticale, mais surtout à l'aide de l'emploi de l'adjectif substantivé. Dans ce domaine les Goncourt sont les premiers qui «ont apporté une sensation nouvelle de la nature. C'est là leur trait caractéristique. Ils ne sentent pas comme on a senti avant eux. Ils ont des nerfs d'une délicatesse excessive, qui décuplent les moindres impressions» [1, p. 527]. Si l'impressionnisme est considéré comme la transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire, le texte impressionniste dissocie, désintègre les ensembles en multitude de touches ou de notations qui épuisent la totalité des éléments d'une impression. Ainsi, la description de Rome, que découvre madame Gervaisais au moment précis de la journée (cinq heures) de l'endroit concret (sur la plate-forme de cette rampe qui descend en tournoyant l'ancien Janicule) lui apparaît répandue, éparse, au bas du mont, sous un éclairage étrange comme *«l'infinie étendue de Rome, un chaos et un univers de pierre, un entassement, une mêlée, une confusion, une superposition de maisons, de palais, d'églises, une forêt d'architectures, d'où se levaient des cimes, des campaniles, des coupes, des colonnes, des statues, des bras de ruines désespérés dans l'air, des aiguilles d'obélisques, des Césars de bronze, des pointes d'épées d'anges, noires sur le ciel»* [7, p. 103]. Ce passage nous montre que les écrivains forment l'impression de la ville à la manière des touches de peinture juxtaposées dans un tableau impressionniste, utilisant les pluriels associés à des articles indéfinis particularisateurs, traduisant l'émission et l'instabilité des impressions qui ne sont pas recomposées dans un tout logique.

En conclusion, il est important de faire remarquer que dans les œuvres des Goncourt le paysage impressionniste aidait à exprimer la vérité de la réalité, réfractée à travers le tempérament de l'artiste. Selon Enzo Caramaschi, qui a étudié la méthode créative des Goncourt dans le cadre du réalisme, «le réalisme des Goncourt est à certains égards moins soif de réalité que besoin de vérité» [2, p. 40]. Mais dans le domaine de la vérité, pour les Goncourt c'est d'abord la beauté qu'ils cherchent pour reproduire. Et cette

beauté est représentée à l'aide du mouvement, du couleur des choses. L'absence de contours, la vibration de l'air, l'interaction des couleurs, la juxtaposition de taches sont des constantes de leurs textes descriptifs. Des verbes sont fréquemment utilisés pour rendre compte d'une impression floue et ondoyante produite par la nature environnante. Et, toujours, quand description il y a, c'est à travers le regard d'un personnage, ou du narrateur, à un moment précis de la journée, à partir d'un certain point de vue bien précisé, sous tel type de lumière, et à un moment où son état d'âme conditionne la perception qu'il a du monde qu'il aperçoit. G. Pellissier explique l'originalité du style des Goncourt parmi les romanciers de leur école, de leur époque par la finesse particulière de leurs sens, «qui saisissent dans les choses ce qu'elles ont de plus subtile et de plus raffiné, ... qui apporte de la vie à leur phrase» [11, p. 340].

L'écriture artiste des Goncourt leur permet d'exprimer le frémissement de cette vie éphémère dont ils ont été témoins, à l'aide de moyens novateurs de façon à combiner les procédés de la peinture, de la musique, de la sculpture, à créer une prose littéraire selon les lois de la vérité et de la beauté.

LITTÉRATURE

1. Золя Э. Эдмон и Жюль де Гонкур. / Эмиль Золя // Собр. соч. : в 26 т. / Эмиль Золя. – Москва : Худож. лит., 1966. – Т. 25. – С. 521–546.
2. Caramaschi E. Réalisme et impressionnisme dans l'oeuvre des frères Goncourt / E. Caramaschi. – Pisa : Editrice Libreria Goliardica, 1971. – 297 p.
3. Goncourt E. et J. Journal des Goncourt : Mémoires de la vie littéraire / E. et J. Goncourt. – Bibliothèque-Charpentier, 1890. – Tome I: 1851–1865. – 258 p.
4. Goncourt E. et J. Soeur Philomène / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Charpentier, 1904. – 310 p.
5. Goncourt E. et J. Charles Demailly / [présentation, notes, chronologie et bibliographie par Adeline Wrona] / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Flammarion, 2007. – 392 p.
6. Goncourt E. et J. Renée Mauperin / [présentation par Nadine Satiat] / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Flammarion, 1990. – 315 p.
7. Goncourt E. et J. Madame Gervaisais. / [édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli de l'Académie française] / Edmond et Jules de Goncourt. – Paris : Gallimard, 1982. – 344 p.
8. Prajs L. La fallacité de l'oeuvre romanesque des frères Goncourt / L. Prajs. – Paris : Nizet, 1974. – 275 p.
9. Pellissier G. Le mouvement littéraire au XIX siècle / G. Pellissier. – Paris : Librairie Hachette, 1921. – 384 p.
10. Sabatier P. L'esthétique des Goncourt. Une esthétique du style / P. Sabatier. – Genève ; Paris : Slatkine Reprints, 1997. – 632 p.
11. Vouilloux B. Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire. Un essai de métastylistique / B. Vouilloux // Questions de style. – 2004. – № 1. – Режим доступа: <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/printa19d.html?dossier=dossier9&file=01vouilloux.xml>

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У НАВЧАННІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ШКОЛІ

Олена Покатілова

Кандидат педагогічних наук, старший викладач,
кафедра методики мов та літератури
ІППО Київського університету імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),
02152, м. Київ, пр. П. Тичини, 17, e-mail: pokatilova.elena@gmail.com

UDC: 372.882

ABSTRACT

Pokatilova Olena. *The Implementation of Culturological Approach in the Process of Studying World Literature at High School.*

The article deals with the question of special necessity of «culturological approach» in the process of studying World literature at High school. The culturological approach is examined from the point of view of semiotics and the famous scientist Yu.Lotman's idea about Art as a «universal phenomenon». So as a result of it any work of Art can be examined as a certain «text» with its symbols, tropes and various ways of expression. The problem of using culturological approach and special knowledge at World literature lessons has been examined as a current and up-to-date issue by many scientists. In the article there are the examples of «culturological parallels» – certain links between the representatives of World literature and the representatives of various Art forms. In this article, I explore the problem of comparison between the original text and its translation in the process of analysis and interpretation of works of literature. The article as well examines the problem of studying a «culturological context» as explicit information and a «culturological subtext» as the implicit sort of information. The main idea of the article is a representation of the Stages of literary and culturological development of pupils during full course of World literature studying (5–11 forms).

Key words: senior High school students, World literature, text, culture, Art, culturological context, original, translation.

У статті йдеться про актуальність культурологічного підходу в процесі навчання зарубіжної літератури. Культурологічний підхід розглядається з точки зору семіотики й положення Ю. Лотмана про «мистецтво, як культурну універсалію». У зв'язку з цим, твір будь-якого виду мистецтва повинен розглядатися як «текст» зі своїм набором знаків, засобів художньої виразності. Вивчений досвід відомих педагогів, вчених-методистів дозволяє зробити висновки про необхідність й актуальність використання культурологічних знань на уроках зарубіжної літератури в старшій школі. Наведено приклади створення «культурологічних паралелей» – певних творчих зв'язків між представниками світового письменництва та інших видів мистецтва.

У дослідженні наголошується на проблемі зіставлення оригінального й перекладного художніх текстів у процесі аналізу та інтерпретації художнього твору, опануванні учнями понять «культурологічного контексту», інформації, яка знаходиться на поверхні та «культурологічного підтексту», що несе в собі імпліцитну культурологічну інформацію. Автор пропонує схему етапів літературного та загальнокультурного розвитку учнів протягом опанування ними шкільного курсу «Зарубіжна література» (5–11 класи).

Ключові слова: старша школа, зарубіжна література, текст, культура, мистецтво, культурологічний контекст, оригінал, переклад.

У школах України вивчається курс «Зарубіжна література», який знайомить учнів з вершинними творами світової класики в кращих українських перекладах. Як показує досвід, для адекватного сприйняття художнього твору учням бракує певних знань культури країни і епохи, пов'язаних з ім'ям автора, а також з історії, у тому числі історії мистецтва, психології, філософії тощо. Тому, нині на перший план виходить проблема реалізації культурологічного підходу в процесі навчання зарубіжної літератури в школі. У зв'язку з необхідністю її вирішення, ускладнюються завдання літературного розвитку, предметний зміст якого у методичній науці завжди визначався як «процес розвитку здатності до безпосереднього сприйняття мистецтва слова, складних умінь свідомо аналізувати й оцінювати прочитане, керуючись при цьому естетичними критеріями і художнім смаком, отриманими в школі при засвоєнні навчального курсу літератури, а також у широкому позашкільному спілкуванні з мистецтвом» [6, с. 3].

Важливого значення у вивченні творів зарубіжних авторів набувають знання, так званого, «*культурологічного підтексту*», де під підтекстом мається на увазі певна «глибина» тексту, що несе в собі імпліцитну культурологічну інформацію, яка, в свою чергу, допомагає формувати концепт літературного твору, його головну ідею. Під *культурологічною інформацією* ми розуміємо знання художніх напрямків і стилів різних видів мистецтва і літератури, а також знання їх найвідоміших представників; оволодіння загальними для мистецтвознавства і літератури поняттями, такими, як: композиція, перспектива, простір, час, лейтмотив, гармонія, гама, поліфонія тощо. Тому в процесі аналізу творів літератури важливим компонентом у розкритті культурологічного підтексту стає використання творів інших видів мистецтва. Так, Ю. М. Лотман у своїх наукових працях («Лекції...», «Структура художнього тексту») наполегливо ставить питання про мистецтво як культурну універсалію; «універсальність мистецтва визначається тим, що воно виконує унікальну і разом з тим життєво важливу для самого існування культури функцію: воно створює засіб для її самовираження» [5, с. 677].

Вагомішими для вчителя зарубіжної літератури стають знання з технології використання комплексу мистецтв та їхня реалізація під час культурологічного аналізу тексту. У зв'язку з цим змінюється і творча лабораторія вчителя літератури. Відомий вчений-методист ХІХ століття В. Я. Стоюнін у своїх педагогічних працях вказував на роль особистості вчителя у навчанні літератури: «Гідність викладання кожного навчального предмету залежить як від особистості викладача, так і від тих навчальних засобів, якими він може вільно розпоряджатися» [9, с. 296]. Особливу увагу вчений приділяв аналізу естетично довершених творів художньої літератури: «...молодій уяві варто колись передати образи прекрасні, ідеали позитивні, роз'яснити, у чому полягає поетична краса їх, навчити чути її...» [9, с. 296]. Оволодіння поняттям «естетично прекрасне» і сьогодні є актуальним у осягненні ідейно-естетичного змісту художнього твору. Тому для вчителя літератури важливим є накопичення відповідних знань з культури і мистецтва, знань традицій і звичаїв, художніх реалій епохи, що знайшли своє відображення в тому чи тому літературному творі. Аналіз та інтерпретація художнього твору неможливі без урахування «фонових знань», які завжди використовували вчителі на уроках зарубіжної літератури. Учений-методист С. І. Сафарян зазначає, що «саме фонові знання, як один з рушіїв літературного розвитку учнів, суттєво допомагають юним читачам осягнути глибинний підтекст художнього твору... Фонові знання мають інформаційно-культурологічний характер, не завжди прямо пов'язані з художнім текстом, проте без них його розуміння неможливе» [8, с. 43]. Актуальним залишається питання про механізми передачі цих знань учням, що забезпечують розкриття змісту досить абстрактних моральних та естетичних категорій: прекрасне – потворне, добро – зло, любов – ненависть, вірність – зрада, честь – безчестя тощо. Як зазначає відомий психолог-педагог В. А. Кан-Калік, для вчителя важливим стає оволодіння механізмами естетичної та педагогічної творчості, що отримало назву «естетичної і творчої здатності», під якою вчений має на увазі «...сукупне психологічне утворення в структурі особистості вчителя літератури, завдяки якому естетичний досвід (знання, судження, смаки та ін.) переходить до площини художньо-педагогічної діяльності, стає інструментом її ефективного здійснення» [3, с. 135]. Проблема літературного і естетичного розвитку особистості учня в старшому підлітковому віці набуває все більшої актуальності. Саме на цьому етапі однією з найважливіших психологічних особливостей старшокласника стає здатність до сприйняття прекрасного,

усвідомлення ролі мистецтва в житті і творчості. Учень-старшокласник шукає відповіді на поставлені життям питання не тільки в спілкуванні з навколишнім світом, але й у книгах, творах мистецтва, прагнучи провести аналогії і знайти об'єктивні критерії для підтвердження своїх життєвих спостережень. Саме в старшому підлітковому віці в учня наявна досить розвинута сфера асоціативного мислення, що допомагає знаходити відповідні аналогії між різними видами мистецтва і літературою. «Підлітковий, а точніше, старший підлітковий вік несе в собі всі необхідні передумови для забезпечення повноцінного («дорослого») художнього сприйняття, тобто розвинутої художньо-творчої діяльності» [2, с. 61]. Природно, що в цьому віці учень відкритий до співпереживання не тільки літературних творів, але й творів мистецтва. Спостерігається певний підйом в творчій уяві та фантазії учня, інтерес до різноманітних видів мистецтва (музики, живопису, архітектури, театру, кіно) в їх тісному взаємозв'язку з літературою; інтерес і здатність до власної творчості, естетична насолода від власного творчого втілення художньої ідеї. Усе це має стати значущими етапами в літературному та загальнокультурному розвитку школярів та вимагає створення визначеної системи використання творів мистецтва на уроках зарубіжної літератури.

Так, на одному із занять в 11 класі учням доцільно запропонувати завдання на виявлення деяких культурологічних паралелей, що сприяло б не тільки розвитку інтересів учнів до різних видів мистецтва в їх тісному взаємозв'язку, але й допомагало б створювати на уроці своєрідний «діалог» національних культур. У процесі виконання подібних завдань учні зіставляють мови різних видів мистецтва (колір – звук – слово). Така робота дозволяє їм включатися до різних видів художньо-творчої діяльності на уроках зарубіжної літератури. Як результат, школярі вчать самостійно проводити відповідні паралелі в культурі між творчістю письменника і композитора, письменника і художника. На заключному етапі роботи учням пропонується таке завдання: використовуючи свої знання з творчості перелічених нижче представників літератури, музики, живопису, заповнити таблицю, вписуючи відомі імена зарубіжних письменників, поетів, художників, композиторів, при цьому утворити «творчі пари» відомих імен, розкрити характер їх взаємозв'язку.

Наприклад, М. Гоголь, А. Чехов, Ф. Достоевський, А. Фет, Б. Пастернак, О. де Бальзак, Стендаль, Е. По, П. Верлен, М. Пруст; М. Мусоргський, О. Скрейбін, Д. Шостакович, І. Левітан, Л. ван

Бетховен, В. Серов, Е. Делакруа, К. Дебюссі, К. Моне, М. Равель.

Представники світового письменництва	Представники інших видів мистецтва
<i>О. де Бальзак</i>	<i>Л. ван Бетховен</i>
<i>Стендаль</i>	<i>Е. Делакруа</i>
<i>Е. По</i>	<i>М. Равель</i>
<i>П. Верлен</i>	<i>К. Моне</i>
<i>М. Пруст</i>	<i>К. Дебюссі</i>
<i>М. Гоголь</i>	<i>М. Мусоргський</i>
<i>А. Чехов</i>	<i>І. Левітан</i>
<i>Ф. Достоевський</i>	<i>Д. Шостакович</i>
<i>А. Фет</i>	<i>В. Серов</i>
<i>Б. Пастернак</i>	<i>О. Скрибін</i>

Виконання цього завдання надасть змогу учням побачити культурологічні паралелі і зв'язки літератури з іншими видами мистецтва. Наприклад, паралель між О. де Бальзаком і Л. ван Бетховеном, вказує на те, що улюбленим твором О. де Бальзака була «Симфонія №5» цього композитора; наведена паралель між Б. Пастернаком і О. Скрибіним підкреслює важливу роль музики в житті поета, а також роль самого О. Скрибіна в житті і творчості Б. Пастернака; паралель між Стендалем і Е. Делакруа пояснюється певною приналежністю обох художників до одного художнього напрямку (романтизму). Завдання з пошуку культурологічних паралелей дозволять учням і на фактичному, і на понятійному, і на асоціативному рівні побачити творчі зв'язки між письменниками і представниками інших видів мистецтва. Ці зв'язки мають як внутрішній (парадигматичний, синхронічний), так і зовнішній (синтагматичний, діахронічний) характер. Під внутрішніми зв'язками ми розуміємо структуру тексту літературного твору або «тексту» будь-якого твору мистецтва, засоби художньої виразності та мовні одиниці літературного твору, або «твору» мистецтва, індивідуально-авторські та жанрово-стильові особливості тексту літератури, або «тексту» мистецтва. Під зовнішніми – інтертекстуальні співвідношення літературних творів, зіставлення творів літератури з «творами» різних видів мистецтва на рівні їх національної своєрідності та приналежності до одного художнього напрямку в літературі та мистецтві країни або цілої епохи, зіставлення мови літературного твору з «мовою» різних видів мистецтва. Враховуючи синхронічний (внутрішній) та діахронічний (зовнішній) характер зазначених зв'язків, під культурологічним контекстом ми розуміємо експліцитну інформацію та розглядаємо її з погляду синхро-

нії, тоді як *культурологічний підтекст*, певну імпліцитну культурологічну інформацію, що прихована в тексті літературного твору, ми розглядаємо з погляду історичної перспективи, тобто в діяхронії.

На уроках зарубіжної літератури можуть бути також використані тестові завдання, спрямовані на розвиток асоціативно-образного мислення, що є необхідним чинником у літературному розвитку школярів. Одним із таких завдань може бути наступне: який з жіночих образів у літературі асоціюється з образом квітки лілії: а) образ «Прекрасної Дами» О.Блока; б) образ Елізи Дулітл Б.Шоу; в) образ Офелії В.Шекспіра; г) образ Маргарити М. Булгакова. Виконання подібного завдання сприятиме розвитку в учнів асоціативно-образного мислення, навичок порівняльного аналізу різних текстів та умінь аналізувати словесні образи. Наприклад, образ прекрасної квітки лілії асоціюється із сумним образом Офелії, яка, як лілія, пливе річкою. Лілія і Офелія схожі своєю мелодійністю, вони нагадують чисте джерело води, що зберігає аромат прекрасної квітки. Також присутній повтор приголосної «л» (алітерація), що створює неповторну мелодику образу прекрасної дівчини-квітки Офелії, яка присутня в ліриці французького поета-символіста Артюра Рембо: «Бліда Офелія, мов лілія, пливе». Цікаво згадати про безліч інтерпретацій Офелії в живописі (Е. Делакруа, М. Врубель, Дж. Міллес та інші). Образ Офелії, зображений англійським художником-прерафаелітом Дж. Міллесом в його однойменному творі (1852), нагадує прекрасний образ дівчини Офелії з поезії Артюра Рембо. І це не випадково, адже певні ознаки символізму в живописі (алегоричність, емоційність і схвильованість зображення, декоративність деталей тощо) співвідносяться з поетикою французького символізму («музичність» поетичних рядків, зображення «трансцендентного», мистецтва надчуттєвого та надвиразного). «Офелія» Дж. Міллеса стала яскравим втіленням усього мистецтва прерафаелітів на Всесвітній виставці в Парижі 1855 року.

У процесі виконання подібних завдань формуються вміння школярів не тільки відтворювати й аналізувати текст літературного твору, але й відчувати його художню цінність і цілісність, емоційно відкликатися на твори літератури як на «продукт» творчості, такий самий, як і живописний чи музичний твір, театральний спектакль або кіно тощо. При цьому учні навчаються знаходити в художній площині тексту та в культурологічному підтексті необхідну інформацію про естетичні смаки автора-письменника, його приналеж-

ність до певного напрямку в літературі та культурі свого часу, культурно-історичний контекст, на тлі якого розгортаються події літературного твору. За допомогою вчителя учні опановують навички уважного прочитання тексту, виокремлення значущих художньо-виразних засобів та мовних одиниць.

У процесі аналізу літературного твору з використання «культурологічного підтексту» слід визначити наступні етапи роботи:

1. Зосередження уваги на тексті художнього твору і аналізі тих культурно-історичних фактів, що знаходяться на його поверхні, у контексті, а також формування навичок «піднімати» певну культурологічну інформацію (загальні стилі та напрямки в літературі та культурі, естетичні смаки письменника, паралелі в культурі), що прихована в його підтексті.
2. Засвоєння ключових літературознавчих та лінгвістичних понять у процесі аналізу тексту літератури та будь-якого «тексту» мистецтва: композиція, концепт, цілісність, простір, час; жанрово-стильові та індивідуально-авторські особливості, назва та кінець твору, художня деталь та символ, ключові слова, художньо-виразні засоби мови літератури та «мови» мистецтва.
3. Оволодіння поняттям «культурологічного підтексту», яке доповнює усвідомлення концепту твору, його головної ідеї в процесі аналізу певних культурно-історичних реалій тексту, визначеної в тексті культурологічної інформації та загальних для літератури і мистецтва понять: поліфонія, симфонізм, контраст, мотив, гармонія, образ тощо.

Безумовно, така робота вимагає від вчителя певних творчих зусиль і розвиненого інтересу не тільки до тексту літературного твору, але і до «текстів» інших видів мистецтва, де під «текстом» мається на увазі будь-який твір, чи то музичний, живописний, архітектурний тощо. Залучення до роботи над літературним твором інших видів мистецтва повинно проводитися в тому обсязі, який сприятиме розкриттю концепту твору. Подібна робота викликає чималий інтерес в учнів старших класів у процесі аналізу практично будь-яких текстів зарубіжної літератури, у тому числі невеликих за обсягом творів, у яких ключовою є тема мистецтва і творчості, визначення місця конкретного художнього твору у літературній спадщині митця. Така робота надає вчителю можливість підвести учнів до поняття «діалогу» текстів: тексту літера-

тури й «тексту» мистецтва; тексту-оригіналу й тексту-перекладу. У зв'язку з переліченими етапами роботи із використанням культурологічного підтексту в процесі культурологічного аналізу твору літератури, доцільно було б доповнити поняття літературного розвитку учнів такими аспектами: робота з «текстом» будь-якого твору мистецтва, аналіз тексту-оригіналу й тексту-перекладу, оволодіння поняттями «діалогу» текстів, дискурсів та «діалогу» різних національних культур.

Представимо у вигляді схеми етапи літературного та загальнокультурного розвитку учнів (див. рис. 1 на наст. сторінці). Реалізація означених етапів повинна здійснюватися систематично на всіх ступенях шкільного курсу зарубіжної літератури. За основу запропонованої схеми взято принцип послідовності у навчанні від простого до складного. Упровадження цих етапів має проходити з урахуванням вікових психологічних особливостей учнів, рівня їх підготовки до сприйняття естетичних категорій та рівня «відкритості» до діалогу не тільки із текстом літературного твору, а й з «текстами» різних видів мистецтва. Сучасний учитель зарубіжної літератури, ознайомлюючи учнів з поняттями тексту-оригіналу й тексту-перекладу, вчить зіставляти мови двох текстів, створюючи своєрідний «діалог» оригінального та перекладного текстів. На важливу роль роботи з оригінальними і перекладними художніми творами наголошує відомий вчений-методист Ж.В. Клименко: «...специфіка вивчення перекладної літератури виявляється також на етапі аналізу твору. Особливості аналізу та інтерпретації перекладного тексту пов'язані з необхідністю врахування зв'язку перекладу з оригіналом» [4, с. 247]. На жаль, брак часу на уроках зарубіжної літератури не завжди дозволяє докладно аналізувати та зіставляти тексти оригінального й перекладних творів у повному обсязі, тому, аналізуючи згадані тексти, слід зупинятися на деяких характерних значущих для ідейно-естетичної оцінки тексту та стилю автора уривках. Послідовними етапами роботи з текстом-оригіналом і текстом-перекладом мають бути наступні: повільне читання, лінгвістичний аналіз, культурологічний коментар тощо. Як переконує досвід, аналіз перекладного та оригінального текстів не може бути проведений без розкриття культурологічного підтексту, що як підводна частина айсбергу, залишається поза текстом і створює, так би мовити, невидимий культурологічний фон літературного твору.

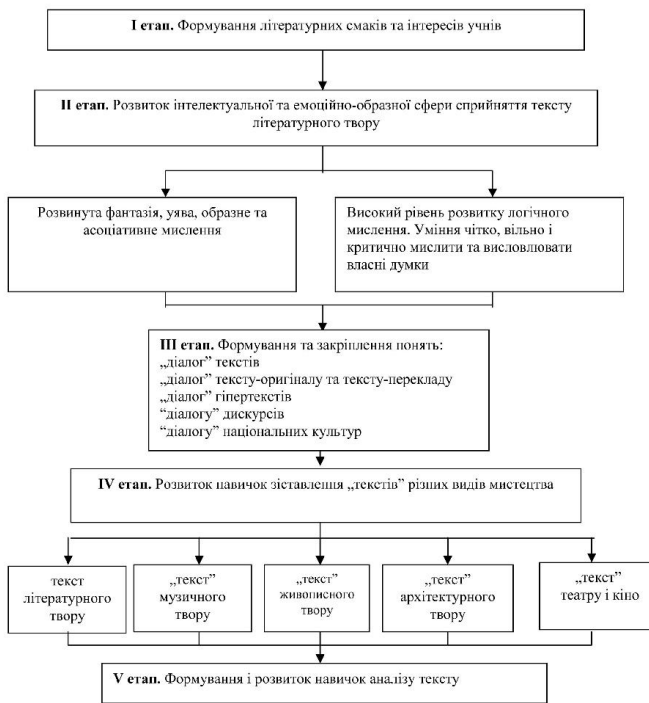


Рис. 1. Етапи літературного та загальнокультурного розвитку учнів.

Взагалі, засвоєння поняття «діалогу» текстів у старших класах є концептуальним у вивченні творів зарубіжної літератури, які іноді потребують від читача неоднозначного вирішення проблеми, особистісного тлумачення, різної інтерпретації. Як зазначав М. М. Бахтін: «Подія життя тексту, тобто його справжня сутність, завжди розвивається на рубежі двох свідомостей, двох суб'єктів» [1, с. 285]. Тому важливим для вчителя зарубіжної літератури є створення на уроці атмосфери «діалогу» читача (учня) та автора; інтерактивного «діалогу» двох читачів (учнів); інтертекстуального «діалогу» двох текстів (наприклад, тексту літератури та «тексту» мистецтва; тексту-оригіналу та тексту-перекладу). Так, на заключному етапі (11 клас), де вивчається курс зарубіжної літератури ХХ століття, текстуальні, інтертекстуальні та гіпертекстові зв'язки набувають неабиякого значення в процесі культурологічного аналізу творів зарубіжної літератури.

Запропоновані етапи літературного та загальнокультурного розвитку дозволяють учням не тільки оволодіти навичками емоційно-образ-

ного сприйняття тексту, але й сформувати вміння аналізувати текст літературного твору в його тісному зв'язку з іншими видами мистецтва. Таким чином, на завершальному етапі вивчення шкільного курсу «Зарубіжна література» старшокласники будуть мати необхідний рівень підготовки для усвідомлення поняття «діалогу» різних національних культур. Іншими словами, зарубіжна література, яка у сучасних програмах і підручниках з літератури трактується як «мистецтво слова», повинна вивчатися у взаємозв'язку різних видів мистецтва й текстів різних національних літератур. Так, сучасному вчителю-словеснику зарубіжної літератури необхідно враховувати ряд вимог, що висуває предмет «Зарубіжна література» до його навчання у школі: «формувати в учнів уявлення про художню літературу як мистецтво слова, важливу складову системи мистецтв і духовної культури українського та інших народів світу; відпрацьовувати з учнями вміння й навички аналізу художнього тексту, здатність сприймати його з урахуванням авторської концепції й індивідуального стилю, бачити кожен конкретний твір у літературному, культурному та історичному контекстах; давати школярам оптимальний обсяг літературознавчих понять і термінів, потрібних для повноцінної інтерпретації художніх текстів, розуміння головних закономірностей перебігу літературного процесу; навчати учнів визначати національну своєрідність і загальнолюдську значущість літературних творів, зокрема шляхом зіставлення зі зразками різних національних літератур та різних видів мистецтв» [7, с. 9].

У зв'язку з визначеними вище вимогами і основними завданнями предмета «Зарубіжна література», зміст поняття літературного та загальнокультурного розвитку учнів має включати такі аспекти: оволодіння навичками культурологічного підходу до аналізу тексту літературного твору (перекладного чи оригінального), умінь аналізувати і зіставляти явища світової художньої літератури та культури, умінь визначати національні риси художньої літератури в її тісному взаємозв'язку з культурою і мистецтвом країни та епохи досліджуваного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – Москва : Искусство, 1979. – 424 с.
2. Буров А. И. Проблемы эстетического развития личности школьника / А. И. Буров, Е. В. Квятковский. – Москва : Педагогика, 1987. – 96 с.
3. Кан-Калик В. А. Психолого-педагогические основы преподавания литературы в школе : учеб. пособие / В. А. Кан-Калик, В. И. Хазан. – Москва : Просвещение, 1988. – 255 с.

4. Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи : [монографія] / Ж. В. Клименко. – Київ, 2006. – 338 с.

5. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург. : Искусство, 1998. – 704 с.

6. Молдавская Н. Д. Литературное развитие школьников в процессе обучения / Н. Д. Молдавская. – Москва : Педагогика, 1976. – 224 с.

7. Про організацію навчально-виховного процесу у загальноосвітніх навчальних закладах і вивчення базових дисциплін в основній школі. Лист Міністерства освіти і науки України від 01.07.2014 № 1/9-343 // Всесвіт. літ. в сучасній шк. – 2014. – № 7–8. – С. 3–10.

8. Сафарян С. І. Фонові знання – база, що забезпечує поглиблене прочитання твору / С. І. Сафарян // Всесвіт. літ. в середн. навч. закл. України. – 2003. – № 3. – С. 43–44.

9. Стоюнин В. Я. Избранные педагогические сочинения / В. Я. Стоюнин. – Москва : Педагогика, 1991. – 368 с.

INTERNETOVÉ ZDROJE VE STUDIU UNIVERZITNÍCH KURŮ «DĚJINY ČESKÉ LITERATURY»

Danylo Rega

Učitel katedry světové literatury a srovnávací literární vědy,
Příkarpatské národní univerzity Vasyla Štefanyka (UKRAJINA),
76018, m. Ivano-Frankivsk, ulice Shevchenka 57, e-mail: danylo.reha@pu.if.ua

UDC: 821.162.3 : 378.147

ABSTRACT

Rega Danylo. *The Use of Internet Resources in the Study of University Course «Czech Literature».*

The article deals with the use of Internet resources in the study of university course «Czech Literature». Implement Internet resources, that contain the original Czech literary texts, to the university course «Czech literature», compensate its lack of print variants. The article contains the table with the list of Internet resources on Czech literary texts which cover the period from ancient Czech literature to the modern. The list of electronic versions of texts is formed on the basis of programs and teaching materials by V. Motomyj about Czech literature in 2000. The main idea of the article is that the list of Internet resources can be used by students who study Czech language and literature. The article gives a detailed analysis of the positive results of Internet resources practical use by students and it indicates the possibility of further use of Internet resources during the absence of Czech printed texts.

Keywords: Internet resource, artistic text, Czech literature.

Článek se zaměřuje na využití internetových zdrojů při studiu dějin české literatury studenty. Úvod do kurzu «Dějiny české literatury» internetových zdrojů, které obsahují původní české literární texty, kompenzuje jejich nepřítomnost vytištěných variant. V článku je tabulka, která obsahuje seznam internetových odkazů na české literární texty za období od starověké české literatury do moderní. Seznam elektronických verzí textů vytvořen na základě programu a výukových materiálů o historii české literatury rozpracovaných V. Motornem v roce 2000. Seznam internetových zdrojů může být používán studenty-bohemisty do studijního kurzu «Dějiny české literatury». Analýza výsledků práce studentů s částí internetových odkazů ukázala pozitivní efekt, což svědčí o možnosti dalšího využití internetových zdrojů českých literárních textů za podmínky nepřítomnosti jich vytištěných verzí.

Klíčová slova: Internet-zdroj, umělecký text, česká literatura.

У статті зосереджено увагу на використанні Інтернет-джерел у вивченні студентами історії чеської літератури. Введення у навчальний курс «Історія чеської літератури» Інтернет-джерел, що містять оригінальні чеські художні тексти, компенсує відсутність їхніх друкованих варіантів. У статті наводиться таблиця, яка містить список Інтернет-джерел на чеськомовні художні тексти, що охоплюють період від давньої чеської літератури й до сучасної. Перелік електронних варіантів художніх текстів сформований на основі програми та методичних матеріалів з історії чеської літератури, розроблених В. Моторним у 2000 р. Список Інтернет-джерел може бути використаний студентами-богемістами у процесі вивчення курсу «Історія чеської літератури». Проведений аналіз результатів роботи студентів із частиною Інтернет-посилань показав позитивний ефект, що свідчить про можливість подальшого використання Інтернет-джерел на чеськомовні художні тексти за умови відсутності їхніх друкованих версій.

Ключові слова: Інтернет-джерело, художній текст, чеська література.

Ve 21. století důležitou součástí studia dějin jakékoli národní literatury v oblasti vysokoškolského vzdělávání je využití možností internetového prostoru. Dnes sledujeme jednu z neaktivnějších fází proniknutí celosvětově rozšířené sítě web (www – world wide web) v oblasti lidské existence, včetně procesu učení. Právě v 21. století je doba rychlého rozvoje vědy, techniky a technologie, tvoří se moderní informační společnost, která se vyznačuje hlubokou znalostí, vysokou dynamikou vývoje, pokrokovou výrobou, komplexním rozvojem osobnosti [3]. Naše éra se vyznačuje také tím, že «dnes je každý zároveň studentem a učitelem. Poprvé v historii dětí jsou považovány jako důležité faktory revoluce v hromadných sdělovacích prostředcích» [1, str. 21]. Proto je správně považovat praktická cvičení z jakéhokoli předmětu nejen jako testování znalostí a dovedností studenta, ale také jako výměnu informací mezi studentem a učitelem. Moderní studenti (narození v 21. století a v devadesátých letech 20. století) jsou závislí na internetu, takže to je první zdroj hledání jakékoliv informace: od předpovědi počasí do životopisu spisovatele.

Chcete-li najít potřebné informace o spisovatelovi, stáhnout portrét,

kus nebo plný umělecký text, studentovi stačí zadat klíčové slovo nebo nutnou frázi v hledání jakékoli vyhledávací služby a vybrat požadované odkazy. Na webu jsou stovky tisíc webových stránek, blogů, virtuálních knihoven obsahujících kontingent literárního charakteru. Tradičně je rozšířené používání takového informačního zdroje jako wikipedia (https://uk.wikipedia.org/wiki/Головна_сторінка). Obvykle studenti se omezují na informaci, která je umístěna na wikipedii.

Nehledě na obrovské využívání internetových zdrojů k získání relevantních informací, stále není plně aktivována možnost využití internetu. Máme na mysli, že po výsledcích vyhledávání, uživatel nechce se dívat desítky nebo dokonce několik stovek stránek. Obvykle je spokojen seznamem odkazů, které nalezne na první stránce výsledků vyhledávání. Aktivní využití, a co je nejdůležitější zavedení do vzdělávacího kurzu možností internetu, má dvě strany: 1. student, v případě přítomnosti nutné knihy, ve většině případů používá možnosti internetu. Pak Internet nahrazuje knihu a nemá pozitivního vlivu na studenta. 2. student, v případě neexistence příslušné literatury, musí využít World Wide Web, protože v tomto případě je jediným zdrojem informace. Právě druhá strana fungování Internetu by měla být použita v případě neexistence požadovaných učebnic, a to zejména pokud jde o výuku dějin literatury, kde student musí přečíst obrovská umělecká díla (často psána v jiném jazyce). Ještě jednou výhodou kombinace výuky historie literatury a možností webového prostředí je stažení do mobilních zařízení plnohodnotných textů a další práce s nimi. Jak můžete vidět, kombinace studování historie literatury a možností Internetu kompenzuje nedostatek knih ze předmětu. V tomto článku se budeme věnovat a charakterizovat sadu odkazů, které pomohou při studiu kurzu «Dějiny české literatury».

Bohužel, z různých důvodů, studium dějin české literatury je problematické v Ukrajině kvůli nedostatku potřebných učebnic, příruček a také krásné literatury (jako původní, a stejně i přeložené). Dočasné řešení tohoto problému vidíme v realizaci internetových zdrojů ve vzdělávacím procesu, zejména pokud jde o práci s uměleckým textem. Kromě dostatečného počtu článků o historii české literatury, jejích kontaktech s ukrajinskou literaturou, plnohodnotné učebnice dějin české literatury pro vzdělávací instituce není. Dnes jediným existujícím tiskovým zdrojem je metodické vydání V. Motorného «Panorama české literatury» (Lviv, 2000) [2]. Vzhledem k roku vydání a popularizaci v posledních letech výuky historie české literatury ve vzdělávacích institucích Ukrajiny je důležité poskytnout informace o internetových zdrojích, které pomohou ve studiu české literatury, a to při práci s českými texty a do

určité míry kompenzují nedostatek učebnic a příruček. Teď vycházíme na tuto úroveň, aby začít na Ukrajině studovat dějiny české literatury. Avšak nutné literatury pro to – nestačí.

Výše uvedená publikace V. Motorého obsahuje programový materiál pro předmět «Dějiny české literatury», který je rozdělený do témat v časovém rozmezí od druhé poloviny 9. století do roku 1990 20. století.

Témata pro každé období zahrnují seznam spisovatelů, jejichž tvorbu a díla je nutné zkoumat, a také poskytuje stručný historický a kulturní náčrt každého literárního období v dějinách české literatury. Navíc, je podána doporučená literatura a dodatečná literatura ukrajinštinou a češtinou, seznam původních textů v češtině a překlady ukrajinštinou do každého tématu. Na konci jsou otázky pro sebe a orientována témata ročníkových prací. Samozřejmě, význam tohoto tutoriálu těžce přecenit, ale většina knih ze seznamu jsou často chybí a proto na pomoc přicházejí moderní prostředky vyhledávání nutné informace.

K dnešnímu dni tato doporučení nadále slouží jako základní materiál pro studium dějin české literatury od nejstarších dob až do současnosti. Nicméně je zřejmé, že se nejedná o plnohodnotný výukový program, který zahrnuje životopis spisovatelů a kritickou analýzu literárních textů nebo jich fragmentů. Jak je definováno autorem: «Program se nevztahuje na plnohodnotné otevření českého literárně-historického procesu» [2, str. 6], tak kompenzovat nedostatek nutných zdrojů pomáhá uvedení do procesu učení internetových odkazů.

Níže uvádíme internetové zdroje, které jsou nabízeny studentům pro práci na studiu kurzu «Dějiny české literatury» od dávných dob a až do současné fáze vývoje.

1. Antologie a elektronické sbírky češtinou.

1.1. Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu (<http://www.ucl.cas.cz/edicee/?expand=/antologie/zliteratury/VZCL3>). Tento zdroj obsahuje velký počet naskenovaných elektronických verzí antologií, učebnic, příruček a sbírek kritických článků v češtině.

1.2. Databáze české poezie 19. a počátku 20. století (<http://www.ceska-poezie.cz/cek/>). Tento zdroj je elektronickou zásobou Ústavu české literatury Akademie věd České republiky a obsahuje informace o vývoji české literatury 21. – začátek 20. století.

2. Některé texty v češtině.

№	Autor	Název literárního díla	Hypertextové odkazy na umělecké texty
1.	Neznámý autor	<u>Alexandreida</u>	http://texty.citanka.cz/alexandreis/ato c.html
2.	Dalimil	<u>Dalimilova kronika</u>	http://www.rukopisy-rkz.cz/rkz/gagan/jag/litera/dalimil.htm
3.	Neznámý autor	<u>Mastičkář</u>	http://www.flu.cas.cz/Com/stcl/mastickar.htm
4.	Václav Hájek z Libočan	Kronika česká	http://knihomol.phil.muni.cz/dl/oldbooks/kronyka-ceska-hajek-z-libocan-1819
5.	Jan Amos Komenský	Labyrint světa a Lusthauz srdce	http://knihomol.phil.muni.cz/dl/books/labyrint-sveta-a-lusthauz-srdce-komensky-1631
6.	Václav Hanka, Josef Linda	<u>Rukopisy královédvorský a zelenohorský</u>	http://www.rukopisy-rkz.cz/rkz/
7.	Karel Hynek Mácha	<u>Máj</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/machMaj.pdf
8.	Karel Hynek Mácha	<u>Cikáni</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/machCikan.pdf
9.	Karel Sabina	<u>Oživené hroby</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/sabHroby.pdf
10.	Karel Sabina	<u>Hrobník</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/sabHrobnik.pdf
11.	Karel Havlíček Borovský	<u>Tyrolské elegie</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/borEleg.pdf
12.	Karel Havlíček Borovský	<u>Křest svatého Vladimíra</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/borKrest.pdf
13.	Jan Neruda	<u>Balady a romance</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/nerBalady.pdf
14.	Jan Neruda	<u>Zpěvy páteční</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/nerZpevyat.pdf
15.	Vítězslav Hálek	<u>Večerní písně</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/halekVecpisne.pdf
16.	Jaroslav Vrchlický	<u>Noc na Karlštejně</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/vrchlKarlstejn.pdf

17.	Alois Jirásek	<u>Staré pověsti české</u>	http://ld.johannesville.net/jirasek-01-stare-povesti-ceske
18.	Jakub Arbes	<u>Newtonův mozek</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/arbMozek.pdf
19.	Svatopluk Čech	<u>Výlet pana Broučka do patnáctého století</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/cechBroucek15.pdf
20.	Petr Bezruč	<u>Slezské písně</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/bezrPisne.pdf
21.	Stanislav Kostka Neumann	<u>Kniha lesů, vod a strání</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/neumLesy.pdf
22.	Viktor Dyk	<u>Krysař</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/dykKrysar.pdf
23.	Ivan Olbracht	<u>Žalář nejtemnější</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/olbrZalar.pdf
24.	Jaroslav Hašek	Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války	http://kcjl2.upol.cz/jakubicek/hasek1.pdf
25.	Karel Čapek	<u>Vybrané spisy</u>	http://www.mlp.cz/cz/projekty/online-projekty/karel-capek/
26.	Vladislav Vančura	<u>Rozmarné léto</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/vancLeto.pdf
27.	Karel Poláček	<u>Muži v offsidu</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/polOffside.pdf
28.	Karel Poláček	<u>Michelup a motocykl</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/polMichelup.pdf
29.	Karel Poláček	<u>Bylo nás pět</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/polPet.pdf
30.	Ladislav Fuks	<u>Spalovač mrtvol</u>	http://studentka.sms.cz/ucebnice/spalovac-mrtvol-ladislav-fuks-1
31.	Václav Hrabě	<u>Blues pro bláznivou holku</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/hrabeBlues.pdf
32.	Václav Hrabě	<u>Horečka</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/hrabeHorecka.pdf
33.	Miloš Macourek	<u>Živočichopis</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/macZivocichopis.pdf
34.	Patrik Ouředník	<u>Hledání ztraceného jazyka</u>	http://www.slavcenteur.ru/Proba/knigohran/cz/ouredHledani.pdf

Je zřejmé, že to není vyčerpávající seznam a bude doplněn v budoucích našich zkoumáních. Ukládání takového elektronického seznamu zdrojů o dějinách české literatury je důležitým krokem nejen k modernizaci studia předmětu, ale i dočasné řešení zpracování českých textů za nepřítomnosti tiskových kopií. Některé elektronické verze českých textů z tohoto seznamu, a to «Alexandreida», «Dalimilova kronika», «Kronika česká», «Labyrint světa a Lusthauz srdce», «Máj», «Balady a romance», «Staré pověsti české», «Newtonův mozek» byly úspěšně použity pro praktická cvičení ve studiu dávné historie české literatury a také druhé poloviny 19. století. Studentům v seznamu doporučené literatury v plánech praktických cvičení byly předloženy hypertextové odkazy na umělecké texty pro povinnou četbu. Jak ukázaly testy znalosti po přečtení textů, z 15 studentů (100%), kteří zpracovávali «Alexandreidu», «Dalimilovu kroniku», «Kroniku českou», 10 studentů (66,6%), ukázali dobrou a výbornou znalost textů. Z 15 studentů (100%), kteří četli česky «Labyrint světa a Lusthauz srdce», «Máj», «Balady a romance», «Staré pověsti české», «Newtonův mozek» 11 studentů (73,3%) ukázali dobrou a výbornou znalost textů. Jak můžete vidět, uvedení do procesu učení předmětu «Dějiny české literatury» elektronických protějšků původních českých textů nemají nepříznivý vliv na proces studia.

Takže, výměna tištěných původních textů na jejich elektronické verze je racionální rozhodnutí podle nepřítomnosti jejich tištěných variant ve vzdělávacím procesu. Samozřejmě, o plné náhradě nemluvíme, ale můžeme mluvit o jednom z prvků výuky předmětu «Dějiny české literatury» na Ukrajině. Nechceme tvrdit, že to je kompletní popis problému, ale v dalších zkoumáních budeme doplňovat materiál novými internetovými zdroji uměleckých textů v češtině a také užitečných internetových odkazů, týkajících se dějin české literatury.

ZDROJE

1. Драйден Г. Революція в навчання / Гордон Драйден, Джанетт Вос ; [пер. з англ. М. Олійник]. – Львів : Літопис, 2005. – 542 с.

2. Моторний В. Панорама чеської літератури. Програма і методичні матеріали / В. Моторний. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка. – 63 с.

3. Патон Б. Досвід, перевірений життям [Електронний ресурс] / Б. Патон, В. Горбулін, Ю. Алексєєв, О. Дегтярьов // Дзеркало тижня. Україна. – 2013. – № 41. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/technologies/dosvid-perevireniy-zhittyam-_html

РОЛЬ ФОНОВИХ ЗНАНЬ У ШКІЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ ОСВІТІ

Світлана Сафарян

Кандидат педагогічних наук, доцент,
кафедра методики мов та літератури,
ІППО Київського університету імені Бориса Грінченка (УКРАЇНА),
02152, м. Київ, пр. П. Тичини, 17, e-mail: s.lana@ukr.net

UDC: 373.5.016:82.0

ABSTRACT

Safaryan Svitlana. *The role of Background Knowledge in School Literary Education.*

The article deals with the role of background knowledge as a mean of advanced learning of a literary work at the World Literature lessons at school, which help to develop moral values, cultural and cognitive interests, reader's appreciation of art. The article proves the necessity for background knowledge use in the implementation of local lore and ethnic culture approaches in World Literature learning, which involve fact-finding of everyday life, traditions, history and artistic culture of people whose literature is being studied. The article distinguishes between the notions of background knowledge and commentary from the philological and methodological points of view. The article defines the place of background knowledge among the building blocks of the World Literature course and gives the examples of using various background knowledge types at the lessons.

Key words: background knowledge; local lore; ethnic and cultural approach; commentary; historical and culturological, biographical, literary background knowledge.

У статті обґрунтовано роль фонових знань як засобу поглибленого вивчення художнього твору на уроках зарубіжної літератури в школі, які сприяють формуванню духовно-ціннісних орієнтацій, культурно-пізнавальних інтересів, художнього смаку особистості учня-читача. Доведено необхідність використання фонових знань у реалізації принципів краєзнавчого та етнокультурологічного підходів у вивченні зарубіжної літератури, які передбачають ознайомлення з побутом, традиціями, історією, художньою культурою народу, література якого вивчається. Розмежовано поняття «фонові знання» та «коментар» з філологічної і методичної точки зору. Визначено місце фонових знань серед структурних елементів навчального курсу зарубіжної літератури та наведено приклади використання різних видів фонових знань на уроках.

Ключові слова: фонові знання, краєзнавчий, етнокультурологічний підхід, коментар, історико-культурологічні, біографічні, літературознавчі фонові знання.

Одним із найголовніших завдань сучасної школи, як зазначає проф. О. Ісаєва, є «Формування грамотного, естетично розвинутого та творчого читача, що відчуває радість відкриття від спілкування з художнім твором, здатного до емпатії, спроможного «побачити» те, що сховано за словами і фразами...» [3, с. 41]. Вирішувати це безперечно складне завдання має саме шкільна літературна освіта. Над його

розв'язанням працюють вчителі української та зарубіжної літератури.

Предмет «зарубіжна література» покликаний сприяти формуванню особистості учня-читача, його духовно-ціннісних орієнтацій, культурно-пізнавальних інтересів, художнього смаку, тобто естетично виховувати такого шанувальника красного письменства, який зможе сприймати художні твори, написані у різні історичні періоди, у лоні різних національно-культурних традицій, у межах різних естетичних парадигм, розуміти діалектичну багатогранність конкретно-історичних і абсолютність загальнолюдських соціокультурних духовних цінностей.

Загальновідомо, що у процесі навчання зарубіжної літератури слід дотримуватися певних дидактичних та методичних принципів, які спрямовують літературну освіту і є орієнтирами для вчителя на всіх етапах навчально-виховної роботи. До таких ми, насамперед, відносимо **принципи краснавчого та етнокультурологічного підходів** у вивченні зарубіжної літератури. Успішна їхня реалізація неможлива без засвоєння певного обсягу додаткових знань історичного, культурологічного та літературознавчого характеру. Без належного рівня цих знань, без засвоєння фактів історії культури і розвитку суспільства в цілому, мистецтво, зокрема література, може сприйматися учнями викривлено. Так, незнання античної міфології, біблійних легенд викликає труднощі, наприклад, при сприйнятті учнями лірики О. Пушкіна, балад Ф. Шиллера, творів Б. Шоу, К. Гамсуна та ін. Легендарно-міфологічні пласти, зберігаючи свою реальну й потенційну актуальність протягом тисячоліть, постійно використовуються художньою літературою, яка «видобуває» їх із загальнокультурної пам'яті, для осмислення як універсального, так і конкретного національно-історичного. «При цьому, – підкреслює А. Нямцу, – для забезпечення розпізнання ситуації повинен зберігатися мінімальний комплекс обставин (знаків), який стимулює свідоме сприйняття подієво-семантичних та ціннісних доміант традиційного матеріалу в його нових варіантах (ситуації Едіпа, Антігони, Медеї, Касандри, Юди, Пілата, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста, Робінзона, Франкенштейна та ін.)»[5, с. 34].

Про які ж знання йдеться? У методичній науці порівняно недавно з'явився новий термін, що дістав назву **«фонові знання»**.

Фонові знання (як методичний термін) – це наукові систематичні знання, що мають інформаційно-культурологічний характер, не завжди прямо зв'язані з художнім текстом, проте без них його розуміння неможливе; це знання, які з тих чи тих причин не можна почерпнути з певного художнього тексту, але які в прихованому для

читача (а іноді й для письменника) вигляді в ньому містяться. Глибина сприйняття фонових знань визначається віковими особливостями учнів, рівнем їх розумового і літературного розвитку.

Фонові знання – це ті знання, які повинні бути відомі і читачеві й автору, щоб між ними відбувся діалог (а читання художнього твору – це, як відомо, своєрідний діалог між читачем і автором).

Фонові знання є систематичними, тому що подаються у певній послідовності і взаємозв'язані між собою. Вони також пов'язані з іншими галузями основ наук, що вивчаються у школі. Наприклад, під час вивчення творів класики застосовуються знання з історії, живопису, музики тощо.

Залежність змісту фонових знань від тексту очевидна. Водночас для адекватного сприйняття прочитаного нерідко потрібно збагатити пам'ять учнів відомостями історико-культурологічного плану з того шару ретроінформації, який соціологи називають «масовою культурою». Адже автор відтворює у своєму творі власне світобачення, погоджуючись або сперечаючись зі своїми героями, а водночас і з усіма співвітчизниками стосовно проблем, актуальних для них саме на той час. Природно, що сучасники письменника і без додаткових коментарів розуміли висловлені ним думки, навіть свідомо чи мимоволі зауважували. Сучасним читачам доводиться щоразу шукати ключі для розшифрування того чи того авторського задуму, поступово збираючи їх до низки фонових знань.

Фонові знання використовуються також для створення образності художнього твору, вони становлять основу літературних аналогій, підтексту, пародій, алегорій, натяків, езопової мови, локального колориту, а також історичної прив'язки тексту. Крім того, фонові знання використовуються для відтворення історичної епохи, адже одне із завдань викладання літератури – показати твір саме у контексті епохи. Слід також урахувати, що літературний герой часто буває оточений «прошарком» культури, його свідомість не розшифровується, його душа не відкривається читачеві без розуміння його ставлення до мистецтва своєї епохи. У зв'язку з цим велику роль для трактування образів того чи того твору відіграють фонові знання культурологічного характеру (про живопис, музику, літературу певного періоду).

Отже, **країнознавчий і етнокультурологічний принципи** вивчення літератури передбачають ознайомлення з побутом, традиціями, історією народу, література якого вивчається. При цьому таке ознайомлення має носити цільовий характер: потрібно не тільки розповісти

учням про ту чи ту країну, а й дати такі відомості, які допоможуть дітям відкрити для себе художньо-естетичну сутність твору, розкрити зміст художніх образів тощо. Такими відомостями і є фонові знання. Наприклад, щоб учневі став доступним і зрозумілим для сприйняття вірменський героїчний епос «Давид Сасунський», потрібно навести короткі відомості про багатовікову боротьбу вірменського народу за свою свободу, розповісти про те, що слово «Сасунський» походить від назви гірської місцевості Сасун, пояснити, кому присвячена кожна із частин епосу. Таким чином, під час вивчення цього епосу використовуються фонові знання історико-культурологічного характеру, а саме відомості про історичні умови, в яких відбуваються події даного твору, про побут і культуру народу, до якого належать герої твору.

З методичної точки зору слід розмежовувати такі поняття, як **фонові знання** і **коментар**. **Коментар** з філологічної точки зору – це жанр дослідження, з методичної – це прийом. Основна відмінність цих двох понять полягає в тому, що *фонові знання* – це певний обсяг інформації, а *коментар* – це *засіб передачі, спосіб використання цих знань*. Незважаючи на відмінності, ці два терміни тісно взаємозв'язані.

Ієрархічна підпорядкованість фонових знань у структурі навчального курсу зарубіжної літератури читанню й аналізу художнього твору, а також тісний взаємозв'язок між фоновими знаннями та іншими структурними елементами зовсім не передбачають схематизації, одноманітності. Навпаки, відбір фонового матеріалу, вибір різноманітних видів та прийомів навчальної діяльності і форм керівництва цією діяльністю повинні активізувати пізнавальний процес, зробити урок літератури емоційно яскравим, таким, щоб учень запам'ятав його назавжди.

Фонові знання охоплюють дуже широкий і різноманітний за своєю природою обсяг інформації. Тому з їх **класифікацією** виникають певні труднощі. Їх можна частково подолати, розглядаючи фонові знання з різних точок зору.

Так, за **походженням фонові знання** поділяються на: загальнолюдські; регіональні; країнознавчі.

Фонові знання як елементи масової культури поділяються на: *актуальні фонові знання; фонові знання культурної спадщини*.

Останні нестатичні, тому що мова як сукупність засобів виразності постійно змінюється (особливо швидко у лексичному складі), таким чином, синхронні «зрізи» української літературної мови, відображені в описах, проведених через кожні п'ятдесят років, відрізняються один від одного. Теж саме бачимо в актуальній культурі: якщо зістави-

ти сукупність фонових знань, притаманних освіченій людині середини ХІХ ст., із країнознавчими знаннями початку ХХ ст. і в наш час, то всі три «зрізи» матимуть неабиякі розбіжності.

Фонові знання з методичної точки зору можна розділити на декілька видів.

Найбільшу групу фонових знань становлять знання *історико-культурологічного змісту*; сюди можемо віднести історичні відомості про природу, епоху, в межах якої відбуваються події твору, відомості про побут зображеної епохи, її культуру. Кожний художній твір виростає на ґрунті певних історичних умов і відображає ці умови прямо чи опосередковано.

Науковий підхід до літератури – це насамперед історизм у розгляді та тлумаченні художніх творів. «Якщо ми не знатимемо, коли твір складено, не вноситимемо деякої частини історизму в його сприйняття, – він буде художньо втраченим для читача», – писав Д. С. Лихачов [4, с. 93].

У групі знань, що характеризують зображений в певному творі історичний період, можемо виділити *відомості про місце* (місто, село тощо), де відбуваються події, *відомості про географічні, політичні, соціальні та економічні умови тієї доби*.

Поряд з *елементами історичної дійсності* в художній реальності великого значення для глибокого сприйняття художнього твору набувають *відомості про соціальні умови суспільства* (соціальні класи, службова ієрархія, норми життя суспільства тощо), про особливості природного світу.

Більш повно зрозуміти й осмислити художній твір допомагають *відомості про економічні умови даної епохи* (майновий стан, господарство тощо). Доповненням історичних відомостей є *відомості історико-побутового та історико-культурологічного характеру*. До історико-побутових можна віднести відомості про житло, меблі, транспортні засоби, їжу, одяг, назви, яких, як і вони самі, відійшли в небуття разом з кринолінами, робронами, паньйовами, шушунами, венгерками та еполетами.

До знань історико-культурологічного характеру слід віднести *відомості про освіту та науку, традиції і звичаї, мистецтво даної доби, різноманітні фольклорні елементи та звичаї*. Так, збірка «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя не може бути глибоко сприйнятою учнями без знань українських звичаїв, традицій, пісень, приказок, які покладено в основу повістей цієї збірки: звичай колядувати у різдвяну ніч («Ніч перед Різдом»), звичаї, зв'язані зі святом Івана Купала

(«Вечір проти Івана Купала») та ін.

З цієї ж причини не може бути глибоко сприйнятим учнями чи не найпопулярніший у німецькій романтичній поезії вірш Г. Гайне про Лорелей. Потрібно пояснити учням, що в основу вірша покладено легенду про чарівну красуню Лорелей, яка жила на скелі, посеред Рейну. Вона була надзвичайно вродливою і причаровувала рибалок. Як тільки човен наближався до скелі, закохані сміливці гинули в бурхливому вирі. Тому Гайне зробив фольклорний образ Лорелей символом свого фатального кохання, а жорстока муза нещасного поета, як виявляється, мала зовсім інше ім'я.

Учні, читаючи «Пісню про Роланда», звертають увагу на той факт, що граф Роланд, помираючи в Ронсельванській ущелині, лягає на траву лицем до Іспанії і піднімає правицю догори, до неба. Святий архангел Гавриїл бере в нього з руки його рукавичку. Не знаючи лицарського звичаю – повертати своєму сюзерену рукавичку на знак виконаного обов'язку, учні не зможуть правильно сприйняти цей епізод.

Література – вид мистецтва. Всі зміни, що відбуваються в мистецтві, здебільшого однаково відображаються у всіх його видах. Тому для глибокого сприйняття художнього твору потрібно дати школярам уявлення про *особливості живопису, музики тієї доби*, коли він створювався. Наприклад, глибше зрозуміти творчість А. Чехова допоможуть роботи В. Серова, який передав у своїх картинах своєрідність життя 80-х років XIX ст., коли писав Чехов. Краще представити добу Відродження допоможуть роботи Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля.

До культурологічних знань слід також віднести *відомості, зв'язані з релігією, міфологією*. Так, вивчення «Майстра і Маргарити» М. Булгакова особливо тісно пов'язане з фоновими знаннями релігійного спрямування. У романі є біблійний сюжет, і для того, щоб сприйняти його, порівняти його вірогідність з Біблією, необхідно мати уявлення про християнство взагалі, про Біблію, про долю Ісуса Христа.

Ці ж знання допоможуть правильному сприйняттю і трактуванню образу юного Голдена Колфілда з повісті Дж. Селінджера «Над прірвою у житті», який шукає і не знаходить відповіді на одвічні питання. Єретично тратуючи Біблію, Голден поважає Ісуса Христа: «Ісус Христос мені імпонує; проте від усієї іншої мури в Біблії я не дуже в захваті», – говорить герой; і далі: «... апостоли... мені страшенно діють на нерви...». Фонові знання про християнство і Біблію допоможуть учням зрозуміти думку автора: існує аналогія між стражданнями Ісуса Христа і трагедією молодих, які шукають свій шлях у житті.

У класичній зарубіжній літературі знайшли своє відображення міфологічні образи, легенди, мотиви, сюжети. Тому такого важливого значення набувають *знання античної і слов'янської міфології*. Читаємо в Пушкіна: «Надгробний камінь, храм Киприди...» (Кіпріда – Афродіта, за назвою присвяченого їй храму на Кіпрі). Читаємо далі: «Лили. Над нею вється Лель...» (Лель – слов'янський Амур, бог кохання).

І напевно чи буде зрозумілим учням філософський зміст п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» без знання античного міфу про скульптора Пігмаліона, який жив на Кіпрі багато віків тому, про його витвір – статую морської богині Галатеї, про силу і могутність кохання, здатного вдихнути життя в камінь. Б. Шоу подає власний, оригінальний, навіть парадоксальний варіант цього міфу. В його п'єсі тема кохання ледве накреслена, основна ж увага зосереджена на силі творчості, на духовному пробудженні людини під впливом мистецтва.

До фонових знань культурологічного характеру можемо віднести і *культурні явища*. Одним з таких явищ є французоманія в Росії XIX ст.: «Нет, если б видели мой тюрлюрю атласный» – репліка з комедії «Горе з розуму». «Мова йде про атласну накидку, придбану Наталією Дмитрівною, мабуть, на Кузнецькому мосту. Фривольним французьким слівцем О. Грибоедов у своїй комедії «Лихо з розуму» висміяв не тільки Горич та її співрозмовниць, які теревеняють французькою, не знаючи її як слід... Грибоедовський сарказм полягає в тому, що Н. Д. Горич і княжни Тугоуховські, навіть не підозрюючи цього, розмовляють на вуличному паризькому жаргоні. Паризька дама ніколи б не дозволила собі вжити у світському товаристві фривольне слівце «тюрлюрю», яке означало і приспів старовинної пісеньки, і гітару, під акомпанемент якої вона виконувалася, і шаль, під якою носила гітару вулична співачка і, нарешті, всім доступну дівку» – писав Ю. І. Султанов [6, с. 58].

Окрему групу фонових знань становлять *біографічні відомості*. Сюди слід віднести знання про життєвий шлях автора, про його творчість, світобачення, його суспільно-політичну діяльність. «Сприйняти текст твору як образне відображення дійсності, – підкреслює Т. Г. Браже, – і водночас як вияв духовного життя конкретної людини-письменника – це важливий крок в естетичному розвитку школярів. Тільки сприйнявши художній твір як вираження особистості автора, можна зрозуміти його» [1, с. 70].

Знання про творчість письменника дають нам можливість визначити, до якого саме періоду творчості відноситься даний твір, яке

місце посідає він у творчій спадщині письменника і яке його значення. Так, повість А. Чехова «Дім з мезоніном» відноситься до третього періоду творчості письменника (друга половина 90-х – початок 1900-х рр.). Це період розквіту творчості автора. Письменник ставить, як зазначав М. Теплінський, «важливі соціально-філософські та ідейно-моральні проблеми доби, коли посилюється віра в людину, в її можливість пробудитися до кращого життя» [7, с. 398].

Велике значення для сприйняття твору має світогляд письменника. Авторське «я» завжди присутнє у художньому тексті. Часто один з персонажів є носієм ідей, поглядів автора. Так, у романі Стендаля «Червоне і чорне» знайшли відображення погляди автора на місце особистості у суспільстві. Тривалий час Стендаль захоплювався Наполеоном. У його романі головний герой Жульєн Сорель – син теслі, «геніальний плебей», яким, на думку Стендаля, був і сам Наполеон. Головна мрія Жульєна – зробити кар'єру, «пробити собі дорогу за будь-яку ціну». «Протягом багатьох років не було, здається, в житті Сореля жодної хвилини, коли б він не повторював собі, що Бонапарт, нікому не відомий бідний лейтенант, зробився володарем світу за допомогою тільки своєї шпаги».

Останню групу фонових знань становлять *літературознавчі знання*. Тут можна виокремити *теоретико-літературні, історико-літературні та літературно-критичні відомості*.

До *теоретико-літературних* знань належать відомості про такі поняття, як жанр літературного твору, творчий метод, стиль, композицію, художній образ, гіперболу, порівняння тощо.

До знань *історико-літературного характеру* належать відомості про особливості літературного процесу в період створення даного твору, про історію його написання, про те, в рамках якого літературного напрямку створено цей твір.

Фонові знання звичайно подаються на *вступних заняттях*. «Для адекватної реакції суттєво, щоб фонові знання, які необхідні для глибокого розуміння твору, мали місце до читання художнього твору, а не після. Справа в тому, що естетико-етична інформація, що є в художньому творі, передається і сприймається цілісно, нерозчленовано і обов'язково відразу», – вважають автори книги «Мова і культура» [2, с. 234].

Але фонові знання, зв'язані з відомостями релігійного змісту, відомостями про традиції та звичаї народу, а також пояснення незрозумілих слів, крім тих, що несуть особливе смислове навантаження («тюрлюрюлю» – французі), можуть бути *представлені у процесі*

аналізу художнього твору.

Фонові знання використовуються також і на *заключних (підсумкових) заняттях*, де плідним буде зіставлення сюжету твору з реальною основою або роздуми про жанр твору.

Класифіковані фонові знання функціонують у певній методичній системі, і у процесі читання та аналізу художнього твору впливають на рівень знань, умінь і навичок учнів, практично перетворюючи їх. Тому фонові знання у взаємозв'язку з іншими структурними елементами навчального предмета літератури, сприяючи вивченню художнього тексту, повинні розглядатися у відповідності з логіко-пізнавальною діяльністю учнів на рівні *методичної системи*: методи і прийоми аналізу художнього тексту – фонові знання – організаційні форми діяльності вчителя і учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Браже Т. Г. Искусство анализа художественного произведения / Т. Г. Браже. – Москва : Просвещение, 1971. – 238 с.
2. Верецагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура / Е. М. Верецагин, В. Г. Костомаров. – Москва: Рус. яз., 1983. – 269 с.
3. Ісаєва О. О. Організація та розвиток читацької діяльності школярів / О. О. Ісаєва. – Київ : Ленвіт, 2000. – 181 с.
4. Лихачев Д. С. Принцип историзма в изучении литературы / Д. С. Лихачев // Взаимодействие наук при изучении литературы : [сб. статей] / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; [под ред. А. С. Бушмина]. – Ленинград : Наука, 1981. – С. 89–101.
5. Нямцу А. Є. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн», 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / А. Є. Нямцу. – Київ, 1997. – 34 с.
6. Султанов Ю. И. Фамусовская Москва (Материалы к изучению комедии «Горе от ума» А. С. Грибоедова) / Ю. И. Султанов // Всесвіт. літ. в середніх навч. закл. України. – 1998. – № 3. – С. 55–59.
7. Теплинский М. В. История русской литературы XIX века : учеб. пособие / М. В. Теплинский. – Киев : Выща шк., 1991. – 423 с.

ОПРАЦЮВАННЯ ОРИГІНАЛУ І ПЕРЕКЛАДУ У СВІТЛІ ФОРМУВАННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ 5–7 КЛАСІВ

Ігор Ціко

Старший викладач,
кафедра соціально-гуманітарних дисциплін та методики їх викладання,
Донецький обласний інститут післядипломної педагогічної освіти (УКРАЇНА),
84122, м. Слов'янськ, вул. Карла Маркса, 41, e-mail: igor.tsiko@gmail.com

UDC: 373.5.016:82

ABSTRACT

Tsiko Igor. *The Work with the Original and the Translation in the Light of Ethnocultural Competence of a 5-7th Form Pupils.*

In the article the algorithm of work with the original work of literature and the translation one has been theoretical grounded as well as the effectiveness of these works of literature have been proved on the basis of experimental studies. In regard with the problem of forming ethnocultural competence of a 5–7th forms pupils the levels of knowing the language of an autochthonic text, the types of perception of text information, the kinds and amount of work with the original and the translation have been defined on the basis of authoritative scientific and methodical sources. The aim of this study is the implementation of such an approach that helps to provide an inward and outward dialogue with pupils on the basis of their esthetic impressions about the World of a different culture. The idea of the World of a different culture must be formed in the process of preparing for reading and perception of a literary work or its various Art interpretations as well as in the process of its thorough analysis. The implementation of such approach makes it possible for pupils to form the value attitude to the Art of Literature. The article reports the results of pupils who showed interest in a different culture in comparison with their native-national, so it helped them to obtain a deeper knowledge in ethnocultural diversity of the World and comprehend their own place, as Ukrainians, in it. The conclusions, being drawn as a result of approbations of the algorithm, give us every reason for a vast implementation of the basic scientific propositions of the research work in a practical activity of a philologist while teaching the school course of World literature.

Key words: ethno-cultural competence, pupil-reader, native-national, a work of a different culture, the original, the translation, audiovisualization, algorithm.

У статті зосереджено увагу на теоретичному обґрунтуванні алгоритму роботи з твором-оригіналом і твором-перекладом а також доводиться його ефективність за результатами експериментального навчання. У розрізі проблеми формування етнокультурної компетентності учнів 5–7 класів на основі авторитетних науково-методичних джерел визначаються рівні володіння мовою автохтонного художнього тексту, типи сприйняття текстової інформації, характер і обсяг роботи з твором-оригіналом і твором-перекладом. Упровадження такого підходу дозволило на етапі експерименту зафіксувати готовність до внутрішнього і зовнішнього діалогу учнів-підлітків на основі естетичних вражень про інокультурний світ, складених під час підготовки до

читання (сприймання) літературного твору чи його різномистецьких інтерпретацій, елементів аналізу, формувати в них ціннісне ставлення до мистецтва слова. Школярі виявляли інтерес до інокультурного у порівнянні з рідно-культурним, таким чином глибше пізнаючи етнокультурне розмаїття світу й своє місце, як українця, в ньому. Висновки, зроблені в результаті апробації алгоритму, дають підстави для широкого застосування основних наукових положень дослідження в практичній діяльності учителя-словесника під час викладання шкільного курсу зарубіжної літератури.

Ключові слова: етнокультурна компетентність, учень-читач, рідно-національне, інокультурний твір, текст-оригінал, текст-переклад, аудіовізуалізація, алгоритм.

Останнім часом українське суспільство перед системою загальної середньої освіти ставить ряд важливих питань, пов'язаних з формуванням у підростаючого покоління національно-культурної ідентичності, збереженням самобутності рідної (української) культури, а також етнокультур народів, які проживають на території нашої країни та за її межами, вихованням толерантного ставлення до матеріальних і духовних надбань людства, плеканням мирного співіснування та діалогу між представниками різних етносів і національностей. У контексті сказаного значимою стає роль шкільного курсу «Зарубіжна література». Специфіка вивчення інокультурних художніх творів включає розуміння словесного мистецтва через осмислення учнем-читачем взаємопов'язаності автохтонних (оригінальних) художніх текстів і перекладних. У процесі викладання зарубіжної літератури вчителю-практику через низку об'єктивних і суб'єктивних причин не завжди вдається представити своєрідність національно-культурної домінанти того чи іншого літературного твору як репрезентації етнокультурної свідомості автора, його народу, історико-культурної епохи.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та вивчення ефективності алгоритму роботи з твором-оригіналом і твором-перекладом на уроках зарубіжної літератури під час експериментального навчання в розрізі проблеми формування етнокультурної компетентності учнів 5–7 класів.

Окремі аспекти порушеної науково-методичної проблеми висвітлені в працях сучасних українських та зарубіжних вчених-педагогів (А. Афанасьєва, Н. Лисенко, Л. Маєвська, Л. Масол, Н. Миропольська, Г. Палаткіна, Т. Поштарьова, Г. Шевченко та ін.), науковців-методистів (О. Вертій, В. Гладишев, Г. Гогіберідзе, О. Ісаєва, Ж. Клименко, О. Куцевол, А. Мартинець, А. Мельник, Л. Мірошніченко, Т. Недайнова, С. Сафарян, О. Семенов, Ю. Султанов, М. Черкезова, І. Цвік та ін.). Узагальнюючи висновки ряду попередніх наукових положень щодо специфіки вивчення творів різних національних літератур українськими

школярами, підтримуватимемо позицію, що формуванню етнокультурної компетентності читачів-підлітків під час вивчення зарубіжної літератури також сприятиме системне використання на уроках елементів порівняння тексту-оригіналу й тексту-перекладу. Цьому питанню присвячені наукові розвідки вітчизняних вчених-методистів (А. Градовський, О. Ісаєва, Ж. Клименко, О. Куцевол, О. Покатілова, Л. Мірошниченко та ін.).

Разом з тим, наше бачення стосовно адаптації учнів 5–7 класів до умов читання та використання елементів аналізу (інтерпретації) тексту-оригіналу з подальшим порівнянням з текстом-перекладом також ґрунтується на висновках Ж. Клименко щодо вирізнення трьох типів читачів: 1) читач, який з різних причин не може прочитати твір-оригінал, не володіє мовою першотвору, а отже твір-переклад для нього «єдине джерело інформації про оригінал»; 2) читач, який обізнаний з оригіналом і перекладом, останній він сприймає як вторинний текст і ставиться до нього критично; 3) творчий читач, що спроможний та має бажання створювати власні переклади літературного тексту [4, с. 35].

З огляду на це, ми визначаємо такі **рівні володіння мовою, якою створено інокультурний твір**: 1) *достатній*; 2) *початковий*; 3) *нульовий*.

Учень може на *достатньому рівні* володіти, окрім української, рідною мовою нацменшин (польською, угорською, російською тощо), опановувати в навчальному закладі чи індивідуально декілька іноземних мов (англійську, німецьку, французьку, іспанську, китайську, японську та ін.), під керівництвом учителя працювати з текстом спорідненої мови (білоруської, болгарської, сербської, польської тощо) – тобто володіти на *достатньому* або *початковому рівнях*, або взагалі не знати та не вивчати іноземну мову (*нульовий рівень*). Як свідчить вивчений нами досвід з практики викладання предмета, учитель в основному залучає учнів-читачів до роботи з текстом-оригіналом, опираючись лише на його достатній та початковий рівні володіння іноземною мовою, оминаючи ті першотвори, мови яких учень не знає. Такий підхід, на нашу думку, є суттєвим прорахунком.

Зауважимо, що для подолання подібних недоліків варто пам'ятати таке: певний зміст інокультурного художнього твору школяр засвоює через слухову рецепцію, інший – через зорову. Програмові твори різних національних літератур написані різними мовами на основі латинського, грецького, кириличного алфавітів чи ієрогліфічних знаків (характерних для окремих мов народів Азії).

З урахуванням цього ми й визначили **типи сприйняття текстової інформації** твору-оригіналу: 1) *аудіально-смисловий*; 2) *візуально-смисловий*; 3) *комбінований (аудіовізуально-смисловий)*.

Ряд учених-методистів аудіальному (слуховому) способу сприймання надають важливого значення (М. Рибнікова, В. Маранцман, С. Жила, Л. Мірошніченко та ін.). Так, М. Рибнікова відстоювала позицію, що художнє слово має бути, перш за все, почутим через виразну виконавську діяльність учителя та учня, а слухове сприймання може бути підсилене музикою, пісню, аудіозаписом професійного виконання літературного твору [8, с. 22]. В. Маранцман аудіальний спосіб сприйняття пов'язував з проблемою розвитку «мовного чуття», яке виявляється у потребі чути виразне, змістовне, інтонаційно багате мовлення [5, с. 321]. Є. Пасічник підкреслював, що слухове сприймання тексту має передати весь спектр почуттів [7, с. 217].

Вивчаючи в експериментальних класах твір шотландського поета Р. Бернса «Моє серце в верховині», ми пропонували школярам прослухати фрагменти аудіозапису музично-інтерпретаційної версії у виконанні українського дуету сестер Тельнюк спочатку мовою оригіналу, потім у перекладі українською (аби у сприйнятті школярів домінувала саме мелодико-інтонаційна складова). У класі, де автор статті викладав як учитель-предметник (ліцей № 30 м. Донецька, 2011–2012 н. р.), під час обговорення почутого учень, що віднедавна переїхав зі Львова, озвучуючи свої міркування сказав: «Коли я слухав сестер Тельнюк, мені здавалося що ця пісня про наші гори – Карпати. І це незалежно від того, якою мовою вона звучала» (Володимир К.). Дійсно, важко з такою думкою не погодитися, адже митець-інтерпретатор (перекладач, режисер-постановник, ілюстратор, скульптор та ін.) і читач-інтерпретатор (учень, учитель) частіш за все переосмислюють літературний першотвір та естетичну позицію його автора в рідно-національній культурній площині. І ці вдалі приклади продемонструвати школярам етнокультурні відмінності та естетичну вартість твору-оригіналу й твору-перекладу.

Сприйняття смислового плану поезії Р. Бернса «Моє серце в верховині» з подальшим обговоренням ми також підсилили за допомогою інших музично-інтерпретаційних версій, створених носіями цієї етнокультури: першим чином, пропонуючи прослухати фрагмент у виконанні шотландців, які проживають на рідній землі (музичний мотив утверджуючого характеру), другим чином – емігрантів, в мелодії яких переважають настрої суму, ностальгії.

Учні, що вивчають одну іноземну мову – англійську, читатимуть і слухатимуть фрагменти творів В. Скотта «Айвенго», Ч. Діккенса «Різдвяна пісня в прозі» тощо, а словесник (за умов володіння мовою) озвучить, наприклад, уривок з балади Ф. Шіллера «Рукавичка» німецькою чи А. Міцкевича «Альпухара» (або «Світязь») польською. І якщо перший текст сприйматиметься тільки аудіально, то від прослуховування другого матимемо і аудіальний, і смисловий ефекти за рахунок спорідненості української й польської фоніки мов.

Отже, **аудіально-смисловий** тип сприйняття значно розширює читацькі можливості учнів-підлітків у процесі формування етнокультурної компетентності, за рахунок активізації слухової рецепції сприйняття впливає на якісний розвиток емоційно-чуттєвої сфери, привчає пізнавати інокультурний літературний текст у повноті його мелодико-інтонаційної довершеності як на рівні тексту-оригіналу, так і в його варіантах перекладу рідною мовою учнів.

Оглянутий нами тип сприйняття меншою мірою буде застосований, коли у літературному творі для читача, за специфікою національної мови, домінує не слухова, а зорова текстова інформація. А тому розкриємо суть використання наступного – **візуально-смислового**.

Питання щодо візуалізації навчального матеріалу на уроках літератури висвітлені в працях учених-методистів С. Жили, О. Ісаєвої, Ж. Клименко, Є. Колокольцева, Л. Мірошніченко, Є. Пасічника, М. Рибнікової, Г. Токмань та ін.

Так, О. Ісаєва підкреслює «По типу особистості сучасний школяр переважно «візуал», що бачить світ через призму «картинок», відеозображень», а в його житті візуальне сприйняття має провідну роль [3, с. 3–6]. Л. Мірошніченко пропонує залучати зорову пам'ять для підвищення ефективності словникової роботи, записуючи слова на дошці чи на папері, найважчі слова пояснювати за допомогою наочності – малюнків, репродукцій, картин [6, с. 198].

Для прикладу, вивчаючи хайку Мацуо Басьо ми демонстрували дітям зображення, на якому міститься текст одного з найвідоміших творів поета (рис. 1.).

Однак, цьому передував коментар учителя про те, що в японській мові зазвичай текст розміщується не горизонтально зліва-направо, як у ряді європейських мов, а вертикально – зверху-вниз. Далі учні мали можливість словесно інтерпретувати побачену картину: так,



**Старий ставок!
Жабка стрибе –
сплеск пролунає.**

Рис. 1. Хайку Мацуо Басьо
«Старий ставок...» мовою
оригіналу та в перекладі
українською Г. Туркова

у першому рядку побачили ставок, який став наче «цілим світом і домом для жабки» (Володимир. Г), у другому – дію жабки «й очікування відлуння сплеску» (Тетяна М.), у третьому – циклічність життя у його природній гармонії (однакова кількість ієрогліфів у першому та останньому рядках) (Іван. Ш.) тощо.

На підготовчому етапі, що має на меті створити придатне підґрунтя для сприймання школярами інокультурного середовища на основі зорової рецепції, ми пропонуємо зображення, які одночасно поєднують візуальну інформацію й про чужу, і про рідну культури. Так, прикладом може бути застосування технологічного прийому *шрифто-стилізованого маркування тексту*. Ідея не нова, але вона більш концептуально висвітлена в працях культурологічного напрямку стосовно проблем видавничої справи, графічного дизайну, комп'ютерної графіки, кіномистецтвознавства шрифтознавства (Г. Аствацатуров, Г. Клікушин, Т. Іваненко, М. Опалєв, Ю. Сирих, Ф. Федоров, В. Чудінов та ін.). Під стилізацією російський науковець В. Чудінов розуміє надання знакам певної писемності окремих рис іншої – «Це досягається за рахунок зміни товщини ліній, нахилу, розміру, додавання орнаментальних хвостів і т. ін. [...] Стилізація – це зовнішнє оформлення шрифту, його зближення з якимось іншим шрифтом у деталях» [11].

На сьогоднішній день розроблено низку так званих «національних» (термін – Г. Клікушина [1, с. 7]) комп'ютерних шрифтів, адаптованих до графічних символів на основі латинського й кириличного алфавітів, що імітують *історичне і сучасне письмо різних народів*: арабського («DS Arabic»), грецького («Dict»), індійського («DS Izmir»), єврейського («DS Sholom»), китайського («Keetano Gaijin»), російського («Tsarevich»), сербського («Srpska kniga»), українського («Narbut Classic»), японського («Sakura») тощо (рис. 2).

Учитель та учні, створюючи електронний навчальний продукт, можуть цей прийом використати для відтворення назви або уривку тексту літературного твору мовою оригіналу чи в перекладі, увиразненого етнокультурними компонентами, процитувати письменника, виділити тему заняття, епіграф, національний образ тощо. Однак, важливо пам'ятати, що такі шрифти за класифікацією є акцидентними (позначені естетикою складності, чуттєвості й виразності), що частіш за все використовуються для виділення окремих букв, слів, заголовків, а тому

«Нензлик Малайна»
Синдбад-Мореплавець

Рис. 2. Приклади застосування технологічного прийому шрифто-стилізованого маркування тексту в назві літературного твору, імені образу-персонажа.

дидактично невиправдане й надмірне їх використання є неприпустимим. З приводу візуалізації подібного роду текстової інформації сучасний вітчизняний науковець О. Іваненко зазначила: «Практично кожний шрифт є носієм двох функцій: інформаційної й естетичної [...], «некласичний» акцидентний шрифт (тобто спроектований «на основі яких-небудь аналогів – тварин, людських фігур, предметів, орнаменту, каліграфії тощо» (уточнення наше. – І. Ц.) за О. Іваненко) поєднує в собі знак і зображення, буква в ньому *читається* (іншими словами – *упізнається*) і одночасно *розглядається*» [2, с. 36]. Тобто, завдяки прийому шрифто-стилізованого маркування тексту ми не тільки візуалізуємо (бачимо) певну етнокультуру, але й відтворюємо засобами рідного слова (озвучуємо).

Зрештою, цим прикладом ми де в чому намітили характер і специфіку **комбінованого (аудіовізуального)** типу сприйняття твору-оригіналу й твору-перекладу в контексті формування етнокультурної компетентності школярів-підлітків у процесі вивчення зарубіжної літератури. Він дозволяє поєднати можливості слухового та зорового впливу на розвиток художнього мислення юного читача, який знайомиться з різноманітним літературно-культурним світом, викликає живий інтерес до культурно-мистецьких надбань інших народів, відображених зокрема в словесній художній творчості.

Науково-методичні підходи щодо синхронізованого та синтезованого слухового та зорового сприймання навчального матеріалу відображені в працях О. Бандури, Н. Волошиної, Ю. Глебової, В. Доманського, В. Маранцмана, М. Рибнікової, Б. Степанишина та ін.

Йдучи за позицією М. Рибнікової, відзначимо, що аудіовізуальний підхід до сприймання інокультурного літературного твору має бути реалізований якомога частіше, а слухова сторона перцепції є визначальною: «Ми не заперечуємо наочності зорової, але самою природою звучного слова визначений основний метод проникнення слова у свідомість – метод його виразної вимови» [8, с. 165]. А тому, зазначаємо, якісне озвучення вчителем і учнями тексту твору, чи його фрагменту, має відповідати критеріям виразності, чіткості, точності. Оскільки зоровий подразник є сильнішим за слуховий, то, на думку українського вченого-методиста Б. Степанишина, треба належної уваги приділити аудіальному способу сприйняття матеріалу. Це може бути вступний коментар, бесіда за змістом побаченого й почутого [9, с. 105].

Так, вивчаючи сербську народну баладу (юнацьку пісню) «Смерть матері Юговичів» ми запропонували семикласникам порівняти один і той же фрагмент твору (збагачений етнокультурним

вмістом) в тексті-оригіналі й художньому перекладі М. Рильського, озвучуючи їх та акцентуючи увагу на виділеному:

«Смерть матері Юговичів»	
мовою оригіналу	у перекладі М. Рильського
Кад је било ноћи у поноћи, ал' завришта <i>Дамјанов зеленко</i> ; пита мајка Дамјанове љубу: «Снао моја, љубо Дамјанова, што нам вришти <i>Дамјанов зеленко</i> ?...»	А як північ уночі настала, Заіржав <i>Дем'янів</i> кінь <i>буланий</i> , Запитала мати у невістки: «Невістонько, Дем'янова мила! Чом заржав <i>Дем'янів</i> кінь <i>буланий</i> !...»

Зазначимо, що жоден з відомих перекладів українською (М. Старицького, М. Рильського) точно не передали масті коня (*зеленко* сербською – сірий, тут: сивий, старий, досвідчений). І дійсно, Дем'янів кінь завдяки своїй витривалості та неабияким якостям став одним з найпопулярніших образів балканського фольклору (цю інформацію ми більш детально представили в матеріалі для етнокulturологічного коментаря вчителя «Легендарний кінь Дем'яна Юговича» [12, с. 76–77]). З очевидних причин для українського учня-читача точна передача змісту цього фрагменту в перекладі неприйнятна (викликає асоціації дещо з іншим кольором – зеленим) і вона була компенсована М. Рильським і М. Старицьким варіантом, зорієнтованим на рідно-національне культурне мислення читача (образ буланого коня з українського фольклору більшою мірою зрозумілий та «рідніший» школяреві). Таким чином, ми показали семикласникам одну з найважливіших рис, якою повинен володіти першорядний перекладач – він також має бути Автором слова та носієм національно-культурного мислення власного народу. За таких умов читачке сприйняття літературного твору в порівнянні етнокulturальних компонентів тексту-оригіналу й тексту-перекладу ґрунтується на рівнозначному ставленні до першотвору та його художньої інтерпретації засобами іншої мови, виховує естетичне й морально-ціннісне ставлення до рідної та інонаціональної культури.

З викладеного вище стає зрозумілим, що вчитель літератури, який розробляє текстовий матеріал для відпрацювання на уроці, враховуючи рівень власної підготовки та підготовленості учнів до сприйняття іншомовного літературного твору, аудіально-візуальною специфікою мови, визначається щодо **характеру роботи з текстом-оригіналом і текстом-перекладом**: 1) **безпосереднім** (читач-інофон на достатньому рівні володіє іноземною мовою) – власне, читання та розуміння автохтонного тексту, його порівняння з художнім перекладом;

2) *опосередкованим* (читач-інофон на початковому рівні володіє іноземною мовою, або взагалі її не знає) – слухання та зорове сприймання, елементи попереднього коментування та словникової роботи, інтерпретація образів, подій, явищ на основі власного лінгвокультурного та етнокультурного світобачення тощо.

Одночасно, визначений рівень володіння мовою, тип сприйняття та характер роботи з першотвором і його перекладами (художнім, дослівним) дає підстави конкретизувати **обсяг роботи**: 1) *повний* (читання і сприймання, аналіз та інтерпретація усього тексту, незначного за обсягом, уривку великого тексту, але такого, що має логічно-завершений зміст – «твору в творі». Наприклад, «Пісня Остапа» з оповідання Р. М. Рільке «Пісні про Правду». З метою якісного засвоєння твору-оригіналу такий текст може містити відповідні коментарі); 2) *частковий* (характеристика назви твору, власних назв, предметів життя і побуту та ін., використаних у тексті-оригіналі та в перекладі, робота з окремими поняттями етнокультурного компоненту, фрагментами, епізодами, епіграфами, ремарками, словникова робота тощо).

Схематично алгоритм роботи з текстом-оригіналом і текстом-перекладом під час формування етнокультурної компетентності учнів 5–7 класів у процесі вивчення зарубіжної літератури покажемо так (рис. 3):

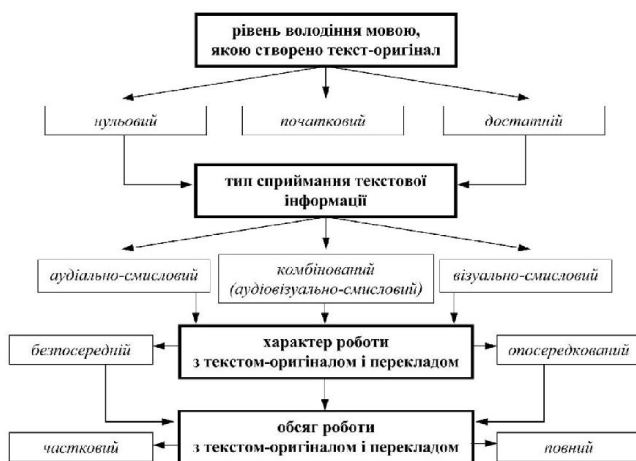


Рис. 3. Алгоритм роботи з твором-оригіналом і твором-перекладом у контексті формування етнокультурної компетентності школярів на уроках зарубіжної літератури

Отже, системна робота над твором-оригіналом і твором-перекладом сприяє успішному формуванню в учнів-підлітків етнокультур-

ної компетентності в процесі вивчення зарубіжної літератури, а саме оволодінню знаннями про духовну і матеріальну культуру, національну природу суспільства, характер взаємин між представниками різних етносів і народів, віддзеркалених у інонаціональному літературному творі, розвитку вмінь і навичок використання елементів аналізу та інтерпретації тексту-оригіналу й тексту-перекладу з урахуванням вияву в них морально-етичних і естетичних поглядів автора та його героїв як носіїв різних національних культур, здатності учнів-читачів виявляти ціннісне ставлення до зображуваного з опорою на рідну етнокультуру.

Обсяг статті не дозволяє розкрити всі аспекти порушеної проблеми. Подальші дослідження можуть бути зосереджені на розробці й апробації позаурочних форм роботи щодо формування етнокультурної компетентності учнів 5–7 класів у процесі вивчення зарубіжної літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Декоративные шрифты : Для худож.-оформ. работ / [сост. Г. Ф. Кликушин]. – Минск : Полымя, 1987. – 287 с.
2. Іваненко Т. О. Біфункціональність акцидентного шрифту: реклама і мультимедіа / Т. О. Іваненко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 2011. – № 3. – С. 36–38.
3. Исаева Е. А. То, что отвлекает от книги, надо сделать союзником в создании мотивации к чтению: О современном читателе и о возможностях использования медиатекста на уроке литературы / Е. А. Исаева // Русская словесность в школах Украины. – 2013. – № 6 – С. 2–6.
4. Клименко Ж. В. Специфіка викладання зарубіжної літератури (деякі аспекти) / Ж. В. Клименко // Всесвіт. літ. в середн. навч. закл. України. – 2003. – № 3. – С. 35–36.
5. Методика преподавания литературы: Учебник для пед.вузов / [под ред. Богдановой О. Ю., Маранцмана В. Г]. – В 2 ч. Ч. 2. – Москва : Просвещение, ВЛАДОС, 1994. – 288 с.
6. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах : підручник / Л. Ф. Мірошніченко. – Київ: Видавничий дім «Слово», 2010. – 432 с.
7. Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти [Текст] / Є. А. Пасічник. – Київ : Ленвіт, 2000. – 384 с.
8. Рыбникова М. А. Очерки по методике литературного чтения / М. А. Рыбникова – 3-е изд. – Москва : Учпедгиз, 1963. – 314 с.
9. Степанишин Б. І. Викладання української літератури в школі: методичний посібник для вчителя [Текст] / Б. І. Степанишин. – Київ : Проза, 1995. – 256 с.
10. Токмань Г. Л. Методика навчання української літератури в середній

школі: підручник [Текст] / Г. Л. Токмань. – Київ : ВЦ «Академія», 2012. – 312 с.

11. Чудинов В. А. Слоговая «Азбука Плиски» и ранняя глаголица [Електронний ресурс] / В. А. Чудинов – Режим доступа: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0211/005a/02110012.htm> – Оглавление с экрана. – Дата обращения: 15. 04. 2015.

12. Ціко І. Г. Різноманітні та індивідуальні завдання зі світової літератури: 7 клас / І. Г. Ціко // Світова література. Шкільний світ – 2013. – №13–14. – С. 3–79.



Наукове видання

SULTANIVS'KI ČITANNÂ
СУЛТАНІВСЬКІ ЧИТАННЯ
SULTANIVSKI CHYTANNIA

(Англійською, білоруською, німецькою, польською, російською, українською,
французькою, чеською мовами)

Збірник статей

Випуск IV

*Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту філології
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 9 від 25 травня 2015 року)*

**Висловлюємо щиру вдячність кандидату філологічних наук, доценту,
відповідальному редактору альманаху «Studia methodologica» Ігореві Папуші
за консультативну допомогу під час допліграфічної підготовки
цього випуску «Султанівських читань».**

Відповідальна за випуск з технічних питань Н. М. Ботнаренко

Комп'ютерна верстка,
оригінал-макет

І. В. Козлик

Підписано до друку 19.06.2015. Формат 60х84/16.
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Times New Roman.
Умовн. др. арк. 12,09. Наклад 300.

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

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