

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Бердянський державний педагогічний університет
Інститут філології та соціальних комунікацій БДПУ
Науково-дослідний інститут
слов'язнавства та компаративістики БДПУ

**«НАД БЕРЕГАМИ ВІЧНОЇ РІКИ»:
ТЕМПОРАЛЬНИЙ ВИМІР ЛІТЕРАТУРИ**

Матеріали Міжнародної наукової конференції
(24–25 вересня 2015 р.)

Збірник

Бердянськ
2015

УДК 82:303.733
ББК 83.3
Н-17

Редакційна колегія:

Журавльова С.С. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету (редактор-упорядник);

Новик О.П. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету;

Снівак І.Е. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

Філоненко С.О. – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Бердянського державного педагогічного університету.

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту філології та соціальних комунікацій
Бердянського державного педагогічного університету
(протокол № 1 від 31 серпня 2015 року)*

Н-17 «Над берегами вічної ріки»: темпоральний вимір літератури : матеріали Міжнародної наукової конференції (24–25 вересня 2015 р.) : зб. / [ред.-упор. С.С. Журавльова]. – Бердянськ : ФО–П Ткачук О.В., 2015. – 177 с.

Матеріали збірника присвячені науковому прочитанню проблеми часу в художній літературі та мистецтві. Літературознавчий дискурс дослідження темпоральності поєднаний з лінгвістичними аспектами вивчення часу. Призначений для викладачів, аспірантів, студентів й усіх, кого цікавлять проблеми темпоральності в літературі.

За зміст матеріалів і правильність цитування відповідальність несе автор

УДК 82:303.733
ББК 83.3

© Бердянський державний педагогічний університет, 2015
© Автори статей, 2015

ЗМІСТ

Акулова Н.Ю. (Мелітополь). Комеморація радянського минулого в романі Ірен Роздобудько «Якби»: менталітет як ретранслятор історичної пам'яті.....	7
Анісімова Н.П. (Бердянськ). Парадокси хроносу у поезії Тараса Федюка.....	9
Антощак М.В. (Вінниця). Мотив часу в ліриці Михайла Жука: еволюція ліричного героя.....	11
Атрошенко Г.І., Хижняк Т.М. (Мелітополь). «Душі моєї ніжний цвіт...»: фольклорний код у поезії Ольги Фесенко.....	13
Бабій А.О. (Бердянськ). Темпоральні локуси роману Герберта Уеллса «Машина часу».....	15
Бернадська Н.І. (Київ). Художня модель часу в сучасному «молодіжному» романі....	17
Белаш Г.О. (Бердянськ). Хронотоп дороги як часопросторовий вимір історичної прози В. Будзиновського.....	19
Бібік В.Б. (Дрогобич). Перцептивний хронотоп у романі В. Підогильного «Невеличка драма».....	20
Білик Г.М. (Полтава). Хронотопічний образ Революції Гідності в українському письменстві 2013–2015 рр.	22
Боговін О.В. (Бердянськ). Авторський час у темпоральному континуумі драми Лесі Українки «Камінний господар».....	24
Бондаренко А.І. (Київ). Концептуалізація часу в українській поетичній мові ХХ ст.	25
Бондарець Т.С. (Мариуполь). Хронотоп провинції в романах Джордж Еліот и Джейн Остин.....	27
Васюта С.Д. (Рівне). Минуле, теперішнє, майбутнє як ціннісні часові локуси в історичній повісті В. Рутківського «Сторожова застава»: ноосферний аспект.....	29
Вельчєва К.О. (Дніпропетровськ). Форма видіння як проекція середньовічної моделі часу в художній рецепції Вільяма Ленгленда.....	31
Висоцька С.С. (Львів). Атемпоральна жанрова домінанта як конструктивний чинник поетики постмодерністського роману.....	33
Воробей Н.М. (Львів). Часова організація роману «Гойдалка Дихання» Герти Мюллер.....	35
Гольтер І.М. (Дніпродзержинськ). Філософське та літературне підґрунтя роману ДЖ.Д. Селінджера «Над прірвою у житті».....	37
Горбач Н.В. (Запоріжжя). Творча індивідуальність митців минулого в художній концепції Н. Бічуї.....	39
Гребенюк Т.Б. (Запоріжжя). Когнітивні аспекти репрезентації свідомості в художній оповіді.....	41
Гурдуз К.О. (Миколаїв). Часові координати сучасного українського антивоєнного роману.....	42
Даниліна О.В. (Старобільськ). Образ минулого і сучасності в спогадах шістдесятників.....	44
Дацер К.С. (Маріуполь). Дві епохи в романі М. Бредбері «До Ермітажу».....	46
Довіна М.С. (Ніжин). Темпоральний вимір тоталітарного світу в українській радянській літературі.....	47
Домбровський М.Б. (Львів). Культурний золотий вік в образному світі Тібулла.....	49
Дуркалевич В.В. (Дрогобич). Особливості моделювання часу в оповіданні Івана Франка «Під оборогом».....	51
Ємець О.В. (Хмельницький). Концептуальна метафора часу у творах сучасних американських письменників.....	53

Жаркова Р.Є. (Львів). Час (нав)проти неї: повертання у дитинство як спосіб себе-пере/про-живання у жіночому письмі.....	54
Журавльова С.С. (Бердянськ). Досвід минулого в українській ранньобароковій панегіричній поезії.....	56
Зайдлер Н.В., Зінченко К.В. (Мелітополь). Храм як топос сакрального часопростору в романі Галини Тарасюк «Храм на болоті».....	58
Землянська А.В. (Мелітополь). Хронотоп пам'яті в есеїстиці Володимира Родіонова.....	60
Землянський А.М. (Мелітополь). Історичний простір і час у жанрі альтернативної історії.....	62
Зозуля О.В. (Черкаси). Пародійний вимір часу в постмодерністському наративі (на прикладі роману Д. Бартельма «Король»).....	64
Зотова В.Г., Маркова А.В. (Мелітополь). Темпоральні конструкти мікрокосму людини в романі Софії Майданської «Сподіваюся на тебе».....	66
Ігнатів Н.Є. (Львів). Час у сприйнятті головної героїні автобіографічної повісті Наталени Королевої «Без коріння».....	67
Карпина Е.С. (Артемовск). Темпоральная структура романа Всеволода Соловьева «Вольтерьянец».....	69
Кирюшкина М.И. (Гомель, Беларусь). Философия субъективного времени: интерпретация «женского начала» на примере современной белорусской женской поэзии.....	71
Кистанова А.В. (Херсон). Темпоральность в оде Томаса Грея «Итонскому колледжу» («Ode on a distant prospect of eton college»).....	73
Кібалка О.М. (Ізмаїл). Особливості інтерпретації проблеми безсмертя у науково-фантастичних творах Р. Бредбері, К. Саймака, А. і Б. Стругацьких.....	75
Козельська О.В. (Бердянськ). Особливості часової організації казки Е.Т.А. Гофмана «Золотий горщик».....	77
Король Л.П. (Запоріжжя). Легендарні персонажі та історичні постаті в історичних повістях В. Чемериса «Засвіт встали козаченьки...», «Місто коханців на Кара-Денізі».....	77
Коротєєва В.В. (Херсон). Темпоральний аспект міфологеми води в ліриці А. Тарковського і В. Стуса.....	79
Косарєва Г.С. (Миколаїв). Топос міста у поетичній рецепції Валерія Шевчука.....	81
Костецька Л.О. (Запоріжжя). Соціально-фантастична концепція часу в романі «Хронос» Т. Антиповича.....	84
Костромицкий Р.И. (Бердянск). Лабиринт как способ организации хронотопа в «Шлеме ужаса» В. Пелевина.....	86
Крупка М.А. (Рівне). У пошуках себе: емігрантка як героїня сучасної української літератури.....	88
Куриленко І.А. (Харків). Концепт часу в постмодерністському дискурсі.....	90
Кучер З.І. (Черкаси). Особливості часопросторової організації роману П. Нізона «Canto».....	91
Лохманюк А.М. (Тернопіль). Хронотоп новели М. Коцюбинського «Хвала життю»....	93
Левицька О.С. (Львів). Поетика художнього часу в романах Джона Фаулза.....	94
Лиман Д.Ю. (Київ). Понадчасовий феномен вісниківства в українській літературі.....	96
Матійчак А.А. (Чернівці). Темпоральна перспектива макророману Девіда Мітчелла.....	98
Мирончук І.О. (Рівне). Любовні стосунки як презентація себе у творчості Богдана Бойчука.....	100

Мирошниченко Ю.О. (Мелітополь). Специфіка урбаністичного хронотопу в романі Д. Мітчелла «Сон № 9».....	102
Мішина О.Е. (Київ). Трансформація часу у романі Дж.С. Фоера «Все ясно».....	103
Моклиця М.В. (Луцьк). Філософія часу у модерністів різних художніх напрямів.....	105
Мочернюк Н.Д. (Івано-Франківськ). «Час – великий митець»: хронотопне мислення Олекси Грищенка (на матеріалі мемуарів «Мої роки в Царгороді»).....	106
Назаренко Н.І. (Маріуполь). «Fin de siècle» в романі М. Бредбері «Професор Кримінале».....	108
Натяжко С.М. (Луцьк). Наративні засоби зображення внутрішнього часу персонажа в романах Анни Гавальди.....	110
Нехайчук Ю.А. (Бердянськ). Конструювання історичної пам'яті у творах зарубіжних письменників про Україну (на матеріалі роману Режіни Дефорж «Анна Київська»)....	112
Ніколова О.О. (Запоріжжя). Типологія комічних псевдоморфних персонажів в українській та російській драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст.	114
Новик О.П. (Бердянськ). Час у романі Івана Білика «Меч Арея».....	116
Овдійчук Л.М. (Рівне). Трансформація часу у сучасній фантастичній прозі та фентезі для дітей.....	118
Орлова М.О. (Черкаси). Темпоральний горизонт пам'яті: цезура 1968-го року в художній практиці сучасних німецьких письменників.....	120
Павлик Н.В. (Бердянськ). Механізми створення наративних стратегій в епістолярному дискурсі.....	122
Парфенюк І.С. (Рівне). Світ майбутнього у фантастичному романі Людмили Коваленко «2245».....	124
Перинец Е.Ю. (Днепропетровск). Специфіка просторово-часової організації роману В.С. Маканина «Испуг».....	126
Підодвірна М.І. (Тернопіль). Поетика хронотопу у романі Ю. Андруховича «Перверзія».....	127
Полигач І.О. (Тернопіль). Особливості хронотопу сучасного роману-антиутопії.....	129
Регуш Ю.С. (Бердянськ). Часопросторова модель світу поезії Амвросія Метлинського.....	131
Редчиць Т.В. (Черкаси). Темпоральна структура романів Гайміто фон Додерера.....	132
Рибчинська З.Б. (Львів). «Майбутнє теперішнє» як часовий режим культури (у маніфестографії Михайля Семенка).....	134
Рыба И.И. (Маріуполь). Вікторіанська Англія в романі Г. Джеймса «Женский портрет».....	136
Салюк Б.А. (Бердянськ). Хронотоп війни у повісті Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити».....	138
Сахневич М.С. (Херсон). Тема вечности в книзі стихів І. Бродського «Пейзаж с наводнением».....	140
Сластнікова Н.О. (Мелітополь). Карнавальний дискурс як концептуальна модель культури в романістиці Юрія Андруховича: темпоральний аспект.....	142
Слижук О.А. (Запоріжжя). Хронотоп як спосіб художнього моделювання дійсності в романі Володимира Лиса «Графиня».....	143
Смаглій І.В. (Дніпропетровськ). Парадокси сприйняття часу в поезіях Світлани Йовенко.....	145
Співак І.Е. (Бердянськ). Час як доля і вибір у повісті Б. Харчука «Мертвий час».....	147
Стадніченко О.О. (Запоріжжя). Категорія часу в мемуарах Романа Іваничука «Благослови, душе моя, Господа...».....	149
Сушко С.О. (Краматорськ). Поетика хронотопу в американському та британському постмодерністському романі: типологія та компаративні аспекти.....	151
Тверитинова Т.И. (Київ). М. Лермонтов и А. Брусникин: диалог о герое времени.....	153

Титаренко Е.А. (Харьков). Время и пространство как когнитивные метафоры в художественном мире В. Пелевина.....	155
Тупахіна О.В. (Запоріжжя). Втрата пам'яті як концептуальна метафора у романі Мітча Калліна «A Slight Trick of the Mind».....	157
Філоненко С.О. (Бердянськ). Альтернативна історія та географія в романі Владислава Івченка «Химери Дикого поля».....	159
Харіна О.І. (Бердянськ). Дослідження художнього простору літературного твору на уроках позакласного читання.....	161
Харлан О.Д. (Бердянськ). Символіка часу в натюрморті: інтермедіальний аспект.....	163
Хорольська Т.В. (Бердянськ). Хронотоп роману Івана Білика «Дикі білі коні».....	164
Чик Д.Ч. (Бердянськ). Мапа подорожі: мономіф як сюжетна модель в англійському й українському сатиричному «романі великої дороги» першої половини XIX ст.	165
Шапошникова О.О. (Харків). Тип «людини-равлика» в романі І. Багряного «Маруся Богуславка».....	166
Швець А.І. (Львів). «Що се за такий дух часу?» (Темпоральна аксіологія в прозі Наталії Кобринської).....	168
Школа В.М. (Бердянськ). Вияви фольклорного часу в драматургії Олександра Корнійчука.....	169
Шовкопляс Г.Є. (Київ). «Я тільки розповім оту ідіотську історію, що сталася зі мною на Різдво»: час Різдва та простір Нью-Йорка у композиційній структурі роману Дж.Д. Селінджера «Ловець у житті».....	170
Юносова В.О. (Бердянськ). Вербалізація концепту «час» у романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний ворон».....	172
Юхимук Я.В. (Київ). Музичний екфразис як засіб темпоральності у прозі (музика Й.С. Баха у постмодерному романі).....	173
Яструбецька Г.І. (Рівне). Час болю у прозі Любові Пономаренко: вихід на терени експресіоністичних сенсів.....	175

Акулова Н.Ю.,
кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний
Університет імені Богдана Хмельницького

КОММЕМОРАЦІЯ РАДЯНСЬКОГО МИНУЛОГО В РОМАНІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «ЯКБИ»: МЕНТАЛІТЕТ ЯК РЕТРАНСЛЯТОР ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Стрімкі й хаотичні зміни світу, витісняючи минуле із теперішнього життя суспільства, не лише породжують розуміння того, що колись люди жили інакше. «Усвідомлення цієї відмінності, – переконує Д. Лоуенталь, – вияскравлює відмінність менталітетів різних культур» [1, 5]. Менталітет можна визначити як сукупність психічних, інтелектуальних, ідеологічних, релігійних, етичних та естетичних особливостей мислення індивіда, соціальної групи, народу, що проявляється в культурі, мові, поведінці тощо. Іншими словами, це – спосіб світосприйняття. Тому одна з найважливіших інтелектуальних передумов вивчення історичної пам'яті сьогодні полягає в активізації уваги дослідників (французька історична школа Аналів, представники нової культурної історії в США та ін.) до ментальності як системи колективних уявлень, що існували в минулому [детальніше про це див.: 2; 5].

Цікавою формою коммеморативної трансляції в романі Ірен Роздобудько «Якби» є комплекс ментальних характеристик, що подається у тексті крізь призму аксіологічної системи покоління 1980-х рр. Одночасно ціннісні домінанти радянської людини постають точкою відліку в оцінці українського сьогодення. Обидві культурні матриці співвідносяться письменницею в межах світоглядної опозиції «як у всіх» / «кожен за себе».

Майже з перших сторінок роману перед читачем постає життєве кредо переважної більшості громадян Радянського Союзу, що розгортає тему масового анабіозу: «бути, як усі». Ця наївна формула, як не дивно, стає заporукою «щасливого спокійного життя» цілого народу. Показово, що виховання сірої одиниці маси починається вже з дитинства: «Вранці вона надягла білі гольфи і білий фартушок. На голову начепила два ненависні й завеликі капрові банти. Все було, як у інших» [3, 15].

Індивідуальні рефлексії героїні (навіть на лексичному рівні цитати неважко помітити негативний конотативний зміст) не просто набувають ознак колективної пам'яті групи. Безневинні дитячі спогади Вероніки упродовж розвитку сюжету майстерно розвиваються авторкою у характерний для української постколоніальної свідомості мотив людини-гвинтика, слухняної маріонетки, ляльки без особистісних потреб і почуттів: «Альбом розпочинався з “голого пупса” – зі **стандартного** знімка, який **обов'язково** мали зробити всі свідомі батьки в найближчій фотомайстерні. “Пупса” викладали животиком на принесену з дому пелюшку і трусили над вухом брязкальцем – пупс здіймав голівку на звук і посміхався. В цю мить підступний фотограф робив свій постріл, що називався “вилітає пташка”. Немовля здіймало шалений лемент [...] **Роль було зіграно** [виділено нами. – Н.А.]» [3, 40–41]. Попри легку комічно-іронічну тональність епізоду, від читача не приховано ключових характеристик специфічного менталітету радянської людини: стандарт, обов'язок і... наскрізна фальшива театральність. І, якщо перші дві ознаки цілком усвідомлюються і сприймаються як належне персонажами з минулого, то остання постає продуктом коммеморативної рефлексії персонажів-сучасників, оскільки демонструє критичний погляд із історичної перспективи.

Критика минулого розвивається в окресленому руслі, зіштовхуючи менталітет покоління батьків і дітей. Сучасність, на перший погляд, набуває в творі позитивних обрисів. Важелями моральних терезів стають поняття вибору й відповідальності. На розсуд читачеві пропонується напівусвідомлене одруження у вісімнадцятирічному віці, аби тільки «утворити ще одну “комірку суспільства” у загальному вулику» [3, 41], і розважливість успішної одруженої тридцятирічної жінки, яка боїться, що «в своєму тривожному світі не зможе правильно виховати дитину» [3, 85]. Однак, майже за законами карнавальної поетики, у романі відбувається «миготіння смислів»: по-перше, йдеться про конкретних осіб, які в цьому випадку не можуть мати узагальненого значення; по-друге, сучасний світ усе ж прямо означений

героїнею як «тривожний», що, вочевидь, протиставляється радянському міфу (!) про стабільність. Описаний приклад робить суб'єктом коммеморації вже не героїню твору, а його авторку. Адже в цьому випадку маємо справу із феноменом «нав'язаної пам'яті» (П. Рікер), коли суспільство зберігає віру навіть усупереч розумінню.

Індивідуальна пам'ять завжди має другорядний, регламентований характер по відношенню до колективної, переконує М. Хальбвакс [4]. Підтримувати такий стан речей на ментальному рівні покликані фетиші – найпростіші об'єднавчі механізми, навколо яких вибудовується ритуально-міфологічний комплекс, що забезпечує спільне існування людей. У романі Ірен Роздобудько «Якби» соціальну єдність у суспільстві слухняних гвинтиків підтримує документ, посвідка, що підмінює собою особу, створює ілюзію окремішності, значущості одиниці в масі.

Так, *«перше в житті важливе посвідчення»* [3, 25] Ніка отримує ще в дитячому віці, вступивши до загону охоронців природи «Зелений патруль». Знову виникає знайомий мотив формування правильного члена суспільства, який змалку відчуває себе частиною колективу. І якщо індивідуальні спогади про це містять відтінок гумору і навіть натяк на позитивні моменти СРСР (*«Ніка і Ярик нишпорили по своїй околиці з надією викрити і знешкодити ворогів природи. Як на гріх, всі вороги ніби поховались від пильного ока захисників – ніхто не ламав дерев, не рвав квіти, не мучив їжачків, не витоптував палисадників»* [3, 26]), то згадка про ставлення до всілякого роду посвідчень вже дорослої Вероніки (*«Кольоровий принтер працював чудово [...] я встигла нашкребти на комп'ютері досить “солідне” посвідчення молодшого наукового співробітника Академії наук, приладнати туди своє фото і знайдений в Інтернеті зразок печатки»* [3, 77–78]), що мимоволі порівнюється читачем зі ставленням її батьків (документ *«був сприйнятий з повагою»* [3, 83]), парадоксальним чином оголює негативні боки як надміру екзальтованого минулого, так і безпринципно-байдужого теперішнього.

Одним із соціальних індикаторів такого стану, на думку героїні твору, виявляється острах перед іноземцями в СРСР: *«Мені були знайомі ці перелякані чи опущені долу очі “наших за кордоном” [...] Але навіть через двадцять років тінь цих переляканих поглядів ще міцно лежала на обличчях наших туристів. Ніхто не зник дивитися прямо, а тим більше – посміхатися. Просто посміхатися перехожим чи вітатися в крамницях»* [3, 142]. Не випадково, культурна заблокованість, за спостереженнями дослідників, призводить до «виродження» ментальної природи будь-якої ізольованої спільноти [див.: 1]. Чого ж очікувати від суспільства, де культурний ізоляціонізм став іманентною властивістю менталітету?

Розкриваючи процес визрівання національної ідентичності Вероніки Івченко, Ірен Роздобудько часто вдається до неоднозначних ситуацій, залишаючи читачеві право власного потрактування: *«Я лишилася стояти на сходах з чужим ключем в руках і не знала, що робити. Як взагалі можна лишати свої ключі – для будь-кого? Зараз би так вчинив хіба що хворий на голову»* [3, 144]. Попри різкість висловлювання, доволі важко зрозуміти, на якій позиції перебуває героїня твору. Це імпліцитно підкреслює психоемоційну невизначеність дівчини, що незабаром набуває більш окреслених обрисів: *«Хто я? Те дівчисько з розпатланими косами, що мріяло про далекі країни, чи ось ця ляля в “комбінації” за сто баксів?»* [3, 115]. Однак прийом «миготіння смислів» поступово втрачає для письменниці актуальність. На текстовому рівні така регресія збігається із розв'язкою «коммеморативної» сюжетної лінії, коли для героїні випрозорюється не лише неавтентичність буття радянської людини, але й екзистенційна самотність сучасного українця: *«Довгі вулиці міста були переповнені світлом. Гігантський спрут, в обіймах якого треба вижити. Чи є в його нетрях хоча б десяток сердець, що б'ються в унісон не заради здобування насущного хліба? Чи лишились у ньому мрійники, романтики, навіжені, що йдуть проти течії цієї привабливої світлової ріки?»* [3, 116].

Формально Вероніка так і не знаходить відповіді на це запитання, тож, на перший погляд, фінал цієї сюжетної лінії залишається відкритим і навіть песимістичним. Описаний на

початку твору зворушливий ритуал першого снігу [див.: 3, 67–69], коли всі мешканці затишного радянського дворика, «розпашілі, гомінкі, щасливі, всі вони на якихось дві години забували, хто кого залив, хто кому “наврочив” і “поробив”, а хто так і не віддав позичені торік десять карбованців» [3, 69], перегукується з невеселими спогадами про нього персонажа-сучасника: «Хіба зараз таке буває? Кожен за себе. З сусідами навіть не вітаюсь... Все набридло. Отако-о!» [3, 249]. Проте у свідомості протагоністки, без сумніву, доленосний злам таки відбувся.

Для ментальності помежів'я, зазначає Ф.Дж. Тьорнер, характерними були «зневага до старого суспільства, нетерпимість до його обмежень та ідей, байдужість до його уроків» [цит. за: 1, 203]. Не так у нашому випадку. Внутрішня еволюція Вероніки Івченко, описана Ірен Роздобудько, засвідчує готовність сучасників до якісних змін через ретельне і чесне переосмислення власного минулого.

Література

1. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна / Дэвид Лоуэнталь ; пер. с англ. А.В. Говорунова. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – 620, [2] с.
2. Нора П. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] / Пьер Нора // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>
3. Роздобудько І. Якби / Ірен Роздобудько. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. – 254 с.
4. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память [Электронный ресурс] / Морис Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>
5. Хаттон П. История как искусство памяти / Патрик Хаттон. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – 424 с.

Анісімова Н.П.,

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ПАРАДОКСИ ХРОНОСУ У ПОЕЗІЇ ТАРАСА ФЕДЮКА

У поезії Т. Федюка час постає не лише важливою буттєвою категорією, а й одним із найчастіше вживаних мотивів. Мета розвідки – проаналізувати парадоксальне наповнення Хроносу у ліриці поета-вісімдесятника, виявити її художньо-естетичні тенденції та закономірності функціонування.

У збірках початку ХХІ ст. («Золото інків», «Обличчя пустелі», «Трансністрія», «Горище», «Хуга») художньо втілюється ідея протяжності часу. У федюківському трактуванні вона суголосна бергсонівській естетичній концепції тривалості (*durée*), яка означає світ як життя, що розгортається в історичному вимірі [1, 60]. Тривалість – це фундаментальна характеристика часу, що поєднує у нерозривний ланцюг минуле і сьогодення. Для індивіда – це цілісний часовий потік, тривалість подій і станів, незворотність людського життя.

Наскрізним мотивом поезії Т. Федюка є осмислення парадоксального змісту часу – його проминальності і водночас вічності. Поет створює сюрреалістичний образ персоніфікованого годинника – чи то пісового, чи то «срібного», який утримує у своєму «ході» кожен прожитий мить людського буття: «*при годиннику срібному жилка зелена лежить / пульс відстукує час а годинник відмірює срібло / а хто ниточку ріже – на нас задивився на мить / і – погубило / все погубило і лінії доли сплелися в клубок / і клубок покотивсь / і добре якщо уздовж моря / і пісок на зубах і слова які знав назубок / не говорять*» [2, 83].

Бергсонівська концепція тривалості у збірці Т. Федюка «Хуга» втілюється у мотиві «затиснутого» часу, що виражає спресованість й ущільненість людського буття: «*годинник на соборі а la rus / заграє і дзвіниця в білій жмені / затисне час і простір. / і стражденні підбори дам як мухи у варенні / в асфальті. / і оркестру мідний блюз*» («оркестр буде грати про любов») [3, 81]. Звільнення від тягара часу досягається його умовною застиглістю: «*життя застигло як чорна муха у бурштині / або неначе її нащадок у вишині*» [2, 104]. Парадоксальна метафорична «образність» створює ілюзію зупиненого часу, а отже, й зупиненого індивідуального існування особи. Мотив застиглості часу перегукується із рільківським «*тягарем вичеканого часу*» («Бог середньовіччя»). У Р.М. Рільке

парадоксальність Хроносу виражена в метафоричному образі «повільно плинного» часу («Дитинство»). Поетів єднає ідея протікання часу і водночас його значущої наповненості.

У поезії Т. Федюка простежується вираження й екзистенційної темпоральності. Ключовим її поняттям є «часовість», яке обґрунтував М. Гайдеґґер. Сутністю «часовості» є поєднання минулого, теперішнього і майбутнього, що стає можливим у результаті перетворення останніх в «екстази», які мисляться як моменти суб'єктивних переживань людини [4, 88]. Тобто у часі, який переживає індивід, відбувається зміщення в одночасність минулого, теперішнього і майбутнього. Допоки людина живе, всі категорії часу зливаються воедино в самому факті її теперішнього існування [4, 89]. Поет розробив своєрідну парадигму часу: окрім плинності, Хронос набуває ознак тимчасовості у житті індивіда, що виступає у статусі подорожнього, «мандрівника», який лише блукає манівцями, так і не усвідомлюючи своєї ідентичності.

Т. Федюк утілює мотив звільнення від «часовості» – для індивіда це можливість діяти самодостатньо, займатися улюбленою творчістю, забезпечити себе від впливу зовнішніх сил («нарешті звільниться час...») [2, 112]. Послаблення тиску часовості досягається відсутністю поділу часу на минуле, теперішнє і майбутнє: «той хто придумав для мене минуле / той хто майбутнє для мене не хоче» («покотом кілька асфальтів посулих») [2, 99].

Парадоксальність Хроносу полягає й у тому, що швидка течія часу в особистісному вимірі для індивіда набуває ознак циклічності – від осені до зими, від народження – до смерті: «і стільки часу минуло і зникло містечко те / і потяг той і вагон і наше життя теж / і тільки листя рябе від осені золоте / так само як і тоді падає» [2, 77]. Прочитується відгомін концепції М. Еліаде («Міф про вічне повернення») про циклічний час. У Т. Федюка поширений мотив плинності світу через одночасне використання образів ранку, дня та вечора як окремих періодів доби. Перебуваючи у різних часових прошарках, ліричний суб'єкт заглиблюється у власний світ, тому внутрішнє відчуття хронотопу спричинює переживання часової безмежності, отже, відповідної міфологічної суті суґестивної лірики: «...зі стрілок годинника / чорна безодня / стікає на цифру / чотири чи п'ять» [2, 39]; «північне кружляє легкі опівнічні слова / метеликів згряє стає то щокою то чаєм / і час не летить не біжить і уже не спливає / а льодом вмерзає у річку холодну навзаєм» [2, 15]. У Т. Федюка домінує язичницьке трактування феномену ночі з наскрізною концепцією циклічного часу, що виступає виразною опозицією до християнського тлумачення ночі як вічного царства смерті, забуття, темряви. Не випадково поетова «темрява» плине одночасно з янголом: «темно в степу ніч як третя чи друга / в інеї коні немов янголи / в лозах в ярузі висвистує хуга / наче у хаті зсувають столи» («вітер зі снігом всередині – хуга») [3, 15].

Образ Хроносу у поета набуває оригінальних метафоричних утілень, із-поміж яких ключову роль відіграють асоціативні метафори та порівняння: «і мій потяг скрипить наче двері старі» [2, 79]; «час покотився. Тепер уже – від. / як авторучка зі столу» [2, 51]; «Пісня мила / гнеться, як розквітла віть / склавши руки, час лежить» [2, 56]; «дні яких лишилось мало / повсідались на вікні» [2, 65]; «перегортаю сторінку / як перекреслює напис / як імена промовляю і як не чути їх / річка човном чорніє в небі синіє ляпис...» [2, 51]; «перегортаю сторінку – їх залишилось мало / але не жаль бо треба чистої зовсім стало / ноги уже по коліна тихо торкнулись дна» [2, 51]; «склавши руки, час лежить» [2, 56]; «піскового годинника сказ / все життя – тільки смерть / і оце випадіння піщинок» [2, 37]; «в кузні забутій дідівській зозуля кувала / сивим своїм крилом / губи твої рахувала» [2, 95]; «голки позбирано місяць погас / голки поламано на губах / рибиною в річці скидається час / хвостом розбиваючи нас» [3, 135]; «а те що минуло – цуциком біля ніг / крутить минулому часі хвостом у / мертвий батько відкидає від хати сніг / який розтанув п'ятдесят шість років тому» [3, 16].

Час у поезії Т. Федюка динамічний і швидкоплинний – Хронос може горіти як вогонь, летіти як птаха, плисти як корабель. Активна темпоральність виражається відповідною метафоричною образністю: «І час, який немов огонь / В час перегонів по червонім... / Червине яблуко чирвоє / Немов снігур між двох долонь» («Посеред ночі уночі») [2, 9]; «Час летить.

Він під і над – / Довга безнадійна лива. / І кленове листя клином – / Мореходом на Синдбад» [2, 43]. Проминання часу символізує образ синього потяга, що мчить людину у безвість: у час зимової віхоли «сніг лежить пролітають гілки і мости / дим з хатинок – відлунням снігові / пошта вмерзла у площу й не хоче іти / що ти робиш у тому чернігові? / я лечу я не знаю залізо мороз / синій потяг з чаями даремними...» [2, 79].

Отже, у збірках початку ХХІ ст. художній час тяжіє до вічності, простір набуває максимального розширення. Т. Федюк уникає мотиву руйнівного часу, надаючи перевагу відтворенню його парадоксальності: час плинний і вічний, затиснутий і розпросторений у майбутнє.

Література

1. Бергсон А. Вступ до метафізики / Анрі Бергсон // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 55–65.
2. Федюк Т. Золото інків [Електронний ресурс] / Тарас Федюк. – Львів : Кальварія, 2001. – 109 с. // Поетичні майстерні. – Режим доступу до статті : <http://maysterni.com/user.php?id=813&t=1>
3. Федюк Т. Хуга : поезії / Тарас Федюк. – К. : Гамазин, 2013. – 144 с.
4. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге : избр. статьи позднего периода творчества / Мартин Хайдеггер. – М. : Высшая школа, 1991. – 192 с.

Антощак М.В.,
магістр філології,
м. Вінниця

МОТИВ ЧАСУ В ЛІРИЦІ МИХАЙЛА ЖУКА: ЕВОЛЮЦІЯ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ

Поезія Михайла Жука зі збірки 1912-го р. «Співи землі» багатовимірною і цікавою. Нелегко аналізувати її з позицій певного напрямку чи стилю. Набагато доцільніше буде почати з мотивів, розкритих у ній найбільш яскраво і повно. Вочевидь, ще з ранніх періодів своєї поетичної творчості автор більше тяжів до романтизованої лірики, яка втім, чудово вписується в ранні модерні спроби української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. Одна з помітних рис поетики Жука, яку прослідковуємо ще з перших сторінок книжки «Співи землі» – це, безперечно, мотив часу і протистояння митця з ним. Митець а також ліричний герой за сумісництвом (а в ліриці М. Жука вони стоять дуже близько) може перебувати в різних іпостасях, по-різному сприймати світ і пропускати через себе, але одне залишається незмінним, він не боїться вступати зі світом у діалог, і, зокрема, з часом, не приховує свої радісні або сумні почуття, переосмислює і подекуди романтизує реалії життя, пов'язуючи їх з різними іпостасями часу. Подекуди ліричний герой влучно і вдало проектує думку і на майбутнє. Приклад цього можна знайти у творі «Казка»: «*Бо пісня, як сокіл... На крилах пісень – пролинати можна віки*». У цих рядках прочитується розуміння автором високої місії поезії, мистецтва, можливості увічнити в поезії те цінне, що автор може сказати наступним поколінням. Безперечно, поет усвідомлював важливе покликання мистецтва. Наступні два рядки демонструють нам вже стосунок мистецтва до минулого: «*В ній (пісні) можна зібрати багато перлин: минулих, забутих давно старовин*» [1, 62]. Як бачимо, в цій чотирирядковій строфі автор представляє ніби спрощену програму своєї творчості, тісно пов'язана з образом часу.

Значний прошарок поезії з книжки М. Жука «Співи землі» складають пейзажна та любовна лірика, які, здебільшого вдало, а інколи й доволі химерно переплітаються у його свідомості й на сторінках. Михайло Жук радо надає нам матеріали, що свідчать про присутність мотиву часу і його переосмислення: «*Немає гірше, як самому Стрічати присмерки сумні; Немає тяжче, як згадати Минулі сни, щасливі дні*» [1, 17]. З цього уривку можемо зробити прозорий висновок, що минуле в уявленні поета постає, як період щастя, воно асоціюється з гармонією та ідеалізується. Образ сну, дуже характерний для романтиків, символістів і ранніх модерністів, підтверджує цю думку. Минуле в уяві автора залишається щасливим сном, до якого хочеться повернутись. Натомість теперішнє він змальовує, як сумну реальність, коли ліричний герой самотньо зустрічає «присмерки сумні».

Окрім тих прикладів, які ми вже розглянули, звернімось безпосередньо до структури

книжки. Звернімо увагу, що один з перших тематичних розділів, чи пак циклів отримав авторську назву «Вічні мотиви». Це відсилає читача до думки, що ліричний герой автора усвідомлює себе приналежним не тільки до свого часу, який є тлом для поезій, але й у вічності, тобто й поза часом. Певним чином поет грається з часом. Залишаючи свого ліричного героя належним до тла кожного твору, він водночас виводить його на вищий шабель, творить образ позачасового спостерігача, що здатен досягнути самого себе, прослідкувати свою еволюцію. Це і є однією з головних ознак часових метаморфоз Михайла Жука. Свідчення таких перетворень бачимо у вірші «Таких зірок, як твої очі...». Ліричний герой відчуває невідворотність втрати: «Побачив раз – і сняться очі... У мозок дивляться, у душу; Забути їх не маю мочі... Чому ж покинути я мушу?» [1, 8]. У цьому постому катрені з циклу «Ganzone» герой перебуває під владою обставин і часу також. Він змушений переносити свою тугу з далекого минулого, коли вперше побачив об'єкт любові, в майбутнє, коли змушений покинути.

Наступна поезія демонструє нам непереборність почуття, автор вступає у конфронтацію з часом і переконаний у відсутності влади останнього над собою: «Щодня я про тебе співаю, Як пташка весною мала, І мабуть тоді я замовкну, Коли заморозить зима» [1, 9]. Цей цілком романтичний портрет ліричного героя свідчить про його відданість почуттям і готовність протистояти часові й розлуці. У четвертому вірші з цього ж таки циклу спостерігаємо розвиток тих самих мотивів, проте на перше місце виходить і ще один, мотив існування предмету любові ліричного героя поза часовими рамками, неповторності як в суб'єктивному, так і об'єктивному світі. Мотив незмінності предмету любові й його увічнення невідкладним часові досягає апогею саме у цьому вірші: «А як я покохав, то душа моя враз стала пісні складать Про щасливий той час» [1, 11]. З'явившись один раз в житті героя, предмет любові залишається для нього незмінним. Читаємо далі: «Я скажу, що ти Сон, А зоря шепотить: "Так мабуть чоловік Раз в життю тільки спить". Погадаю: "Ти цвіт!..." А вітрець вже на те: "Який тут, на землі, Раз в століття цвіте"» [1, 12].

Ліричний герой стає свідком справжнього дива, яким для нього є свідчення появи об'єкта його кохання. І саме тут починається його перемога над часом. Вже у наступній поезії натрапляємо на дещо інший настрій і винятково цікаво виписаний мотив протистояння ліричного героя часові: «Дні і ночі тоді Так сумні, так страшні, Так повільно тікають години. Як побачу тебе – Дні рахую такі За короткі, недовгі хвилини» [1, 13]. Уривок демонструє, як змінюється сприйняття часу ліричним героєм в залежності від того самотній він чи не самотній, щасливий чи сумний. Таке сприйняття часу дуже знайоме кожному з нас в з власного досвіду, М. Жук лише зумів це доступно виокремити, у цьому уривку його герой змінюється з щасливого на нещасного, коли змінюється час.

Однак структура книжки і розвиток мотивів зовсім не прості. Надалі в циклах «Дорога», «Гори», «Химери», «З життя» та інших в пейзажно-філософській ліриці ми бачимо розвиток мотиву примирення ліричного героя з часом, усвідомлення ним необхідності змінюватись, еволюціонувати, щоб змогти побачити себе збоку, зробити висновки, досягти, врешті, умиротворення. У поезії «*Vita somnium breve*», дві останні строфи відображають ставлення вже більш зрілого ліричного героя до життя, він обумовлює свої слова не лише коханням і емпіричним сприйняттям природи й себе, а вже філософським розумінням свого існування в часі: «І коли прийде остання година, Сили погаснуть... То всі почуття Гостро напружує вбога людина... Поглядом каже: коротке життя. Наче в таємному сні пролітають Хвилі щасливі і хвилі сумні... Десь у глибоку безодню спадають Роки і тижні, години і дні» [1, 75]. У цих рядках ліричний герой уже зовсім не протиставляє минуле й теперішнє, проте поєднує їх, примирює, знаходить вихід і спосіб позбутись розчарувань і смутку, озброєний досвідом, здатний з боку подивитись на своє життя й після пережитого примиритись з часом. Це й була його основна метаморфоза, що стається ближче до кінця книги «Співи землі».

Невеликий вірш «Вальс» хотілося процитувати дослівно, бо саме в ньому бачимо повністю реалізований образ ліричного героя, який примирився з часом: «Бували дні, Коли мені Бажалось сонця і весни... Але минув палкий той час... Бували дні, Коли мені Шептали

ночі чорні сни... А ніч здавалась без кінця, Я ж був подібний до мерця» [1, 105]. Уривок навіть не потребує аналізу, оскільки сам автор дивиться на себе збоку вже іншими очима й говорить про це читачеві. Далі, завважмо, що Михайло Жук дуже вдало завершує свою першу збірку віршем *«На все буде пора»*. У ньому ніби акумулюються мотиви й образу усїєї книги. Ліричний герой констатує, що на все в житті і світі є свій час. Завдяки досвіду й мудрості, завдяки тому, що він змінився, зумів піднятися над собою й своїми пристрастями, він стає вільним, перетворюється на зрілого митця і філософа. І поєднання особистих відчуттів поета, що пройшов шлях від сумного закоханого до мудрого філософа, що пережив цю найголовнішу метаморфозу, пов'язану безпосередньо з часом і усвідомленням себе в ньому, з відчуттями багатьох людей, їх щастям і смутком, свідчить про вихід лірика Михайла Жука на новий рівень: *«На все буде пора, І на зорі ясні, і на сонце в полуднє пекуче... Прийде день, прийде світ, І покинуть ярмо віковічні раби та нетяги... Прийде день, прийде світ» І настане пора, І щасливі сини нещасливих батьків поховають; І свобідних пісень, переможних пісень заспівають»* [1, 110]. Наостанок варто додати, що саме ця іпостась автора поруч з динамічною протягом усїєї книжки іпостассю його ліричного героя наразі заслуговує на детальніший розгляд та вивчення.

Література

1. Жук М. Співи землі : поезії / Михайло Жук. – К., 1912. – 128 с.
2. Лущик С. Михайло Жук у колі сучасників / Сергій Лущик // Київ. – 1988. – № 11. – С. 148–161.

Атрошенко Г.І.,

кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького,

Хижняк Т.М.,

студентка,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

«ДУШІ МОЄЇ НИЖНИЙ ЦВІТ...»: ФОЛЬКЛОРНИЙ КОД У ПОЕЗІЇ ОЛЬГИ ФЕСЕНКО

Народнопоетична образність змістовно й формотворчо впливає на поетичний світ й образне мислення Ольги Фесенко, визначаючи особливості її художнього стилю. Спілкування ліричного слова поетеси з народною традицією глибоко органічне. Етичні й естетичні ідеали народу краю Запорізького, Мелітопольщини стали тією складовою, з якої сформувалась лірика поетеси. Її творчість високо цінується відомими в Запорізькій області й поза її межами майстрами слова.

Народилась Ольга Фесенко (у дівочтві – Погорелова) у тихій чарівній Тернівці Новомиколаївського району Запорізької області. Після закінчення філологічного факультету Запорізького педагогічного інституту за направленням приїхала до села Новомиколаївки, що на Мелітопольщині, де мешкає і донині. Працює в місцевій школі, як сама зауважує, саме тут вперше стала серйозно займатися власною творчістю. Твори Ольги Фесенко друкували в дрогобицькій газеті «Провісник», мелітопольській газеті «Новий день» (тоді ще «Серп і молот»), у місцевій газеті «Наше життя», запорізькому «Індустріальному Запорож'ю», часописі «Хортиця». Її поетичні рядки отримали схвальні відгуки від О. Фесюка, П. Ребра, Г. Лютого, М. Симчича, М. Фуштор, М. Довірака; про мелітопольську поетесу захоплено писали О. Гончаренко та М. Рибка.

Емоційна реакція на події, вчинки, явища дійсності в Ольги Фесенко суто народна. Вона художньо осмислює життя категоріями народного мистецтва, краси, пише про рідну землю, любов до неї, живе своєю Україною і любов'ю: «...про сиву хату в тихім надвечір'ї, / про мальви білі в рідному садку, / закучерявлене у спориші подвір'я, / про пісню українську гомінку, / про степ далекий і вчорашній ранок, / про ясне сонце й жовтоносе поле, / про жайвора у просині весни...» [1, 7]. Багато її пісень стали народними. Про Ольгу Фесенко

пишуть, що «як поетесу народну, її гостро хвилює доля й майбуття батьківщини й Батьківщини. І до всього їй є діло, і ніщо їй не байдуже» [1, 4], «авторка закохана у тишу вечорову, у теплу землю, що прокидається поруч з рідною хатою, і в щире українське слово» [2, 12]. Народ приймає саме такі «небайдужі» поезії, і стають вони народними піснями. Їх співає вся Мелітопольщина.

Приміром, пісня «Мое село» стала славнем села Новомиколаївки Гімн рідному селу – справді народна пісня: «Де знялися в небо осокори / І зоря над річкою встає, / А пшениці буйні, наче море, / Там село розкинулось моє. / Село моє, моє село, / Тебе люблю я до нестями, / Бо ти життя мені дало / І мудрість тата, й ласку мами. / Село моє, моє село» [1, 51]. Узятий від поетеси Ольги Фесенко, покладений на музику В. Остапенком, цей пісенний новотвір є дійсно народним славнем. Уснопоетичні елементи увійшли в пісню безпосередньо з фольклору, вона характеризується образністю, лаконізмом вираження почуттів.

Популярності пісень Ольги Фесенко, беззаперечно, допомогла чудова музика, створена народними композиторами В. Остапенком («Мое село», «Хліб – всьому голова», «Україна»), С. Хилько («Мамині долоні», «Україні», «Мелітопольський наш край»), В. Орловим («Моя Родинонько-родина», «Спасибі, рідна моя мамо», «Рідна Україно», «У ріднім селі», «Прощавай, рідна школо», «Люблю квітучу Україну»), С. Володіним («Тато», «Односельці», «Ти розбуди в мені любов», «Чекай мене», «Спасибі, рідна моя мамо»).

Для композиції літературних пісень Ольги Фесенко характерна наявність певного об'єднувального начала. Такою простою часткою мистецького цілого є образ, розкриттю якого поетеса підпорядковує всі художні засоби, всі елементи композиції. Віссю композиції «Мое село» послужив образ села, «кращого якого немає на землі» [1, 51]. Пісенна ситуація тут звучить як ніби давно знайома, оскільки мотив любові до рідної землі сягає корінням до народної лірики.

Таку ж ситуацію спостерігаємо і в інших поезіях Ольги Фесенко, які стали народними піснями:

- хліб як символ добробуту і мирної, щасливої праці в ім'я життя у пісні «Хліб – всьому голова»;
- материнська любов («Мамині долоні», «Спасибі, рідна моя мамо»);
- образ родини – символ батьківщини («Моя Родинонько-родина», «Мое село», «Мелітопольський наш край»);
- образ України («Рідна Україно», «Люблю квітучу Україну»).

Поетеса поглиблює зміст народнопоетичних образів-символів. Важливим традиційним способом розкриття головного образу в її піснях є внутрішній монолог: «Спасибі, рідна моя мамо, / За днів буденну суєту, / За те, що ти живеш лиш нами, / За твою долю непросту. / Тобі судилося від Бога / Теплом родинним нам сіять, / За твої болі і тривоги / Спасибі, матінко моя» [1, 47].

Пісні, сповнені українською національною поетикою, широко побутують на Мелітопольщині. Вони одержали загальне визнання і таке всенародне побутування, яке властиве кращим творам класичного фольклору. Відомий мелітопольський митець, член Національної спілки письменників України М. Рибка зазначає, що пісні Ольги Фесенко – це «народна музично-поетична творчість ... відзначені на народних конкурсах і фестивалях, у тім числі і на обласному фестивалі народної творчості "Мамині джерела"» [1, 5].

Є в Ольги Фесенко поезії, які ніби залежать від народнопоетичної ситуації (вони призначаються дітям), творчо оперті на художній досвід народу (і дитяча пісенька-забавлянка, і лічилка – жанри дитячого фольклору), але засвідчують свою оригінальність. Дитина пізнає світ у грі, словесне обрамлення якої допомагає їй зорієнтуватись у складній (чи, навіть частіше, звичайній життєвій) ситуації, навчити, вивчити, запевнити, зобов'язати, переконати тощо, як-от, в авторській «Лічилці»: «День встає на виднокрузі. / Гей, збирайтесь, любі друзі. / І для знань, й для відпочинку / Нумо вивчим цю лічилку. / Раз – іменник: котик, мишка... / Два – прикметник: білий, хмарний... / Дієслово – три: сміятись...» А прикінцеві рядки переконують у тому, що авторка добре обізнана з народною мораллю про своєрідну настанову-похвалу

дитині (обов'язкову!): «Хто лічилку буде знати, / Той розумний і завзятий» [1, 92].

Поезії Ольги Фесенко є своєрідною концентрацією народних етико-естетичних уявлень про світ. Вони конденсують у собі народне розуміння красивого і потворного, високого і низького способів життя сучасної людини. Елементи їх поезики мають традиційне підґрунтя, а також несуть на собі нашарування, обумовлені суспільними обставинами, що призвели до трансформацій ментальних та емоційних оцінок явищ дійсності. Поетичні твори Ольги Фесенко є джерелом дослідження процесу виникнення і формування національного ідеалу з огляду на сучасний стан розвитку нашої держави.

Література

1. Фесенко О. Сонце над Терсою / Ольга Фесенко. – Запоріжжя : Вид.-поліграф. об'єдн. «Запоріжжя», 2010. – 96 с.
2. Фесюк О. А на папері стеляться рядки... / Ольга Фесенко // Кубик Рубіка : [зб. рецензій]. – Тернопіль : Сорока, 2008. – С. 12.

Бабій А.О.,

студентка,

Бердянський державний педагогічний університет

ТЕМПОРАЛЬНІ ЛОКУСИ РОМАНУ ГЕРБЕРТА УЕЛЛСА «МАШИНА ЧАСУ»

Актуальність роботи зумовлюється необхідністю детальнішого аналізу часово-просторових координат роману Герберта Уеллса «Машина часу». Особливу увагу звернено на оновлене трактування часових локусів роману на основі робіт і праць російських та англійських науковців. Мета – дослідити функціонування категорії часу у романі англійського письменника. Важливо, що доказовість і матеріальність присутня лише в теперішньому й минулому, на противагу їм майбутнє має характеристики дечого фантастичного, нереального та абстрактного.

Насамперед варто звернути увагу на статтю І.М. Колегаєвої та Г.О. Олейнікової «Темпоральний сдвиг как прием остранения в жанре научной фантастики». Теорія, запропонована науковцям, яскраво відображає цю проблему в романі «Машина часу». Отже, «зрушення» припускає втечу від реальних просторово-темпоральних координат далеко від часу створення твору» [2] (в нашому випадку в майбутнє). Письменник створює твір у реальному часі для себе (теперішнє), при цьому події відбуваються в недалекому минулому, хоча, читаючи твір, розуміємо, що Мандрівник у часі був у майбутньому, далі від часу, в якому написано твір.

Також потрібно обов'язково звернути увагу на композицію роману «Машина часу». У творі відбуваються дві макроподії: перша – це сама подорож Мандрівника у часі, а друга – це розповідь про рух в Майбутнє. Ці події різні за тривалістю. Сама подорож відбувається протягом декількох днів в 802701 р., а розповідь про неї – лише декілька годин, і «в той саме час вони нерозривно поєднані в одній, але доволі складній події, яку ми можемо відзначити, як роман в подієвій повноті, включаючи сюди і його зовнішню матеріальну данність, і його текст, і зображений в ньому світ, і автора-створювача, і слухача-читача» [1].

Знову ж таки звертаючись до Бахтіна, потрібно зауважити, що важливим в романі є момент раптовості. Отож, дивлячись на різноманітні ситуації, які відбувалися з Мандрівником у часі підпорядковуються категорії «раптом». Навіть коли головний герой потрапив у пастку до Сфінкса, ось це «раптом» врятувало йому життя, саме той самий важіль змінив хід подій і він продовжив рухатись в майбутнє. Раптовість на яку навіть не сподіваються перестає бути чимось неочікуваним. Ось чому Мандрівник у часі переживає не катастрофи й нещастя, а навпаки неймовірні пригоди героя цікавлять так само, як і читачів.

Що важливо відмітити так це оточення, в яке потрапляє Мандрівник у часі. Отож герой каже: «Особливо мене вразив її (зала) занехаяний вигляд. Кольорові віконні шибки, які створювали візерунок лише чітко геометричний, в багатьох місцях були розбиті, а тяжкі занавіски були вкриті густим шаром пилу. Мені також кинулось в очі, що кут мармурового столу, за яким я сидів, відбитий. Незважаючи на це, зала була дивовижно живописна» [3].

На звичних Мандрівнику людей вплинув довгий час, скільки пройшло історичних епох, аби суспільство змінилося до непізнаного вигляду. Відбитки тої епохи були відображені на всіх предмета оточення, навіть сама природа набула іншого вигляду. За Бахтіним можна зробити висновок, що «проблема удосконалення набуває ту проблему росту нової людини разом з новою історичною епохою, в новому історичному світі, поруч зі загибеллю старої людини та старого світу» [1].

Наступне на що потрібно звернути увагу, що роман «Машина часу» належить до жанру ухронії («час, якого немає»). Отже, орієнтуючись саме на цей твір, потрібно зрозуміти, що час у який потрапив Мандрівник у часі насправді не існує, тому що перевірити це не можливо. Причиною створення саме ухронії стало те, що після закінчення епохи географічних відкриттів, на думку письменників не залишилося місця, для того щоб створити країну Утопію. Ось чому Річард Нейт звертає увагу на те, що герой пересувається лише у часі, при цьому рух в просторі не відбувається. Важливо зазначити, що в романі «Час» слугує «Місцем», де відбуваються події. Тобто, Мандрівник у часі потрапляючи в майбутнє, де 802701 р. вважається місцем, де живуть елої та мороки.

Наступний важливий момент – це часова петля. Особливу увагу цьому факту приділяє А. Зубров. Мандрівник у часі рухається в майбутнє, саме тому можна стверджувати, що воно існує, але це майбутнє спричинене в наслідок подорожі, або ж це ще те запрограмоване майбутнє, що повинно було існувати, незважаючи на переміщення. Саме ця «можливість» спричинює спір про те, яка з думок є правдивою. Тобто головний герой, який повернувся в свій реальний час, міг спричинити низку питань та відповідей, удосконалення технічного прогресу або ж навпаки його занепаду, що й могло зруйнувати майбутнє суспільство. Як стверджує Бахтін у своїй праці «Формы времени и хронотопа в романе», що саме «за рахунок майбутнього збагачувалось теперішнє, а в особливості й минуле» [1].

Важливою складовою роману, є ретроспекція. Цей факт пропоную розглянути з позиції Романцової Н. В. Вона у своїй праці «Художественное время как элемент авторской модели мира в романе Г. Дж. Уэллса “Машина времени”» звертає увагу на непослідовність подій у романі. Отже, ситуації, які відбуваються, мають не прямий порядок, а будуються так, як зручніше автору. За допомогою цього твір набуває більших характеристик фантастичності та зацікавленості. Тобто спочатку відбувається повернення Мандрівника у часі з майбутнього, а далі він розпочинає розповідь про пригоди.

Наступним важливим моментом є те, що події, які відбуваються з Мандрівником в майбутньому, за обсягом тривають 8 днів; на протигагу цьому в реальному йому та його знайомим часі минуло лише 3 дні. Час нібито переходить у простір, саме тому їх симбіоз призводить до подальшого формування подій. Така швидкість змін створює суб'єктивне сприйняття часу, яке має деякі відмінності від об'єктивного. Ця дисгармонія часової різниці дає можливість зрозуміти, що саме автор має владу над часом і в потрібний момент може стискувати або розширювати часовий простір твору.

Отже, проблема часопросторового переміщення грає важливу роль не лише в сюжетній складовій твору, але й має вплив на події та ситуації, які відбуваються в романі. Герберт Уеллс зумів вправно скерувати час й побудувати роман так, що хронотопічність твору дала змогу найповніше розкрити його ідейно-тематичний задум.

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // POETICA. – Режим доступа : <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>
2. Колегаева И.М. Темпоральный сдвиг как приём остранения в жанре научной фантастики [Электронный ресурс] / И.М. Колегаева, Г.А. Олейникова // Электронный архив-репозитарий Одесского нац. ун-ту імені І.І. Мечникова. – Режим доступа : <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/2904/1/Kolegaeva%20RGF24%20111-121%2B.pdf>
3. Романова Н.В. Художественное время как элемент авторской модели мира в романе Г.Дж. Уэллса «Машина времени» [Электронный ресурс] / Н.В. Романова // Молодой ученый. – 2015. – № 2. – Режим доступа : <http://www.moluch.ru/archive/82/15091/>
4. Зубов А. «Топографический поворот»: исследования о времени и пространстве спекулятивной фантастики [Электронный ресурс] / Артем Зубов // Новое литературное обозрение. – Режим доступа :

- <http://www.nlobooks.ru/node/1772>
5. Чигиринская О. Фантастика как способ организации хронотопа [Электронный ресурс] / Ольга Чигиринская // Фарисеевка. – Режим доступа : <http://pharisai.at.ua/publ/14-1-0-184>

Бернадська Н.І.,
доктор філологічних наук,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ ЧАСУ В СУЧАСНОМУ «МОЛОДІЖНОМУ» РОМАНІ

Український «молодіжний» роман органічно вписався у дискурс новітньої прози як жанр, адресований молодим і позначений молодіжною проблематикою. Його найяскравіше презентують твори С.Жадана («Депеш Мод», «Ворошиловоград»), Сашка Ушкалова («БЖД»), Анатолія Дністрового («Пацики», «Місто уповільненої дії», «Патетичний блуд»), В.Слапчука («Дикі квіти», «Жінка зі снігу»), які, хай і спорадично, але потрапляли в поле зору вітчизняних критиків і літературознавців – Т.Гундорової, Я.Голобородька, Я.Поліщука, Р.Харчук, О.Стусенка, проте їх поетика досліджена недостатньо, зокрема в аспекті художнього моделювання часу, котрий, найперше, відтворюється як узагальнений образ періоду змін – соціальних, політичних, економічних, світоглядних, деформації моралі, духовності, родинних цінностей. Відтак герой цих творів – молода людина, яка, за висловом У.Еко, відчувається «дуже незатишно у холодному всесвіті», бо потрапляє у ситуацію драматичного розлому життя, коли і минуле, спотворене символами й стереотипами радянської системи або її рудиментами, і сьогодення, яке дезорієнтує юнака чи юнку, не забезпечує їх комфортного існування (промовистою у цьому плані є назва роману Сашка Ушкалова «БЖД» – безпека життєдіяльності, курс, який викладається у вишах).

Відтак герой «молодіжного» роману опиняється на перехресті між минулим і майбутнім, борсаючись у сучасних реаліях, найчастіше художньо відтворених різко негативно: студенти ігнорують навчання, як, наприклад, герої С.Жадана («Депеш Мод»), Сашка Ушкалова («БЖД»), випускники вишів загалом не можуть усвідомити, яку освіту і для чого здобули (Степан із «Диких квітів» В.Слапчука, Герман із «Ворошиловограда» С.Жадана). Тому молоді люди занурюються у минуле, у спогади про світ дитинства, але ці згадки теж травматичні – вони не стають духовною оазою для розтривожених і неприкаяних душ, хіба що інколи підштовхують до якихось поворотних вчинків. Так, Гера («Ворошиловоград» С.Жадана) вирушає у рідне містечко, і саме під впливом минулого, оживлого в спогадах, вирішує повернутись до батьківського порогу назавжди. Герої Сашка Ушкалова також пригадують дитинство, найчастіше його дратівливі епізоди, але вони, «приперчені» іронією, набувають ностальгійної теплоти лише тому, що вже пережиті, перейдені. Для Степана й Лариси («Дикі квіти» В.Слапчука) минуле пов'язане із сімейними драмами, відсутністю теплоти і справжньої любові у родинних тоді ще підлітків, а їхнє шлюбне життя також драйлове, головне ж, позбавлене щасливого майбутнього, бо час – а, значить, пережиті родинні чвари, лайки, непорозуміння і подружні зради – нічому їх не учить. Отож, образ часу художньо демонструє суцільні негачії у минулому й сучасному героїв, а також алогічну розірваність між теперішнім і майбутнім, навіть «випадання» майбутнього із усім відомої хронологічної тріади.

На сюжетно-композиційному рівні автори вдаються до змалювання переважно сконденсованого часу в його суб'єктивних вимірах. Так, у «Депеш Мод» С.Жадана чи не найкоротший хронотоп – це лише три червневі дні, коли троє хлопців шукають четвертого товариша, щоб повідомити про смерть його вітчима. У «Диких квітах» В.Слапчука сюжет концентричний, відтак одні й ті ж події набувають різного осмислення дружиною, чоловіком і їхнім маленьким сином, таким чином творячи ніби замкнене коло, по якому вони рухаються, не в змозі знайти компроміс, щоб зберегти родину.

Загалом сучасний «молодіжний» роман позначений злиттям часових і просторових координат. Зокрема такий художній хід посилює провідні його мотиви – мотив дороги,

подорожі – і реальної, і символічної як руху у власну душу. Часто вони взаємно пов'язуються, бо герої, мандруючи, здійснюють і ревізію власного внутрішнього світу. Мотив подорожі тісно переплітається із мотивом депресивної безпритульності, бездомності, тобто відсутності чогось сталого, комфортного, гармонійного. І ця бездомність виникає у великому місті, серед людського натовпу, у різних колективах – гурті товаришів, колег, сімейному колі. Як справедливо зауважив Я. Голобородько, цим досягається зображення «не людини в макросвіті, а навколишнього світу у людині».

Так, у романі Сашка Ушкалова «БЖД» герої самі позиціонують себе як аутсайтери, лузери, невдахи, насправді ж – це представники покоління, яке народилося у переламний час, тому для нього характерні аполітичність, нігілізм, відчуження від суспільства, «порожнеча в головах», сумнів у власній нормальності з точки зору інших. І вчинки героїв, і їхні розмірковування переконують читача у тому, що молоді люди просто загубилися у світі, вони покинуті напризволяще. Зокрема через думки про час вимальовується портрет сучасної молоді людини, за іронією та епатажністю якої проглядає незахищеність, страх, усвідомлення безперспективності існування. Скажімо, оповідач ненавидить усі годинники і тішиться, що живе без годинника («Завжди дивитися на годинник, завжди кудись поспішати, усвідомлювати те, що часу насправді мало, і навіть якщо ти зупинишся й... приляжеш відпочити, він усе одно ітиме вперед, залишаючи тебе за своєю спиною» [1, 71]). Особливо промовистим є закінчення цієї фрази – для героя нормальним є відчуття себе самого у якомусь безчассі, світі реальному й нереальному водночас. Чи не тому в іншій ситуації він бачить на годиннику 23:93, і зовсім не дивується з цього, а лише буденно зауважує, що годинник зламаний, він глючить, а це «інколи створює ілюзію, що в нас до біса часу, а якщо й не до біса, то принаймні значно більше, ніж у решти людей» [1, 119]). Тож герої роману відчувають себе зайвими не лише у своєму рідному місті, рідній країні, а й на планеті, «на величезній землі, по якій снує купа ублюдків, а нам тут просто нема місця, жодного..., квадратного метра, жодного кубометра повітря...» [1, 205]). Їхній світ сповнений абсурдними вчинками, людьми, подіями, тому навіть ранок, ця найсвітліша частина доби, яка в літературних творах попередніх епох часто символізує початок нового життя, нового відліку часу, викликає сум, безпорадність і навіть страх, бо герої, за словами оповідача, у світі загубилися, усвідомлюють життя як «жорстко відлагоджений господній бізнес» [1, 108]).

Щодо відтворення художнього часу на рівні сюжетно-композиційному, то Сашко Ушкалов також використовує прийом його ущільнення: дія у творі триває трохи більше чотирьох днів, які наповнюються спогадами героїв про дитинство, юність, батьків, університетське минуле. Оповідач намагається пояснити, чому він так багато згадує: спогади лізуть і лізуть у його голову, щоб «залишити для реалій якомога менше місця» [1, 179]). А реалії минулого для усіх героїв страшні й драматичні, позначені несправедливістю з боку старших, що й зумовило їхнє світорозуміння і поведінку, шкалу моральних цінностей. Проте оповідач після спілкування з цинічним і нечесним викладачем БЖД висловлює своє розуміння життя, знову ж таки кидаючи виклик світу дорослих: «Я ... поринаю у свій лайф, у лайф, в якому, що б не сталося, я все одно житиму, бо виживання – не для мене...» [1, 110]).

Таким пориванням до нового життя для оповідача і його друзів мала б стати подорож до моря. Але, можливо, тому що мандрівка вимушена, бо це реальна втеча від переслідування, з самого початку герої ставляться до неї негативно як до «порожньої порожнечі» [1, 184]). Мотив порожнечі, хоча молоді люди мешкають у великому мегаполісі, характерний для роману й поєднується з мотивом самотності. Саме порожнеча і самотність серед багатолюддя породжують у душі героїв відчуття власної непотрібності і ненормальності, проте чи хочуть (і можуть) вони їх побороти?

Література

1. Ушкалов Сашко. БЖД: Crazy novel / Сашко Ушкалов. – вид. 2-ге. – К: Факт, 2008. – 240 с.

Бєлаш Г.О.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ХРОНОТОП ДОРОГИ ЯК ЧАСОПРОСТОРОВИЙ ВИМІР ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ В. БУДЗИНОВСЬКОГО

Художній час і простір є чільним компонентом поетики історичної прози В. Будзиновського, знаного на початку ХХ ст. письменника, політичного діяча, публіциста. В історичній епіці митця спостерігається одночасне існування кількох семантичних типів часу: авантюрного, побутового, біографічного, історичного («Осаул Підкови», «Гримить», «Небіжчик – ходить», «Не будь звіром»), що супроводжуються часовими зміщеннями – спогадами, передісторіями («Не будь звіром», «На Кавказі», «Шляхотське вухо»). Події окремих повістей відбуваються в готичному просторі – підземні лабіринти, таємні кімнати, потаємні ходи («Осаул Підкови», «Небіжчик – ходить», «Гримить»). Хронотопи, місця, де перехрещуються простір і час, виконують сюжетотвірну функцію, зв'язують і розв'язують сюжетні вузли. Авантюрний час в повістях тісно взаємодіє й переплітається з авантюрним простором. З хронотопом пов'язані й мотиви зустрічі / прощання, впізнавання / не впізнавання, втрати / знаходження. Герої письменника, діючи в авантюрному хронотопі, переборюють труднощі й досягають самототожності.

На дорозі в одному хронотопічному зрізі перехрещуються просторові й часові шляхи найрізноманітніших людей – представників усіх суспільних верств (московський офіцер Філемонов, калмик Аюкай, український козак Недоля в оповіданні «Кров за кров!»), різної віри, національності, віку (англієць Мортон, татарин Місах, турки Селім і Мерсіна та інші герої повісті «Пригоди запорозьких скитальців»). Тут поєднуються просторові й часові ряди людських доль, ускладнюючись соціальними дистанціями, які в цьому хронотопі долаються. У центрі подій час вливається в простір і сприяє метафоризації дороги: «шлях-дорога», «зруйнована дорога», «кожному одна дорога» («Козак Шуба»), «життєвий шлях», «історичний шлях» («Під одну булаву»). Ця метафоризація в цілому вказує на плин часу в долях персонажів і окремих країн.

В історичній повісті «Волю бути козачкою» для хронотопу дороги характерний різний темпоритм руху: «Вийшли на берег по тім боці і, не відпочиваючи, пустилися далі, щоби якнайскорше пробратися через Дністер. В полудне відпочивали годину, щоби самим попоїсти й коням дати виспатися» [1, 224]. Спочатку козаки йдуть швидко, потім відпочивають (рух припиняється) – і раптом вступають у бій: «Нараз гукнули мушкети й постріли... на татар посипалися і від сего боку стріли. Ще не отямилися, коли між них вскочило п'ятеро їздців, рубаючи шаблями вправо і вліво. Отаман цих їздців зустрівся з однооким отаманом цих татар. Шабля вдарила об шаблю» [1, 227]. Час не просто прискорюється, а зводиться буквально до миті, ущільнюється.

У творах В.Будзиновського дорога – спосіб нанизування пригод, шлях випробувань для героїв, виявлення та розкриття їхніх характерів, можливість якомога ширшого охоплення життя. Водночас дорога є подоланням простору, має своє змістове й емоційне навантаження. У повісті «Пригоди запорозьких скитальців» дорога виступає випробуванням сил персонажів у подоланні труднощів, досягненні високої мети – об'єднання розкиданих по Малій Азії запорозьких громад. Герой повісті «Осаул Підкови» Сава Бойкінов вирушив у дорогу, аби знайти матір і сестру, зробити їх щасливими, звільнити від невільницького ярма. А от для Івана Бурлая («Гримить»), Богдана Хмельницького («Шагін Герай») та Андрія Юркевича («Кожух не на мене») дорога стала шляхом пізнання життя, можливістю випробувати власні сили, зрозуміння сенсу існування. Хронотоп дороги характеризується об'ємністю й емоційно-ціннісною інтенсивністю.

Мотив зустрічі тісно пов'язаний із часом і невід'ємний від просторових координат (зустріч героїв в один і той самий час у тому ж місці). У творах В. Будзиновського хронотоп зустрічі виконує композиційні функції. Так, в історичній повісті «Волю бути козачкою» зустріч Сагайдачного з родиною Мустаці послужила зав'язкою сюжету й вплинула на долі героїв:

Сагайдачний змінив маршрут подорожі, закохався в Ілену; Ілена зірвала заручини з Казимиром і загинула від руки покинутого нареченого. У повісті «Осаул Підкови» зустріч Сави Бойкінова з матір'ю в маєтку Ібрагіма стала кульмінаційною в розвитку сюжетної лінії: «Відчинив двері і – задеревів. В світлі каганця побачив жінку, що в хвили, коли він скрипнув дверми, відверталась від вікна, заосмотреного сильною залізною решіткою... Побачивши його, закрила очі руками і захлипала.

Плач жінки отямив задеревілого. Він метнувся до неї.

– Мамо!» [1, 27–28].

А от зустріч отця Климентія зі своїм сином Андрієм у фіналі повісті «Пригоди запорозьких скитальців» стала розв'язкою сюжету. Зустріч завжди посідає особливе місце в ієрархії хронотопічної структури творів. Найчастіше виявляються зустрічі через діалоги й дії персонажів. Зустрічі бувають з різними людьми, мають неоднакове значення у творі. Вони можуть загострювати ситуацію, вести до скоєння злочину, як-от зговір Костя Верницького з Федьом проти Юрка («Небіжчик – ходить»). Зустрічі стимулюють до прийняття певних рішень. Так, зустріч Сави Чалого з Верланом вплинула на остаточне рішення Сави перейти на бік гайдамаків («Не будь звіром»). Випадкова зустріч Богдана Хмельницького з маленькою Саїдою допомогла врятувати родину Ільки Дриги від татарської ватаги («Шагін Герай»). Зустрічі сприяють виясненню людських ідеалів і прагнень, інколи стають поштовхом до різкої зміни життя і долі персонажів. Цей мотив за просторово-часовими характеристиками тісно пов'язаний із іншими мотивами: розлуки, втечі, втрати, шлюбу тощо. Пряме відношення до мотиву зустрічі має хронотоп дороги.

Важливим часопросторовим виміром історичної прози В.Будзиновського є мотив дороги, що дозволив розширити географію дій, вдало вплести в тканину творів подробиці й деталі, пов'язані з козацькою добою, показати характер героїв у різних ситуаціях, зустрічах, випробуваннях. Безперервність, постійний рух уперед – необхідні параметри, координати світопростору письменника.

Література

1. Будзиновський В. Осаул Підкови : істор. повісті з часів козаччини / В'ячеслав Будзиновський. – Львів : Червона калина, 1990. – 376 с.

Бібік В.Б.,

викладач,

Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка

ПЕРЦЕПТИВНИЙ ХРОНОТОП У РОМАНІ В. ПІДМОГИЛЬНОГО «НЕВЕЛИЧКА ДРАМА»

Простір і час є об'єктом дослідження різних наук; у літературознавстві ж ці категорії є основоположними, бо слугують не лише засобами поглиблення характеристики художнього образу, але й забезпечують цілісне сприйняття поетичної дійсності та організують композицію твору. Метою цього дослідження є спроба прослідкувати функціонування перцептивного хронотопу як вагомій складовій хронотопної структури роману В. Підмогильного «Невеличка драма».

Творчість В. Підмогильного від початку літературної діяльності цікавила дослідників. Сучасні студії творчого доробку В. Підмогильного в українському літературознавстві стосуються жанрово-стильової своєрідності (О. Калініченко) та поетики прози (Л. Коломієць), аналізу концепції людини у творах письменника (С. Луцій, Г. Кудря), загалом творчості В. Підмогильного в ідейно-естетичному контексті доби (В. Мельник). Вивчали прозу В. Підмогильного з погляду модерністських тенденцій Ю. Ганошенко, Г. Костюк, Н. Михайловська, Н. Монахова, С. Павличко, М. Тарнавський, В. Шевчук та ін.

Значний внесок у дослідження прозової спадщини В. Підмогильного зробили дослідники української діаспори та зарубіжні літературознавці, такі як Ю. Бойко, Г. Костюк, М. Ласло-Куцюк, Ю. Шерех та ін. Проте, цілісне і вичерпне дослідження хронотопу і його функцій

в контексті художньої творчості В. Підмогильного відсутнє. Дослідження поетики простору і часу є доволі актуальним, оскільки дозволяє впорядкувати смислові центри і виявити ключові проблеми романів, охарактеризувати творчість В. Підмогильного як єдине ціле, виявити домінанти його естетики.

Проблема часу і простору збагачується все новими прикметами, виробляється і поширюється своєрідний банк даних термінологічного характеру. Кожен дослідник, помічаючи те, що на його думку є головним, важливим, найсуттєвішим, свою позицію намагається відобразити через дефініцію категорій простору і часу. Крім того, існують різноманітні підходи до принципів класифікації як образів простору і часу, так і хронотопу.

Н. Копистянська, називаючи літературний хронотоп чинником жанротворчим, змістовим, структурним і філософським, поділяє його на декілька окремих рівнів (авторський, соціально-історичний, сюжетний, персонажний) й розглядає крізь призму передусім соціальних зв'язків та внутрішнього світу індивіда (героя, автора) [2, 172–178]. Така класифікація є суголосна дещо узагальненому розподілу хронотопу у філософії на реальний, концептуальний і перцептивний (перцептуальний). Аналізуючи ці різновиди хронотопу та їхнє функціонування у художньому тексті, Р. Зобов звужує поле їхнього вияву двома рівнями, зафіксованими в психології, – станом сну, коли допускаються різні варіації просторово-часових відношень, мотивованих внутрішніми механізмами підсвідомості та станом глибокого гіпнозу (навіювання, самонавіювання), коли перцептивний хронотоп звужений і стосується обмеженої кількості образів, викликаних ззовні [1, 21]. Водночас, дослідник зазначає, що в перцептивному часопросторі локалізуються не лише відчуття і сприйняття індивіда, а також і фантазії, настрої, образи снів [1, 15]. Тобто перцептивний хронотоп охоплює широкий спектр психічних процесів, які складають свідомість індивіда. Сюди варто було б долучити уяву та пам'ять як вагомі складові свідомості, адже образи, творені уявою, опираються на пам'ять, водночас і образи пам'яті через пригадування матеріалізуються, стають зримими завдяки уяві. Здатність пам'яті та уяви виходити за рамки реальної дійсності дають підстави говорити про перцептивний хронотоп, у якому пригадуване минуле і уявне майбутнє немовби втиснуті в теперішнє, чи навіть не вичлененні з нього.

Щодо властивостей перцептивного хронотопу, то він характеризується значною індивідуалізацією часу й простору. Спостерігається змішування майбутнього, минулого та теперішнього часу. В залежності від уявлень героя, часопростір може трансформуватися, а отже, домінантною формою таких модифікацій є психологія людини, своєрідність її емоційної сфери. Такий тип хронотопу особливо актуалізовано у романі В. Підмогильного «Невеличка драма».

У романі центральним образом є жінка, її прагнення, її бажання, її мрії. Автора значно більше цікавлять її внутрішні переживання, аніж зовнішня подієвість. Звідси і камерність роману, у якому часово-просторові орієнтири реалізовано соціально-історичним хронотопом, локальним хронотопом кімнати і власне перцептивним або внутрішнім хронотопом. Причому виділені типи хронотопу перебувають у постійній взаємодії: то протиставляються один одному, а то накладаються один на одного.

Соціально-історичний хронотоп – це розлога панорама міста 1920-х рр. Він характеризується часопросторовою конкретністю, проте позбавлений атрибутивної деталізації і слугує тлом розгортання подій. У ньому актуалізовано часову складову, що увиразнює характеристики тогочасної доби.

Локальний хронотоп кімнати, яку винаймає Марта, виступає ядром сюжетного розгортання, і, крім цього, ще й допомагає прослідкувати внутрішню еволюцію головної героїні. Перцептивний хронотоп експлікується снами головної героїні. Оніричний хронотоп виявляє найпотаємніші бажання Марти, її сексуальну невдоволеність. Прагнення чуттєвої реалізації виводить героїню в іншу реальність – творений нею уявний світ. Перцептивний хронотоп тут опирається на образи пам'яті, бо, здається, Марта пригадує рідний їй простір Канева, а вже уява трансформує його в ілюзорний хронотоп.

Найвиразніше перцептивний хронотоп проявляється в історії кохання Марти. Віддавшись

цілковито своїм почуттям, головна героїня поглиблює прірву між реальним і уявним світом. Наповненість коханням позначилась на сприйнятті оточуючої дійсності і відчутті перебігу часу. Насолоджуючись коханням, головна героїня живе в уявному світі і не помічає оточуючої фальші, кар'єризму, прагматичного розрахунку, а намагається зберегти свою сутність і захистити своє почуття. Відстороненість від оточуючого світу виявляється і у зміненому сприйнятті часу: «Вона не відрізняла сьогодні від учора, всі дні їхньої любові були їй одним суцільним днем, одною величною хвилиною, що випала з-під влади часу» [6, 687]. Марта створює ілюзорний світ любові, сповнений насолоди і мрій.

Дослідження просторової організації роману «Невеличка драма» виявляє способи текстової експлікації відносин головної героїні із зовнішнім світом. Внутрішній хронотоп є структурною ознакою головної героїні. Форми репрезентації в романі часопросторових уявлень персонажа сприяють найповнішому розкриттю її внутрішнього світу. В перцептивному хронотопі існує своя власна реальність, у якій часові і просторові межі доволі рухливі. Художні засоби дають можливість автору «розчиняти» межі простору і часу і проникати у вічність і безмежність. Пам'ять і уява виступають головними чинниками творення перцептивно го хронотопу, виявляючи при цьому каузальні відношення.

Література

1. Зобов Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Наука, 1974. – С. 11–25.
2. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Нонна Копистянська // Молода нація : Альманах. – К. : Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172–178.
3. Підмогильний В.П. Оповідання. Повість. Романи / В.П. Підмогильний ; [вст. ст., упор. і прим. В.О. Мельника ; ред. тому В.Г. Дончик]. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с.

Білик Г. М.,

старший викладач,

Полтавський національний педагогічний
університет імені В.Г. Короленка

ХРОНОТОПІЧНИЙ ОБРАЗ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ПИСЬМЕНСТВІ 2013–2015 рр.

Революція Гідності (Євромайдан, або Майдан-2) – це 3-місячний період із недалекої нашої минувшини (від 22 листопада 2013 р. до 22 лютого 2014 р.), який сьогодні трактується вченими як перший етап чергового змагання українського народу за свою державну незалежність. І хоч науковці активно дискутують стосовно нюансів цієї проблеми [див.: 2], інформацію про неї включено до шкільної програми й тестів ЗНО з історії України за 2014–2015 н. р., а також рекомендовано МОН України для широкої інтеграції в навчально-виховний процес. Матеріалом для педагога, зокрема словесника, послугує чимало бібліотека тематичних видань (більше 50-ти [4]), котрі з'явилися в основному впродовж двох останніх років. Поки що рано говорити про системне вивчення цих новинок дослідниками, але спостерігаємо доволі активну презентацію їх в Інтернеті, подеколи супроводжувану цікавими оглядами та рецензіями.

Письменницький доробок про Євромайдан доволі різноманітний: це окремі авторські твори і збірники / збірки громадсько-політичного, літературно-художнього (художнього, документально-художнього) цільового призначення, здебільшого текстові з окремими ілюстраціями, але є з-поміж них і комплекти, насичені світлинами й малюнками, як і такі, в яких переважає образотворчий компонент. За соціальною функцією виокремлюємо публіцистичну (статті, есе, нариси, бесіди, інтерв'ю, записки), художню (вірші, пісні, казки, оповідання, новели, нариси, повісті, романи), мемуарну (спогади, щоденники, записки, листи), масово-інформаційну (замітки, списки) літературну продукцію та мистецькі видання. Більш стисло й, може, дещо умовно (бо чимало книг, приміром, містять ілюстративний компонент) їх можна звести у 5 жанрово споріднених груп, а саме:

– *хроніки Майдану* (Бердинських К. Є люди. Теплі історії з Майдану. – К., 2014; Люди

Майдану. Хроніка. Фотоальбом / [за ред. Л. Івшиної]. – К., 2014; Дневник Євромайдана. Революція глазами журналистов «Репортера». Книга 1. Ноябрь-декабрь 2013 года. – К., 2014; 94 дні. Євромайдан очима ТСН. – К., 2014; Орлова Ю. 111 дней Майдана. Записки киевлянки. – К., 2014; Літопис самовидців: дев'ять місяців українського спротиву. – К., 2014; Курков А. Дневник Майдана. – Харьков, 2015 та ін.);

– *фотоальбому* (Повстанська абетка. – К., 2014; Димид М., Димид К. Каміння Майдану. – Львів, 2014; Шевченко С. Майдан Гідності. – К., 2014 та ін.);

– *книги пам'яті* (Книга-реквієм «Небесна сотня» / [упоряд. Т. Шахівська]. – К., 2014; Майдан гідності! (Пам'яті «Небесної сотні») / [упоряд. С. Козак]. – К., 2014; Небесна сотня / [упоряд. О. Трибушина, І. Соломко]. – К., 2014 та ін.);

– *літературно-художні тексти* (Небесна сотня. Антологія майданівських віршів / [упоряд. Л. Воронюк]. – Чернівці, 2014; Материнська молитва. Українки – героям Майдану : поезії. – К., 2014; Павличко Д. Вірші з Майдану. – К., 2014; Дичка Н. Знакове світло Майдану. – К., 2014; Євромайдан. Лірична хроніка / [упоряд. В. Карп'юк]. – Брустурів, 2014; Євромайдан. Хроніка в новелах. – Брустурів, 2014; Євромайдан: хроніка відчуттів / [упоряд. В. Карп'юк]. – Брустурів, 2014; Амеліна В. Синдром листопаду, або Ното Compatiens. – Брустурів, 2014; Базів В. Армагедон на Майдані. – К., 2014; Рудневич М. Я з Небесної сотні. – К., 2014; Лукашук Х. Казка про Майдан. – Львів, 2014; Медвідь В. Незламні. – Луцьк, 2014; Кокотюха А. Вогняна зима. – Харків, 2015; Процюк С. Під крилами великої Матері. Ментальний Майдан. – Брустурів, 2015; Роздобудько І. Гудзик-2. Десять років по тому. – К., 2015; Гук Н. Євромайдан (звичайні герої). – К., 2015 та ін.);

– *публіцистика* (Мухарський А. Майдан. (Р)Еволюція духу. – К., 2014; #EUROMAIDAN – History in the Making / Я. Грицак, К. Сергацкова, К. Тейлор, Т. Лютий, В. Кадигроб. – К., 2014; Слабошпицький М. Гамбіт надії. – К., 2014; Кошкина С. Майдан. Нерассказанная история. – К., 2015 та ін.).

Прикметним для більшості з цих видань є те, що творяться вони в умовах фактичного (історичного) часу (малі жанрові форми) або ж на основі його фіксованих, ретельно задокументованих джерел як фрагментів проекту цілого – майбутньої розлогої хроніки, збірника, повісті чи роману (функцію будівельного матеріалу часто виконують пости (не обов'язково авторські) в соціальних мережах, блоги, колонки, статті, записи стріму, інші друки тощо). Це відповідає екзистенціально визрілій меті видань: сформувати максимально правдивий, деталізований образ часу та простору, адже Євромайдан після силового розгону владою перестає сприйматися як історичний факт і набуває плину процесу, а це означає, що в кожного в ньому є своя роль і відповідальність. Відтак актуалізується нарративна позиція «свідка історії», та й самі тексти непоодинокі кваліфікуються авторами як «історії». *«Це писалося для друзів, це писалося для себе і не збиралося стати історією, але стало, – зауважує С. Алексієвич у передмові до «Літопису самовидців», – <...> зазвичай це прогавлена історія, вона зникає безслідно – історія людських почуттів. <...> А в сучасній людині, тисячу разів ошуканої телевізором і книгою, все сильніша жага дізнатися: як же було насправді? Як було на війні, в Чорнобилі... на Майдані... Дізнатися не від письменника, а від такої ж людини, як сама. Цій людині вона ще вірить останньою вірою»* [3, 3]. А звідси, хронотопічний образ Революції Гідності, передусім у літературі non-fiction, випливає цілком об'єктивно, у своєму замкнено-окресленому лінійному триванні й розгортанні, з каталогізацією власних назв, епізодів, деталей, множиною голосів дискурсу.

Дещо інша ситуація з художніми текстами, хоч у повістях і романах автори також прагнуть предметно-цілісно зобразити Революцію Гідності, а в новелах, оповіданнях, есе, зупиняючись на окремих фактах, аспектах, переживаннях, тим не менше дають їм вичерпну мистецьку інтерпретацію. Утім, тут хронотоп нарешті повною мірою зреалізовує свою метафоричну функцію, крім того, що «максимально реалістично, майже фотографічно, але із задіяванням художніх засобів відтворює дійсність, як вона уявляється письменнику; створює алегорію на сучасне автора; з допомогою історичних картин розгортає філософські роздуми про вічні проблеми людства; узагальнює процес історичного розвитку окремого народу

тощо» [1, 24]. Маркерами-метафорами постають уже конотативні заголовки творів – «Синдром листопаду» як здатність до співпереживання; «Армагедон на Майдані» як кінецьсвітня битва; «Вогняна зима» як факт громадянського протистояння тощо. Разом із тим письменники розширюють хронотопічні виміри своїх творів, ускладнюючи й водночас художньо-інформаційно збагачуючи їх екскурсами в історію, культуру, буття інших країн і народів (Сирія, Тибет, Росія та ін.). Зрідка літератори вдаються до часткової міфологізації хронотопу Революції Гідності, як це добачаємо в «Казці про Майдан» Х. Лукашук (Майдан – «собор просто неба») або ж у кітчево-альтернативній манускриптовій історії України агроельфів – «Щоденнику україножера» І. Семесюка.

Отже, робимо висновок, що багата література про українську Революцію Гідності, створена впродовж 2013–2015 рр., глибоко вкорінена в режим реального часу, що зумовлює її історичний тип хронотопу, підкреслює громадянсько-політичну заангажованість, а разом із тим засвідчує сигнал про естетичну вичерпаність постмодерного проекту.

Література

1. Бондаренко Ю. Хронотопний аналіз тексту у світлі філософсько-історичних підходів до вивчення літератури / Ю. Бондаренко // Українська мова і література в школі. – 2007. – № 4. – С. 21–24.
2. Киридон А. Євромайдан / Революція Гідності: причини, характер, основні етапи / А. Киридон // Історична пам'ять. – 2015. – Вип. 33. – С. 17–32.
3. Літопис самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву / [авт. проекту О. Забужко ; упор. Т. Терен ; передм. С. Алексєвич]. – К. : КОМОРА, 2014. – 312 с.+24 іл.
4. Список книг про Євромайдан [Електронний ресурс] // Вікіпедія: Вільна енциклопедія. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_книг_про_Євромайдан

Боговін О.В.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

АВТОРСЬКИЙ ЧАС У ТЕМПОРАЛЬНОМУ КОНТИНУУМІ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР»

Визначну роль у вирішенні проблеми функціонування часу в літературі відіграли праці М. Бахтіна [1, 20]. Значний внесок у розвиток теорії художнього часу зробив Д. Лихачов, на думку якого література «...більшою мірою, ніж будь-який інший вид мистецтва, виступає мистецтвом часу. Час – її об'єкт, суб'єкт і спосіб зображення» [2, 209]. В останні роки з'явилася значна кількість праць, присвячених проблемі художнього часу в літературних творах. Цю проблему розробляли Н. Алексєєва, Я. Аскін, А. Гуревич, Т. Денисова, М. Качан, М. Кодак, Н. Копистянська, Б. Мейлах, М. Сапаров, В. Федоров, Л. Целевич, В. Чередниченко та ін.

Незважаючи на досить значний обсяг наукових робіт, присвячених проблемі художнього часу, дослідниками не було вироблено єдиної класифікації часових форм у творі. Кожен автор услід за М. Бахтіним пропонує свою концепцію виокремлення форм художнього часу, виходячи з аналізованого ним літературного матеріалу. У складній організації темпорального континууму літературного твору виділяють такі форми художнього часу, як авторський, сюжетний, персональний, читацький, фабульний, суб'єктивний, подійний, оповідний, внутрішній (психологічний), а у структурі сюжетного часу виокремлюють теперішній, минулий, майбутній, досюжетний та сюжетно-реальний час [3]. Така різноманітність форм художнього часу, на нашу думку, спровокована оригінальністю, неповторністю художньої дійсності, створеної авторами літературних творів, у межах якої літературознавці намагаються виокремити й проаналізувати категорію часу.

Організація темпорального континууму різних родів та жанрів літератури неоднакова. Ліриці властива форма внутрішнього, психологічного часу, що дозволяє відображати найменші порухи емоційного переживання ліричного героя. Для епосу та драми характерна складна система поєднань форм художнього часу. На відміну від епічних, драматичні жанри завжди обмежені театральним часом, адже драма насамперед призначена для постановки на сцені, а вистава в реальному часі триває 2–4 години. Тому художній час драматичних творів

відрізняється інтенсивністю, епізодичністю, «розірваністю», «вузлуватістю», «стрибками» від одного ключового моменту розгортання сюжету до іншого.

Організація темпорального континууму драми Лесі Українки «Камінний господар» досить складна й включає такі форми художнього часу: авторський, культурно-історичний, театральний, біографічний, досюжетний, календарний та добовий.

У драмі «Камінний господар» авторський час виступає художнім засобом трансформації традиційного сюжету про всесвітнього спокусника Дон Жуана. Він тісно переплітається з історичним часом драми – Епохою Середньовіччя. Авторський та історичний час набувають у творі ознак форми і змісту, де історичний час оформлює події, надає їм логічної вмотивованості, а авторський – визначає зміст та «якість» цих подій. Насамперед, це виявляється в характері діалогів персонажів твору. Репліки Дон Жуана та Командора, а також молодих паничів – гостей на маскарадї – позначені вишуканістю та галантністю, властивими для кавалерів інтелігентного товариства кінця XIX ст. Так само й образи головних героїнь позначені значним впливом ідей жіночої емансипації, що поширилися в сучасній авторці Європі. Поведінка Донни Анни-нареченої з погляду середньовічної моралі видається досить вільнодумною. У Середні віки жінка не мала права голосу, мусила в усьому коритися чоловікові й усіяко підтверджувати свою меншовартісність. Натомість Анна під час балу-маскараду, незважаючи на свій статус зарученої, дозволяє собі танцювати з молодими паничами, приймає їхні компліменти, сипле дотепами, ігноруючи при цьому єдиного чоловіка – власного нареченого. Вона підкреслює свою рівність з Командором і болісно реагує на найменший прояв його зверхності. Середньовічну жінку з дитинства виховували в покорі, а тому питання про рівність з чоловіком нею навіть не ставилося; натомість для окремих сучасниць Лесі Українки, борців за рівноправність та прихильників емансипаційного жіночого руху, воно було досить болючим.

Леся Українка ніде у своїй драмі не вказує спеціально про здобуття освіти її персонажами, але мимовільні авторські рефлексії залучають до образів головних героїнь твору характеристики жіночого ідеалу сучасності письменниці: незалежність, високий інтелект, емансипованість, «гордо випростана» голівка перед чоловіком. На наш погляд, тут має місце свідомо авторська настанова, оскільки головна проблема твору – можливість реалізації «суверенної» особистості в координатах середньовічної Іспанії – перегукується з аналогічними й у інших драмах Лесі Українки (напр. «Блакитна троянда»), де дія відбувається у віддалених у часі історичних епохах, але образи героїнь зберігають перелік семантичних домінант, які у цьому контексті можуть бути визначені як магістральні для всієї драматичної творчості авторки.

Література

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
2. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. – 3-е изд. – Л. : Наука, 1979. – 360 с.
3. Стасик М.В. Художній хронотоп: теоретичний аспект / М.В. Стасик // Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки. – 2008. – № 3. – С. 13–16.
4. Українка Леся. Зібр. творів : у 12 т. / Леся Українка ; [ред. кол. : Є.С. Шаблювський (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 6. – 414 с.

Бондаренко А.І.,

кандидат філологічних наук,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЧАСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕТИЧНІЙ МОВІ ХХ СТ.

Витоки вивчення художнього часу знаходимо ще в працях О. Потебні та І. Франка. Лінгвокультурологічний аналіз мікрообразів часу у поезіях 10–30-х років ХХ ст. здійснила Л. Ставицька. Часову метафору як одну з найбільш експонованих розглядає в динамічному аспекті Л. Кравець [1]. Низку зауваг щодо вивчення часу в контексті художньої картини світу

містять публікації С. Єрмоленко. Проте в мовознавстві існує потреба системного вивчення концепту «час» в українській поетичній мові двадцятого століття, що й зумовлює **актуальність** дослідження, здійсненого на матеріалі текстів більш як шістдесяти поетів (див. докладніше: А. Бондаренко. Темпоральність у поетичній мові ХХ століття. – Ніжин, 2013). У ході вивчення темпоральних маркерів (носіїв часової семантики) застосовано концепт-аналіз як сукупність таких методик: а) семасіологічної процедури моделювання функціонально-семантичного поля темпоральності поетичної мови ХХ ст. й польової структури темпорального фрагмента етнічної картини світу; б) вивчення етимологічної структури слів, які вербалізують концепт часу з огляду на ядерну семантику темпоральності; в) розгляду сполучуваності темпоральної лексики в складі фразеологізмів, а також аналізу фразеологічних зворотів, що продукують поняття часу; г) визначення зони перехресного картування концепту *час* з іншими структурами репрезентації знань; г) архетипного аналізу концепту *час* та ін. Зазначений аналітичний інструментарій дослідження було спрямовано на виявлення когнітивних моделей побудови, а також на зіставлення явищ когнітивної презентації темпоральності в етнічній та поетичній картинах світу.

У результаті розгляду, здійсненого на основі вказаних методів, у поетичних текстах двадцятого століття виявлено такі **основні когнітивні напрямки**: *час – людина*, *час – довкілля*, *час – рух* та *час – незвичайне*. Четвертий із них не презентовано в етнічній картині світу, що засвідчує етимологічний аналіз темпоральної лексики та вивчення фразеологізмів, які містять слова часового змісту або продукують часову семантику. Таку невідповідність пояснюємо закріпленістю в зазначеній картині світу переважно побутових уявлень про дійсність.

Зокрема, перший з указаних напрямків спирається на образні мотиваційні паралелі, в яких час пізнається за відомими відповідно до мовного та культурного кодів рисами «ката», «вельможі», «шахрая», «скнари», а також «трудівника», «гравця», «митця», «мудреця», «подорожнього», «вершника», «мовлянина», «ідця», «питця», «хворого», «спіпця» та ін.: *Життя бо нас ошукує (В. Стус). Час візьме і не верне палкість стріч (А. Казка). Весна закрутить веретено травня (Б.-І. Антонич). Ставить осінь на землю жирандоль (Л. Костенко). В далеку путь налагодився день (М. Йогансен). Чорний день вже дзвонить у стремена (М. Зеров). Говорить літо у вікно (М. Вінграновський). Хліб досі живить і сучасні дні (І. Драч). Випив доброго вина залізний день (П. Тичина)*. Наведене явище пояснюємо збагаченням антропоцентричних рис темпорального фрагмента поетичної картини світу в ХХ ст.

Другий із зазначених напрямків складається з образних біномів, у яких когнітивно-семантичною призмою для осягнення часу бачиться вогонь, вода, суша, рельєф, природні явища, флора, фауна, їжа, напої, тканина, одяг, нить, гроші, предмети товарно-грошового обміну й ін. (пор.: *І вечір догорів (М. Семенко) Лірика долонь змивається часом (Б. Бойчук). Моїм народом поросли віки (М. Вінграновський). Росте життя на бруку площ (М. Рильський). В сьайві завелася старість (Е. Андіївська). Живуть і смерть свою жують (В. Стус). Роки одягані навиворіт (Б. Бойчук). Снуються довгі дні (М. Йогансен). Осінь дорожчою стала на ринку (А. Мойсієнко)*. У такий спосіб темпоральне, яке не пізнається жодним із органів чуття, осягається на взірєць зримого, намацального актуального життєвого простору.

Когнітивний вектор *час – рух* формують не тільки традиційні уявлення про лінійний та циклічний виміри темпорального, відомі ще в добу античності, а й асоціації, пов'язані з нерівномірним (прискореним чи уповільненим) та неоднорідним рухом: *Життя – це божевільне раллі (Л. Костенко). У серпні за старим числом за стилем Стефаніка і Миколайчука (В. Герасим'юк). Я молодша від молока (П. Килина). Я прийду півстоліття за північ (Р. Скиба). Ми станемо старшими аж на цілих шабадабада шабадабада (О. Ірванець); компресивним або «розтягнутим»: Стискаєш час до виміру життя (Б. Бойчук). Нині жовтень. Учора був червень (О. Забужко). У часу хода черепаха (І. Римарук). Ранок гряде неспішним кроком пілігрима (Є. Маланюк)*. У такий спосіб традиційним уявленням про фізичний рух, закріпленим в узуальному мовленні, поетична мова

протиставляє бачення, зумовлене фікційністю художнього універсуму. Соціальний песимізм двадцятого століття спричинює з'яву паралелі час – безсенсовий, деструктивний рух: *Пливуть часи – великий чин природи. Пливуть у безвість племена й народи, держави й війни, боротьба і гніт* (Є. Плужник). *Пливемо на часу човнику з одного нічого в інше* (І. Калинець). *Іти без мет: до недосяжних мет, німих. А потім? Потім черепом лягти* (Б. Рубчак).

Когнітивний напрям час – незвичайне утворюють такі образні біноми: час – химера, час – свято, час – казка, час – таємниця, а також час – мистецтво: *Літа минулі – мов бліда примара* (М. Зеров). *Та ось з'являється привид-час* (В. Неборак). *Кожен день – великдень* (І. Світличний). *Життя – прекрасна таємниця* (А. Казка). *Шепотіла муза у ті, вже казкові, літа* (Є. Маланюк). *Революція єсть трагічна лірика* (П. Тичина). *Час – між двома безчассями антракт* (Ю. Клен). *Життя – це музика Бізе* (Л. Костенко). *Прелюд весіннього вечора* (Б. Рубчак).

Зона перехресного картування концептів час та людина пролягає через площину кратологічних уявлень, асоціацій із мораллю й етикою, сферою дії раціонального, психологічного, естетичного чинників поведінки, а також життєспроможністю, станом здоров'я, пересуванням, харчуванням, фізіологічним та емотивним станами, спілкуванням, віком і статтю та ін. Концепти час і довілля перехреснуються в межах уявлень про статистику й динаміку, континуальність і дискретність, масштабність та мізерність, значущість та незначність, корисність і шкідливість, привабливість і відразливість, а також процесуальність, фазовість та ін. Зоною перехресного картування концептів час і незвичайне є асоціативні лінії позитивних і негативних емотивних переживань. Концепти час і рух мають спільну семантичну зону, сформовану асоціаціями з лінійністю й циклічністю, наявністю точок відліку, неперервністю й дискретністю, спрямованістю та ін.

За допомогою архетипного аналізу виявлено, що семантична структура вказаних мотиваційних паралелей зводиться переважно **до двох сенсів** високого ступеня абстракції, а саме: «сила, яка сприяє людині» та «сила, що перешкоджає людині». Здійснене дослідження приводить до **висновку** про те, що когнітивні напрями пізнання часу в поетичній та етнічній картинах світу мають як схожі, так і відмінні риси, проте їх узагальнювальні сенси тотожні, що пояснюємо, з одного боку, динамічним характером концепту час, який перебуває в русі, розвитку, а з іншого – певною стабільністю, пов'язаною з його архетипною природою.

Література

1. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. : монографія / Лариса Кравець. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 416 с.

Бондарец Т.С.,

магістрантка,

Мариупольський державний університет

ХРОНОТОП ПРОВИНЦИИ В РОМАНАХ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ И ДЖЕЙН ОСТИН

Категория хронотопа всегда имеет ценностный ориентир, при этом его основная направленность связана с функцией выражения и определения художественных смыслов. Для более детального сравнительного анализа хронотопа провинции в романах Джордж Элиот и Джейн Остин следует обратиться к определению самого понятия «хронотоп», введенного М. Бахтиным. Так, следуя его определению, хронотоп – понятие, обозначающее взаимосвязь художественных, пространственных и временных характеристик историко-культурных, жанрово-стилевых общностей искусства или же отдельного произведения. М. Бахтин утверждает, что хронотоп имеет существенное жанровое значение. Можно сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причём в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; и этот образ всегда будет существенно хронотопичен [2, 121–122].

Мэри Энн Эванс (таково настоящее имя Джордж Элиот (George Eliot, 1819–1880), появилась

на свет в глубокой провинции, на ферме Арбери, графство Уорвик, в семье управляющего крупным поместьем. Атмосфера, в которой она росла, предопределила впоследствии обращение писательницы к теме жизни сельской, провинциальной Англии.

Элиот тяготела к натуралистическим тенденциям, изображая своих персонажей обусловленными не только социальными, но и биологическими факторами, такими, например, как наследственность. В отличие от представителей школы «сенсационного» романа она не стремилась придать увлекательность сюжетам произведений. В соответствии с позитивистской эстетикой драматичность и фабульность отходят в ее романах на второй план, в то время как главный интерес сосредоточивается на характерах персонажей, углубленном исследовании их внутреннего мира. Отсюда и термин «обыденный (“домашний”) реализм», которым характеризуется творческий метод писательницы [5, 265].

«Мельница на Флоссе» справедливо считается лучшим романом Джордж Элиот. В нем наиболее полно проявились сильные стороны писательницы – правдивое изображение действительности, умение показать трагизм обыденной жизни, представить человеческие характеры в развитии и во всем богатстве индивидуальной жизни, мастерство психологического анализа, живой и меткий язык. Здесь же видны довольно отчетливо и слабые стороны художественного метода писательницы, связанные с влиянием позитивизма.

На фоне пасторального пейзажа, в духе любимой писательницы фламандской школы в живописи в романе разыгрывается трагедия Мэгги Талливер. Роман «Мельница на Флоссе» полон истинного драматизма. Для достижения своей цели автор использует разнообразные приемы и средства. На протяжении всего романа много овеянных истинной поэзией пейзажей. То это спокойный сельский пейзаж в начале романа, то мягкий зимний пейзаж в середине его, то тревожный ночной пейзаж разлившейся реки. Пейзажи не всегда гармонируют с переживаниями героев. Часто они являются контрастом им.

Большую роль в романе играет образ реки, на фоне которой развивается действие. Вся жизнь героев связана с ней. Река приносит счастье, приносит и горе. Ей писательница придает некий символический смысл. В образе реки она показывает стихийные разрушительные силы природы, против которых человек не в силах бороться: своим трудом он может лишь загладить следы разрушений [5, 281].

В своем лучшем романе «Мидлмарч» (Middlemarch, 1871–1872), перенеся действие в вымышленный провинциальный город, писательница разрабатывает тему выбора жизненного пути. Неудачно сложившиеся судьбы во многом зависят от того, какое решение в ответственный момент принимает сам человек. В данном романе Лондон изображен как «средоточие враждебных деревне сил». Но, не смотря на этот факт, протагонисты романа в конце концов смогли реализовать себя лишь там. Здесь мы можем проследить определенную связь с биографией писательницы, которой также удалось реализовать себя только тогда, когда она смогла покинуть провинциальную жизнь и переехать в Лондон.

Что касается Джейн Остин, то следует отметить, что ее жизнь была сравнительно короткой и небогатой событиями. Родилась в графстве Хэмпшир в семье священника. Семья была многодетной: Джейн росла в окружении шестерых братьев и сестры.

Несмотря на то, что сельское существование не баловало разнообразием, – жизнь в деревенской глуши сыграла благотворную роль для творчества писательницы. Все ее произведения не претендуют на большее, чем описание жизни двух-трех скромных провинциальных семейств. Кому-то это может показаться малым и скромным, но на этом поприще Джейн Остин удалось создать удивительно ёмкие образы и ситуации, которые с чисто английским юмором описывали жизнь людей среднего класса английской провинции, и получить звание «королевы английского романа» [4, 345].

Тихое уютное местечко сельской Англии, где все более или менее достойные люди знакомы друг с другом, ходят друг к другу в гости, обсуждают друг друга – это необыкновенно стабильный мир. Мир, где нет места катаклизмам и катастрофам, где отношения просты и понятны, где люди располагают достаточным количеством времени, чтобы обдумывать

и глубоко анализировать происходящие с ними события; где есть место чувствам, они важны, им придается существенное значение.

Образ провинции не нов, на протяжении веков он присутствует в произведениях многих авторов, но Джейн Остин внесла в него сложнейшие мысли в доступном изложении, доскональное знание человеческой природы, английский юмор и любовь в чисто «женском» ее понимании.

Обыденная жизнь обыденных людей, мелочи жизни провинциального существования – вот то художественное пространство романа «Гордость и предубеждение», где Остин, благодаря тонкому остроумию и блестящей иронии, достигает большой глубины. Само описание провинции весьма лаконично и сдержанно, Джейн избегает излишних описаний, ненужных деталей, строго подчиняя все элементы повествования основному его развитию. Она критикует романы, в которых «вводятся обстоятельства, имеющие видимое значение, которые, однако, ни к чему не ведут» [1, 163]. В ее романах таких обстоятельств не было; в них все описания, все пейзажи используются для дальнейшего развития действия или характеров. Пейзаж в романе почти отсутствует: несколько строк описания Розингса и Пемберли. Названия городов и поместий нередко бывают вымышлены, например, Незерфилд-парк, Меритон, Хансфорд, Уэстерхем и др.

В своих романах Джейн Остин сочетает камерность изображения жизни провинциальных английских семейств – «выписывание миниатюр тонкой кистью», как определяла сама писательница свою художественную манеру, – с удивительной широтой охвата жизненных явлений [3, 11]. Читая романы, мы узнаем о самых разных аспектах жизни в Англии рубежа XVIII–XIX вв.: об экономике, политике, социальном устройстве, церкви, институте брака в те времена, о нравах, быте, манерах, одежде. Образ английской провинции как ключевой элемент художественного пространства романа необходим для характеристики той эпохи, для развития действия и для более яркого комического эффекта.

Итак, подводя итоги, хотелось бы отметить общую и существенную деталь в творчестве данных английских писательниц – автобиографизм. В нашем исследовании предпринята попытка раскрыть влияние провинции, в которой выросли писательницы, на формирование их мировоззрения и творчества, а также выявлено соответствие между содержанием их романов и событий, имевшими место в жизни самих писательниц.

Література

1. Аникин Г.В. История английской литературы / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М. : Высшая школа, 1985. – 431 с.
2. Бахтин М.М. Собр. сочинений / М.М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2012. – Т. 3 : Теория романа. – 880 с.
3. Гениева Е.Ю. Чудо Джейн Остен / Е.Ю. Гениева // Остен Дж. Леди Сьюзен. Уотсоны. Сэндитон : романы. – М., 2002. – С. 7–18.
4. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании / В.В. Ивашева. – М. : Художественная литература, 1974. – 464 с.
5. Сидорченко Л.В. История западноевропейской литературы. XIX век: Англия : учеб. пособ. для студ. филол. факультетов высш. учеб. заведений / Л.В. Сидорченко, И.И. Бурова. – М. : Академия, 2004. – 546 с.

Васюта С.Д.,

кандидат педагогических наук,

Навчально-виховний комплекс № 19 (Рівне)

МИНУЛЕ, ТЕПЕРІШНЄ, МАЙБУТНЄ ЯК ЦІННІСНІ ЧАСОВІ ЛОКУСИ В ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ В. РУТКІВСЬКОГО «СТОРОЖОВА ЗАСТАВА»: НООСФЕРНИЙ АСПЕКТ

Художній твір як основна форма буття літератури відтворює об'єктивну реальність життєподібної дійсності. Складна просторово-часова структура літературного твору («хронотоп») має перебувати у тісному взаємозв'язку і взаємовідповідності. Мистецька досконалість твору залежить від того, наскільки вдало створена ілюзія дійсності. Якісний показ минулого як такого, що немовби відбувається зараз, є свідченням проникнення в твір як самого автора, так і його читача. На глибоке переконання В. Рутківського, діти мають пізнавати

правду про свій рід і минуле народу на рівні пережитого, пропущеного через душу, через віднайдення «своїї правди», яка позбавляє комплексу меншовартості і викликає бажання відбутися як українець [3].

Повість «Сторожова застава» рекомендована автором для підліткового віку (головний персонаж якої – Вітько Бубненко, п'ятикласник). До цієї категорії читачів в українській літературі зверталися видатні майстри слова – Г. Тютюнник, В. Близнець, Б. Харчук, В. Кава та ін. Щодо власне історичної прози, точніше до відтворення життя Київської Русі, до порушення питання про приналежність відомих історичних персоналій у конкретному часі до праукраїнських коренів із В. Рутківським можуть конкурувати такі митці, як І. Білик («Меч Арея»), В. Шевчук («Велесич»), Б. Комар («Векша»), В. Малик («Князь Кий»).

Минуле, теперішнє і майбутнє як часові локуси, що досить чітко визначені автором у «Сторожовій заставі» (твори, що був відзначений у 2002 р. премією імені Лесі Українки), набувають цінності в зримій героїці минулого, що слугує для читача духовною опорою як для теперішнього, так і є орієнтиром для особистісного руху вперед. «Через “Сторожову заставу” герої-воронівці опиняються у петлі неперервного часу, де праісторичний, власне міфологічний вимір, прямо пов'язаний із сучасністю» [3, 324].

Автобіографізм конкретного часового локусу минулого у В. Рутківського – це не вигадка, не абстракція, а особистісне, пережите ним й видобуте зі своєї родової пам'яті про українське, віднайдене ним у прадавньому за принципом юнгівського архетипу. Художній часопростір у митця вміщений у цілком реально існуючі і по цей час локальні географічні межі Черкащини, Чернігівщини (місто Римів (нині Велика Бурімка), річка Сула), а часові – обумовлюються потребою заповнення маловідомого про найдавніший період багатой на визначальні, етапні події української історії – Київської Русі. Хронотоп у В. Рутківського набуває суто національних ознак і ламає всі стереотипи про приналежність героїв (Іллі Муровця, Добрині Микитовича, Олешка Поповича) лише до російського билинного епосу. Автор у післяслові повісті беззаперечно стверджує, що ці богатирі воювали на переяславських та київських землях і у нас поховані, зокрема останки Іллі Муровця знаходяться в Києво-Печерській Лаврі [5, 301–303]. Автор мав свідому мету – «познайомити читача з Іллею Муровцем і його часом як українським богатирем» [3, 264].

Сучасне як один із видів хронотопу, що спрямовувалося на майбутнє, вимагало від В. Рутківського у процесі творення повісті певних коректив: «...мої герої, – як зазначає автор, – показані не лише очима нашого сучасника Вітька Бубненка, а в, так би мовити, контексті історичної перспективи» [3, 263]. Такі додаткові розділи, як «На поміч!», «Під стінами Воїня», «Володимир Мономах» дозволяли митцеві ґрунтовніше розкрити не тільки героїзм Іллі Муровця і його побратимів для минулого часу, а й історичну значущість Володимира Мономаха для становлення Київської Русі як держави, визнаної іншими. Нова сюжетна лінія про Мономаховичів не тільки підтверджує мудрість, розсудливість державотворця (як приклад, утримання договору про ненапад із половцями) для тогочасся, а й слугує зразком для сучасних і майбутніх поводитирів нації.

Характер і особливості художнього часу залежать від родово-жанрової структури твору, невіддільні від його суб'єктивної системи і є важливим чинником стильової визначеності художнього твору, тобто художній час як літературознавче явище залежить від жанру твору, літературного напрямку й творчого методу [2, 727]. Формально «Сторожова застава» належить до фантастично-пригодницької прози, проте автор означив її як повість-легенду, акцентуючи увагу на значущості етико-дидактичної настанови. Одним із художніх засобів реалізації цієї мети є визначення митцем головного персонажа твору – історичної пам'яті, що концентрує в собі три часові образи – минуле, що стає підмурівком сучасного, і дії якого вмотивовують причинно-наслідковий характер буття нації у майбутньому часовому локусі.

Фабула твору досить проста: Вітько Бубненко потрапляє в «зміїну нору», що веде в 1097 р., коли князює Мономах, а на місці рідного села Воронівка (походження якої до того всі пов'язували із нашестям ворон) стоїть містечко Римів. Проте вдало використаний В. Рутківським один із усталених художніх прийомів у дитячій літературі – подорож у часі, – дав

змогу вибудувати оригінальний динамічний сюжет на протиставленні минулого і сучасного. Митець відходить від правил (показ досконалості сучасного над минулим); композиційний прийом «нора» у часі – це засіб пізнання підлітком свого минулого, якому він хоче бути корисним на рівні своїх дитячих можливостей (завдяки ліхтару із сучасного і навичкам боротьби). Минуле відкривається перед читачем у постійному русі, зберігається внутрішня інтрига саморозкриття Вітька-Мирка, племінника Іллі Муровця (відкриття зовнішньої схожості хлопчика зі своїми пращурами, віднайдення спільних рис у характері: витривалості, доброти, гумору, саможертвності заради порятунку інших).

Нова Програма з української літератури для 5-9 класів для загальноосвітніх навчальних закладів школи (розроблена відповідно до Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 23.11.2011 р. № 1392) передбачає ознайомлення учнів із творчістю сучасного дитячого письменника шляхом текстуального вивчення програмового твору «Джури козака Швайки» (1 книга), а також додаткового читання у 9 класі історичного роману «Сині води». На жаль, у 9 класі розділ «Давня українська література» («Українська середньовічна література XI–XV ст.») обмежується вивченням лише найдавніших рукописних книг Київської Русі (Остромирове Євангеліє, Ізборник Святослава). Виникає потреба розширити літературні знання та пізнавальні інтереси підлітків щодо цього історичного періоду, зокрема про такого персонажа як Володимир Мономах, адже наступними творами із розділу «Пам'ятки оригінальної літератури княжої Русі-України» є літописи: «Поученіє Володимира Мономаха», «Києво-Печерський Патерик».

Методика літератури як наука акцентує увагу на значущості текстуального вивчення твору шляхом добору певних методів, прийомів: біографічної довідки про цікаві моменти із життя В. Рутківського, історичного коментаря про часи Київської Русі, повідомлення про творчий задум повісті, виразного читання тексту, порівняльної характеристики часових локусів: сучасного і минулого, етимологічного дослідження імен, прізвищ, назв міст, сіл, творчого читання, укладання опорних схем-характеристик персонажів у формі образу, роботи над назвою, моделювання ситуацій щодо майбутнього.

Психопедагогіка ноосферної освіти як наука, сугестопедична технологія навчання (емоційне навіювання матеріалу в стані неспання), якою ми послуговуємося у роботі над твором «Сторожова застава», забезпечить надзапам'ятовування літературного матеріалу. Задіяваність усіх сенсорних каналів учня для сприйняття історичного матеріалу, що знаходить свій вияв у різних часових локусах, у художньому тексті, дотримання біоритму (активність-релаксація), встановлення асоціативних природних моделей у процесі вивчення повісті-легенди спрямовані на розкриття на забезпечення архівування літературної інформації в довготривалу пам'ять з метою застосування її у теперішньому і майбутньому.

Література

1. Биоадекватная методика преподавания / Н.В. Маслова, Н.В. Антоненко, М.В. Ульянова и др. ; [отв. ред. Н.Г. Куликова]. – М. : Центр РАЕН «Планета Семь-Я», 2008. – 80 с.
2. Літературознавчий словник / Р.Т. Громяк, Ю.І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
3. Марченко Н. Володимир Рутківський: тексти долі : біографічний нарис / Н. Марченко. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2014. – 432 с.
4. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / [упор. тексту П.В. Іванишина]. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 256 с.
5. Рутківський В. Сторожова застава / В. Рутківський. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. – 303 с.

Вельчєва К.О.,
викладач,

Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля

ФОРМА ВИДІННЯ ЯК ПРОЕКЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ МОДЕЛІ ЧАСУ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВІЛЬЯМА ЛЕНГЛЕНДА

Для розуміння сучасних художніх тенденцій необхідно придивитись до більш ранніх періодів розвитку літератури, у тому числі до творчості митців Середньовіччя. В англійській

літературі часом пошуку нових художніх форм стає XIV ст. Одним з провідних поетів цього етапу вважають Вільяма Ленґленда – автора алегоричної поеми «Видіння про Петра Орача», в якій підіймається проблема спасіння душі. Його творчий доробок активно вивчається західним літературознавством, але є мало дослідженим у вітчизняній науці.

Як представник літератури високого Середньовіччя, Ленґленд поділяє погляди своєї епохи на час. Для християнського світогляду була характерною віра у те, що історія почалася з моменту творення світу Богом і буде мати своє завершення після Страшного суду, коли праведники в якості винагороди отримають вічне життя в раю, а грішники будуть приречені на вічне покарання у пеклі. Поряд з «великою» есхатологією уживалася есхатологія «мала», тобто уявлення про суд над окремою людською душею безпосередньо після смерті. Лінійну концепцію часу доповнювала концепція циклічна. Річний церковний цикл являв собою певну послідовність святкувань подій християнської історії. Особливість таких святкувань полягає у сприйнятті віруючим подій як таких, що *«не щезли, вони існують у вічному світі та продовжують існувати у тимчасовому, повторюючись у християнському календарі. Тому християнське богослужіння не лише їх “згадує”, але вважає такими, що відбуваються у момент свята і навіть частково їх відтворює. <...> Хоча вони відносяться до минулого, але у певному відношенні вони водночас є і фактами сьогодення»* [2, 271–272].

Обидві концепції часу втілено Ленґлендом за допомогою форми видіння уві сні, вкрай популярної в англійській поезії XIV ст. М.І. Нікола вказала на широкі можливості видіння як художньої форми, яка дозволяла *«будувати оповідь за суб'єктивним логічним принципом, з повною свободою вибору місця, часу, героїв та персонажів»* [3, 21]. «Видіння про Петра Орача» складається з десяти снів, при цьому два з них є вставними снами всередині інших снів. Розповідачем виступає сновидець на ім'я Вілл, в образі якого, як вважається, можна простежити деякі автобіографічні риси автора поеми.

Особа розповідача перекидає місток між часом читача та часом подій, про які він розповідає. У розповіді переважно використані дієслова минулого часу, і коли Вілл звертається до уявної аудиторії зі словами *«я вам поясню», «відгадайте, що означає цей сон»* або *«я буду казати те, що бачив»*, створюється ефект часової дистанції. У дії поеми виділяються сон та ява, і ці періоди мають свій власний плін часу. Але в центрі авторської уваги знаходяться сновидіння.

У першому сні перед Віллом розгортається алегоричний пейзаж, в якому впізнаються риси дантівського хронотопу (на спільність ознак хронотопів «Видіння про Петра Орача» та «Божественної комедії» вказав ще М.М. Бахтін [1, 306]). Побачені сновидцем башта на горі та темниця у долині символізують рай та ад, нагадуючи про неминучий кінець світу. У той же час вони не тільки вказують на майбутнє, але і позначають вічний, позачасовий вимір світобудови, якому протиставлений короткий час суєтного людського життя. Людство в алегоричному пейзажі Ленґленда зображене у вигляді поля, на якому метушиться натовп. На відміну від Данте, автор «Видіння про Петра Орача» не переносить дію у потойбічний світ, але концентрує увагу на полі, що розташоване між баштою на горі та темницею в долині. Багато деталей дозволяють упізнати сучасників Ленґленда, і це підкреслює, що погляд поета звернений до сьогодення, в якому він вбачає глибокий моральний занепад.

Дуже важливим для постановки та вирішення основної проблеми в поемі є вимір життя окремої особистості. Автора цікавить індивідуальний шлях душі до спасіння. У перших двох снах Вілл скоріше виступає в якості спостерігача масових алегоричних сцен, але побачене там змушує його вирушити в особисті пошуки відповіді на питання, як врятувати душу від загибелі. Він зустрічає персоніфіковані фігури Думки, Уму, Навчання, Вченості, Писання, Уяви, і спілкування з ними стає етапами інтелектуального пізнання проблеми. Але виявляється, що інтелект не є прямим шляхом до спасіння, а натомість людині потрібні любов до Бога та ближнього і каяття. Отже, перед читачем розгортається життя розповідача, яким він бачить його уві сні, і про плін часу свідчить згадка про сорок п'ять років, які він втратив, а також поява алегоричного персонажу на ім'я Старість. Проте в поемі не тільки подається історія життя конкретної людини на ім'я Вілл з притаманним йому часовим виміром, але й в алегоричній

формі втілюється шлях будь-якої душі до спасіння, який є можливим у будь-який момент християнської історії.

Коли розповідач стає готовим сприймати істину серцем, у розповідь вплітається біблійний час. Хоча протягом всієї поеми історії тих чи інших біблійних персонажів згадуються в якості прикладів гріховної або добродесної поведінки, але на цьому етапі Авраам, Мойсей та Ісус безпосередньо беруть участь у дії. Таким чином, можливості форми сну дозволяють авторові поєднати фігури, насправді дуже віддалені у часі. З появою образу Христа сюжет починає розвиватись на основі елементів літургійного циклу: святкування Пальмового воскресіння навіює Віллові сон про входження Ісуса до Єрусалиму, а під час святкування Воскресіння йому сниться сходження Христа до пекла та визволення душ. Наприкінці поеми дія, що відбувається уві сні, розвивається за мотивами Апокаліпсису, коли церкву атакує Антихрист зі своїм військом. Отже, Ленгленд будує і есхатологічну модель часу, і літургійну.

Література

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Лихачев Д.С. *Поэтика древнерусской литературы* / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
3. Никола М.И. «Видение о Петре Пахаре» У. Ленгленда как явление английского Предвозрождения / М.И. Никола // *Художественное произведение в литературном процессе (на материале Англии)*: межвуз. сб. науч. тр. / [редкол.: Н.П. Михальская (отв. ред.) и др.]. – М., 1985. – С. 13–29.

Висоцька С.С.,

кандидат філологічних наук,

Національний університет «Львівська Політехніка»,

Український Католицький Університет (Львів)

АТЕМПОРАЛЬНА ЖАНРОВА ДОМІНАНТА ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ЧИННИК ПОЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ

Постмодерністський роман, з одного боку, виразно наслідує жанрові контури класичної англійської прози, з іншого – настільки ж виразно переінакшує їх. Здається, принцип як зв'язку, так і відштовхування вікторіанства і постмодернізму в англійській літературі варто шукати в площині жанрової взаємодії, а конкретніше – у співвіднесенні жанрових домінант двох типів роману.

Гадаємо, що вирішальним критерієм розрізнення різних жанрових домінант слід вважати ціннісне позиціонування часу в творах, поєднаних однією жанровою системою. Наведемо окремі судження М. Бахтіна, котрий в цьому сенсі висловлювався цілком виразно. М. Бахтін визначав ключове місце фактора часу в структурі жанру, зокрема, епопеї: «Для епічного світогляду “початок”, “перший”, “зачинатель”, “предок”, “колишній”, “раніше” тощо – не чисто часові, а ціннісно-часові категорії, це ціннісно-часовий ступінь, якій реалізується як щодо людей, так і щодо всіх речей і явищ епічного світу: в цьому минулому – все добре, і все істотне (“перше”) – тільки в цьому минулому. Епічне абсолютне минуле є єдиним джерелом і початком всього хорошого і для наступних часів. Так стверджує форма епопеї» [2, 458]. А ось що пише Бахтін про роман у цьому ж сенсі: «Досвід, пізнання і практика (майбутнє) визначають роман. В епоху еллінізму виникає контакт із героями троянського епічного циклу; епос перетворюється на роман. Епічний матеріал транспонується в романний, в зону контакту, пройшовши через стадію фамільярності та сміху. Коли роман стає провідним жанром, основоположною філософською дисципліною стає теорія пізнання» [2, 459]. У роботі про Гоголя Бахтін робить у дужках найцінніше уточнення, що стосується розуміння ним жанру як такого: «Трагедія Гоголя є певною мірою трагедія жанру (розуміючи жанр не в формалістичному сенсі, а як зону і поле ціннісного сприйняття і зображення світу)» [2, 470]. Отже, загальне розуміння жанру як зони ціннісного сприйняття доповнюється принциповим уточненням, котре стосується епопеї і роману, констатацією темпоральної природи жанрового вектору. Розрізнення епопеї й роману

спирається саме на різницю в часових ціннісних векторах. Відповідно, саме з характеристикою цього вектора варто пов'язувати і визначення жанрової домінанти.

Жанрова домінанта вікторіанського роману припускала постійне сприйняття того чи іншого типу ієрархії, співвіднесення з нею. Кожна жанрова модифікація імплікує власний ідеальний орієнтир: історичний роман – історичний прогрес, біографічний – особистісну реалізацію, сімейний – щасливий шлюб. Очевидна значущість темпорального модусу жанрової конструкції у вікторіанському романі. Час не просто природне тло подій, а гарант бажаної розв'язки, коли нагорода приходить добродішним і поразка наздоганяє негідників.

Жанрова домінанта як віртуальний проект ідеальної завершеності світу може реалізуватися у двох головних версіях, кожна з яких спирається на специфічну інтуїцію часу як чинника, що отримує найважливіше сенсоутворююче навантаження. Одна з цих версій може бути позначена як онтогенетична, оскільки в центрі творчої інтенції автора у цьому випадку виявляється подія особистісного становлення людини як індивіда, друга версія жанрової домінанти – як філогенетична – творча інтенція формується в контексті художнього дослідження становлення людини як представника роду або представника сім'ї, народу тощо.

Радикальну проблематизацію ціннісних ієрархій слід локалізувати саме в мові – і не просто в мові, а на тому її рівні, де відбувається свідомо робота, практика перенесення значень – літературна практика. Епоха народження постмодерністського роману в літературі ознаменувалася радикальним методологічним зламом, у результаті якого предметом ціннісного подолання стала не чергова ієрархія, а власне принцип еволюції словесної семантичної ієрархії. Під тиском інтенсифікації установи інтертекстуальних зв'язків, поступово дискредитується внутрішньословесна ієрархія значень у системі відносин «пряме значення – метафоричне значення – конотативне значення – оказіональне значення». Наслідком цього, здавалося б, суто формального процесу стає деструктуризація часової ієрархії, котра формує жанрову перспективу. Справа в тому, що саме ідеальний проект пріоритету прямого значення стосовно до конкретних слововживань володіє онтологічним пріоритетом у формуванні всіх ціннісних ієрархій остільки, оскільки ідеальні завершення цих ієрархій формуються у сфері мовної символізації.

На рівні словесної гри постмодерністи зіткнулися з обмеженням, раніше для них невідомим: такий поширений поетичний прийом, як очуднення, втратив свої підстави і став неефективним. Тією чи іншою мірою це міркування стосується всіх іронічно-ігрових практик: усі вони вимагають у якості онтологічної підстави ілюзії прямого значення, і, відповідно, всі вони знецінюються зі скасуванням цієї перспективи.

Найзагальнішим наслідком деактуалізації внутрішньословесної семантичної ієрархії є установка в межах нової естетичної “програми” жанрової домінанти *атемпоральності*. Скасування внутрішньословесної семантичної ієрархії інспірує атемпоралізацію авторської інтенції. У результаті будь-який фрагмент розповіді може втрачати часову ієрархізуючу перспективу; ціннісного наповнення позбавляються як зачин, так і сюжетне завершення історії.

Атемпоральність як лейтмотив постмодерністської романної жанрової парадигми дозволяє певною мірою відкорегувати деякі усталені оцінки постмодерну. Найбільшої уваги при цьому заслуговує той факт, що скасування тимчасової ієрархії іманентною безпосередньо призводить до девальвації такого рецептивного фрейму, як інтуїція поступовості й, відповідно, доступності для спостереження й оцінки будь-якої точки процесу – у нашому випадку, процесу художнього висловлювання. Тим часом, практика построману надає матеріал, що не піддається процедурам безперервного спостереження. Відбувається ґрунтовне перетворення, умовно кажучи, романного мислення. У своїй гіпотезі про природу цього перетворення ми виходимо з класичної формули Бахтіна, яка, як видається, досі зберігає повною мірою свою змістовність і значущість. Ми спробуємо охарактеризувати наше бачення проблеми, відштовхуючись від цієї формули.

Як відомо, першою і вирішальною з точки зору жанрової належності структурною особливістю роману Бахтін називає стилістичну тривимірність [1, 452]. Отже, радикальну своєрідність романного стилю Бахтін пов'язує з романним багатоголоссям / багатомовною

свідомістю. Ця частина бахтінської формули отримала розвиток у концепті інтертекстуальності, що був введений в методологічний обіг Юлією Крістевою. Ми намагаємося зосередитися на імплікації, змісті цього концепту, якщо розглядати його в діахронічному аспекті. На певному етапі літературного розвитку романна багатомовність, атрибутивна ознака романного слова, його стилістична тривимірність «перетворилася» на актуальну ментальну даність, здатну значно впливати на структуру жанрового мислення. Відсутність єдиної мови слід уявляти не як стимул до осмислення і «виправлення» цього недоліку, а як дієвий чинник формування літературного мислення.

Лексикографічний пафос постмодерну оформився у створенні безлічі словників, умовно кажучи, мовних меншин. У цьому сенсі справжнім першопочатком постмодернізму став роман Джойса «Поминки Фіннеганів». Інтуїція мовного багатоголосся змінюється значущою, дієвою, могутньою інтуїцією відсутності єдиної мови.

Література

1. Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 408–446.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 477–484.

Воробей Н.М.,
магістрантка,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ЧАСОВА ОРГАНІЗАЦІЯ РОМАНУ «ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ» ГЕРТИ МЮЛЛЕР

Проблематикою часу протягом століть активно займалися і займаються й до сьогодні представники різноманітних наук. Для точних, гуманітарних та суспільних наук час виступає одним з основних вимірювальних параметрів, який досліджує часову організацію фізіологічних процесів (хронобіологія), а також займається суспільним аспектом категорії часу (соціологія часу). Психологія досліджує сприйняття та відчуття часу. У мовознавстві час виступає граматичною категорією дієслова. Для цієї наукової розвідки важливими є, в першу чергу, дослідження сутності часу і його сприйняття у людській свідомості. Саме тому увага зосереджується на дослідженнях часу такими науками, як природознавство та філософія. Останні, у свою чергу, стали вагомим поштовхом для початку досліджень категорії часу в літературознавстві. Проблематикою часу, як одного з найважливіших структуруючих компонентів дійсності, займалися природознавці та філософи різних епох починаючи від античності та закінчуючи сьогоденням, для яких головним виступало питання: чи час є об'єктивною категорією, яка існує незалежно від людських уявлень та сприйняття, чи він є лише продуктом людської свідомості [5]. Щодо категорії художнього часу в літературознавстві і основного проблемного питання – чи відрізняється реальний, тобто об'єктивний час, від художнього, були зроблені наступні висновки: у художньому часі наявні, з одного боку, усі суттєві властивості часу як об'єктивної категорії, з іншого – зображення часу в кожному літературному творі є особливим, адже за допомогою фантазії та уяви письменник створює власний особливий художній світ [3].

До проблематики художнього часу зверталися такі літературознавці, як М. Бахтін (який також ввів у літературознавство поняття “хронотоп” як органічне поєднання часу та простору в літературному творі), Ю. Лотман, Д. Ліхачов, Н. Копистянська, І. Пригожин, С. Скварчинська та ін., які намагалися як пояснити сутність категорії художнього часу так і розробляли класифікації художнього часу, що особливо сприяє практичному аналізу літературного твору в часовому аспекті. Особлива увага цієї літературної розвідки зосереджується на дослідженнях літературознавця Нонни Копистянської, яка окрім вищезазначеного пішла глибше у своїх розвідках та намагалася дослідити історію виникнення терміну «художній час» у літературознавстві.

За словами М. Бахтіна, уся значущість часової проблематики літературного твору проявляється у глибинах роману [1, 182]. У нашій розвідці досліджується часова проблематика

роману «Гойдалка дихання» німецької письменниці, лауреата Нобелівської премії з літератури 2009 р. Герти Мюллер, який розповідає історію сімнадцятирічного трансільванського німця Леопольда Ауберга, депортованого в радянський трудовий табір на Донбас у 1945 р. Зокрема наголошується, що певні біографічні факти з життя Герти Мюллер (а саме час та місце її народження, атмосфера, в якій виховувалася та жила письменниця) мали значний вплив на характер її творчості. Постає Герти Мюллер та значення її творів для сучасного суспільства є неоціненними. Все своє життя письменниця боролася за свободу і права таких, як і вона – людей, що страждали від комуністичної диктатури Чаушеску на її батьківщині – в Румунії. 2009 р. Герта Мюллер отримала Нобелівську премію з літератури з формулюванням *«тій, хто своєю зосередженістю в поезії і щирістю в прозі, малює пейзаж знедолених»* [4]. Хоча роман «Гойдалка дихання» – перший твір Герти Мюллер, основу якого складають не спогади та переживання самої письменниці, а її близького друга Оскара Пастіора (який є прототипом головного героя роману Леопольда Ауберга), її матері, що також була депортована та інших земляків Герти Мюллер, які змушені були відбути 5 років у радянських трудових таборах, біографічні моменти із життя самої письменниці, а саме політичне та суспільне становище Румунії за часів правління Чаушеску, час, проведений у батьківському домі та рідному селі, є досить помітними.

У нашій розвідці проводиться аналіз часової організації роману «Гойдалка дихання» Герти Мюллер, спираючись на теоретичні праці літературознавців та власні дослідження. Стверджується, що категорія часу в літературному творі виступає не лише періодом дії, часовим відрізком, в межах якого відбуваються події у літературному творі, а й чинником, який безпосередньо впливає на людську свідомість, характер та почуття [1, 86]. На прикладі роману показується, як усвідомлення головного героя твору, який довгих 5 років перебував у радянському трудовому таборі на сході України, того, що ніяких змін не відбувається, що звільнитися від жахливих табірних буднів, наповнених почуттями страху, голоду, принижень, тугою за домом і що час ніби завмер на місці приводить до зневіри та втрати надії на повернення додому. Думка, що ворожий простір табору з часом може замінити йому рідний простір дому, стає з кожним днем все реальнішою.

Практичний аналіз часової організації роману «Гойдалка дихання» ґрунтується, як уже зазначалося, на класифікації часу як літературознавцями, так і власному аналізі та спостереженнях: **відкритий час, історичний час** – підґрунтям для створення роману слугував період депортації німців, що проживали в Румунії, по завершенню Другої Світової війни у радянські трудові табори для відбудови Радянського Союзу після повалення фашистської диктатури Антонеску: *«Коли патруль забрав мене, була третя година ночі 15 січня 1945-го»* [2, 13]; **урухомлений час** (*«die in Gang gesetzte Zeit»*) – час змін, а саме зміна місця перебування, якому головний герой радіє (навіть якщо це і трудовий табір) в першу чергу через страх бути застуканим на гарячому за його зв'язки з іншими чоловіками: *«Я хотів вирватися з наперстка маленького містечка, де кожен камінь мав очі. (...) Я хотів потрапити до місця, де мене ніхто не знає»* [2, 6–7]; **застиглий час** – час перебування головного героя у трудовому таборі, де протягом усіх п'яти років кожен наступний день не відрізнявся від попереднього (почуття голоду, страху, приниження, туга за домом, важка праця), що призвело до повної втрати надії на повернення додому: *«Накритий небом, я був непомітним, ніхто не знав, де я. Навіть туга за домом не знала. У піску небо не могло урухомити час, але і повернути назад теж не могло, так само як жовтий пісок не міг змінити річницю Перемоги, ні третьої, ні четвертої. І після четвертої річниці ми все ще були в таборі»* [2, 119]; **втрачений час** – *«Один із варіантів повернення додому, про які часто говорилося у таборі, передбачав, що коли ми повернемося, наші найкращі роки залишаться позаду»* [2, 239]. Особливо це стосувалося головного героя, який потрапив у табір у юному віці – саме під час активного формування власної особистості, внаслідок чого усе його подальше життя, його думки та переживання були нерозривно пов'язані із табором та завдавали йому величезних душевних мук.

Література

1. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
2. Мюллер Г. Гойдалка дихання : роман / Герта Мюллер ; [з нім. пер. Наталка Сняданко]. – Харків : Фоліо, 2011. – 286 с. – (Карта світу. Німеччина).
3. Пространство как художественная универсалия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ler-kav.ru/prostranstvo-kak-hudozhestvennaja-universalija/>
4. Шанована аутсайдерка – письменниця Герта Мюллер [Электронный ресурс] // Goethe-Institut. – Режим доступа : <http://www.goethe.de/ins/ua/uk/kie/kul/mag/lit/10809889.html>
5. Philosophie der Zeit [Elektronische Ressourcen] // Wikipedia. – Zugriff : http://de.wikipedia.org/wiki/Philosophie_der_Zeit

Гольтер І.М.,

старший викладач,

Дніпродзержинський державний технічний університет

ФІЛОСОФСЬКЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ ПІДҐРУНТЯ РОМАНУ ДЖ.Д. СЕЛІНДЖЕРА «НАД ПРІРВОЮ У ЖИТІ»

Наша мета – спробувати виявити риси певних літературних стилів і напрямків, які вплинули на автора при написанні його знакового роману «Над прірвою у житті», а саме: трансценденталізму, екзистенціалізму, літератури потоку свідомості.

Щодо трансценденталізму, як відзначав відомий літературознавець Д. Затонський, «твори Селінджера виростають з давньої американської традиції несприйняття навколишньої дійсності і втечу від неї. Він у даному випадку наслідує традиції, закладеній Г.Д. Торо» [2, 50]. Селінджер посилається на Емерсона й Торо, коли говорить: «Побач Христа, і ти християнин. Все інше – марнослів'я».

Головна, концептуальна думка письменників-трансценденталістів, котрі «справжні цінності буття ... бачили у багатстві внутрішнього життя, у безмірності людської особистості, у філософському осмисленні буття» [4, 358] виявляється наскрізною у розумінні, сприйнятті та оцінці дій Голдена Колфілда. У свої шістнадцять у цілком прагматичній Америці підліток приходить до думки, що матеріальний достаток – то річ другорядна, що він в жодному разі не може превалювати над багатством духовного життя і що людина повинна дбати, насамперед, про свій внутрішній світ. Це співзвучно ідеям Емерсона, який у якості ключової висунув тезу «довіри до самого себе» і у трактаті «Довір'я до себе» писав, що людину треба цінувати не за багатства, а за особисті якості, нехай вона покладається на себе і шукає шляхи до правильного життя. Тож, провідні риси трансценденталізму: самозаглиблення та «довіра до себе», духовна незалежність, божественність людського «я», рівність людей, заперечення насильства над особистістю, пантеїстичне сприйняття життя, заперечення культу збагачення, віра в існування «над душі», частинки якої містяться в кожній людині, знаходять своє відображення і у досліджуваному творі.

«Над прірвою у житті», як і всі інші твори Селінджера, намагалися прочитувати і в контексті екзистенціалізму. Зокрема, А. Мулярчик пише: «самозаглибленням особистості і її співвідношенням зі світом роман наближається до екзистенціалістських настроїв» [3, 12]. Голден Колфілд справді знаходиться у «прикордонній ситуації», намагаючись боротися з навколишнім світом і терплячи поразку. Модель його поведінки повністю «укладається» у модель поведінки «бунтівної людини»: він ні в якому разі не хоче миритися з існуючим порядком речей. Уся увага у романі «Над прірвою у житті» зосереджена на існуванні головного героя, який має здатність відчувати, має певні почуття, але вилучений з будь-яких соціальних, політичних, релігійних систем. Душевна боротьба героя, його психологічний стан на грані втрати свідомості. Людська душа вагається між тим, щоб будь за що триматися на плаву, крокувати уперед чи здатися й загинути, тобто між життям і смертю. У цьому розумінні проза Селінджера суголосна з поглядами екзистенціалістів, для яких основою є суверенність свідомості, безумовна свобода і відповідальність людини.

І все ж, треба пам'ятати: «Селінджер ніколи не сприймав такого тлумачення

відповідальності, без якого зруйнувалася б уся етична концепція, що її дотримувались і Камю, і Сартр. Він не вірить, що в умовах, коли вибір повністю невільний, усвідомлення відповідальності, стоїчний гуманізм залишаються – зрештою, залишитися – незнищеними» [1, 36].

Роман «Над прірвою у житті» є, безумовно, яскравим зразком психологічної прози. Пояснимо це, починаючи з художньої системи твору, яка «не сприймає зовнішнього багатослів'я, зайвої описовості», де «світ як об'єкт, який спостерігається збоку» [5, 67]. У романі майже немає описів природи, міста, кімнати. Миттєве зображення Нью-Йорка, парка або номера в готелі – по суті, відображення світу внутрішнього, фотознімки душевного стану героя, його самотності й туги. Зображення оточуючого середовища непомітно переходить у розповідь про відчуття спостерігача, опис – в переживання, картина – в автопортрет. Безумовно, це – прикмети літератури психологічної. Співвіднесеність роману з психологічною прозою, помітна і в особливостях його композиції, зокрема у тому, що у творі домінує форма монологу, душа головного героя змальовується через сповідь, при цьому читач чує ніби голос самого автора; суть персонажів розкривається ними самими, без авторських тлумачень; розповідь ведеться від першої особи; в основі твору – процес оцінки власного минулого і усвідомлення сенсу свого подальшого життя. А це безпосередньо пов'язано з літературою потоку свідомості, що зближує Селінджера з такими представниками американської літератури як Г. Джеймс та Г. Стайн, котрі розробляли теорію та практику такого роду оповіді.

Не можна, на нашу думку, не сказати й про те, що Селінджером були засвоєні і творчо перероблені художні відкриття таких видатних письменників ХХ ст. як М. Пруст і Дж. Джойс. Так, у Селінджера образ чуття рівноправний із зоровим, а іноді й головніший йому довірено передавати відчуття невимовне, непідвладне розуму. Голден Колфілд видиме доповнює невидимим – показниками слуху, зору, чуття. У романі є психологічний, духовний час, який складається з пам'яті, відчуттів, переживань. Певною мірою можна побачити близькість і з твором іншого письменника цього напрямку – Джеймса Джойса, зокрема з його «Уліссом». Повернення Голдена додому напередодні Різдва обертається позачасовою мандрівкою у власне «Я», а Нью-Йорк – на символ Америки 50-х, де всі байдуже проходять повз одне одного, опікуючись лише власним добробутом і спокоєм. Отже, існує очевидний зв'язок роману «Над прірвою у житті» і романом потоку свідомості. Адже твір має деякі з рис, характерних для цієї техніки письма, а саме: головний герой роману – людина, яка живе напруженим внутрішнім життям, схильна до рефлексії та роздумів; сюжет, хоча і чіткий та продуманий, містить плин думок, настроїв, асоціацій, вражень; художній час має декілька вимірів – цілком реальний (грудень 1949 р.) та час «життя душі» героя, де переплітаються минуле, теперішнє і майбутнє; на рівні стилю – певна невпорядкованість та жвавість мовлення.

Отже, роман «Над прірвою у житті» є своєрідним «плавильним котлом», де змішалися в органічній єдності риси багатьох філософсько-літературних напрямків: від трансценденталізму до літератури потоку свідомості. І це робить його глибоким, насиченим і цікавим через роки після написання.

Література

1. Денисова Т.Н. Экзистенциализм и современный американский роман / Т.Н. Денисова. – К. : Наукова думка, 1985. – 249 с.
2. Жирнов П.О. Социально-политические взгляды Г.Д.Торо (социологический анализ) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. социол. Наук : спец. 22.00.01 «Теория, методология и история социологии» / П.О. Жирнов. – Саратов, 2001. – 24 с.
3. Мулярчик А.С. Проза Джерома Д. Сэлинджера / А.С. Мулярчик // Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Повести. Девять рассказов / Дж.Д. Сэлинджер. – М. : Художественная литература, 1983. – С. 5–18.
4. Прозоров В.Г. Трансцендентализм / В.Г. Прозоров // История зарубежной литературы XIX века : учеб. для филол. спец. вузов / [под ред. Н.А. Соловьевой]. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 356–368.
5. Kazin A. Contemporaries / A. Kazin. – Boston–Toronto : Little Brown and Co, 1962. – 513 p.

Горбач Н.В.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ МИТЦІВ МИНУЛОГО В ХУДОЖНІЙ КОНЦЕПЦІЇ Н. БІЧУЇ

Специфіка малих прозових жанрів накладає відбиток на характер роботи письменника з історичним матеріалом. За словами І. Дзюби, невеличкі за розмірами твори Н. Бічуї на історичні та культурно-історичні теми «насиченістю та внутрішньою об'ємністю вигідно відрізняються від багатьох поширених тепер розлогих історико-біографічних творів», бо кожен із цих творів, «розв'язуючи певне “одичне” творче завдання, має і свій характер, свій стильовий ключ» [2, 564]. Ця внутрішня наповненість досягається в першу чергу тим, що авторка, обираючи для своїх творів здебільшого малознані сторінки минувшини, все ж, не тяжіє до фактажу, реалій давнини, а надає перевагу реконструкції духовної, культурної атмосфери минулого.

Саме звертання до малодослідженого матеріалу дає авторові художнього історичного твору право на припущення і домисел. Зокрема, на сторінках новел Н. Бічуї постають образи ченця-іконописця Алімпія, співця Митуси, про яких маємо обмаль історично-достовірної інформації. Та Н. Бічуя часто не дотримується розгортання історії, лінійності історичного часу, історичної детермінованості подій тощо, бо історичний матеріал зазнає художнього переломлення в позасвідомих станах нараторів чи персонажів збірки.

Так, гарячкове видіння іконописця Алімпія («Сотворіння тайни») «розсуває» стіни келії і переносить ченця на багатолюдні київські вулиці, де й зустрічається він зі скоморохом. Саме вустами середньовічного лицедія озвучує Н. Бічуя споконвічний конфлікт влади й митця: «Ти, князю [Володимир Мономах. – Н.Г.], славі своїй служиш, що б не робив, а я знаю такого, що нікому не служить: ні славі, ані князеві» [1, 77]. Алімпій не випадково обраний письменницею, бо його образ завдяки Києво-Печерському патерику уже утвердився в культурологічній пам'яті як символ безкорисного служіння високому. Письменниця за основу розповіді про іконописця бере «Слово 34. Про преподобного Спиридона Проскурника та про Алімпія Іконописця» з патерику, але різні його фрагменти інтерпретує по-різному. Наприклад, без змін подієвої канви Н. Бічуя використовує розповідь про Алімпія і нечестиву братаю, котра потай від іконописця брала гроші за його роботу до тих пір, поки Алімпій не дізнався про це і не подарував написаних ним образів замовнику. А от дві інші розповіді з агіографічної пам'ятки набувають авторських інтерпретацій. Якщо в патерику хворому Алімпію являється ангел, який завершує недописані ченцем ікони, то в Н. Бічуї завдяки часопросторовій трансформації до Алімпія-старця приходять Алімпій-юнак. Такий прийом перехрещення часових площин, з якими пов'язані юність і старість персонажа, дає можливість вибудовувати ретроспекцію Алімпієвого життя і робить спогади старого ченця психологічно більш умотивованими.

В епізоді спогадів Н. Бічуя також пристосовує патериковий мотив чуда – появу видіння Богородиці, свідком якого був Алімпій-отрок, – до своїх мистецьких завдань. У новелі Алімпію в святому образі ввижається його кохана: «він усумнився в чуді, котре бачили всі, бо бачив інше, лиш йому відкрите й живе» [1, 81]. І хоч Алімпій постригся в ченці, злякавшись своїх почуттів, та збережене ним упродовж усього життя кохання стало джерелом натхнення в творчості: «Дивилися з ікони пильні світло-карі очі, поважні, трохи сумовиті, бо мали нездійсненні бажання, а губи бриніли гарячою червінню, не святою, а грішною, і мале дитя зазірало в ті очі, дитя, котре могло б народитися, а тепер, ненароджене, плакало в Алімпієвих видивах і хотіло торкнутися його обличчя долонею. ... І узріли люди: ікона предивна, ангелом святим писана, волею Господньою – не інакше» [1, 82]. Послуговуючись середньовічним патериковим сюжетом про іконника Алімпія, Н. Бічуя вкотре у своїй творчості повертається до питання про позараціональний характер творчого процесу і утверджує читача в переконанні, що мистецтво народжується з любові.

Проблема взаємин митця і можновладця порушується в новелі «Буєсть Митусина».

Давньоруська «буєсть» – це й хоробрість, відвага, й буйність, зухвалість. Саме такими рисами наділений у Н. Бічуї Митуса. Невпокорений співець іде проти волі князя, відмовляється співати йому хвалебних пісень, викликаючи в Данила Галицького гнів:

– *Навіть вільному птахові, Митусо, можна крила ув'язати, а коли пручатиметься – можна стрілу в серце випустити. На те є ловчі у князів.*

– *Затим же й не йду на службу князівську, що така служба у ловчих його. Не бажаю ловчим бути, – сміявся Митуса, і сумно йому було [1, 92].*

Тема творчості є визначальною й у новелі «Біла віла», що була написана авторкою на замовлення журналу «Жовтень» до ювілею Лесі Українки. Основою для розгортання твору Н. Бічуя робить історію створення художником-імпресіоністом Іваном Трушем портрету поетеси. Ця історія стала для Н. Бічуї відправною точкою для накреслення творчого портрету поетеси, зіставлення механізмів фантазії в живописі та літературі. Н. Бічуя виходить за часові межі описуваної історії і збагачує концепцію образу Лесі Українки взаєминами з І. Франком, М. Павликом, С. Мержинським. Крім того, письменниця «розмикає» часопросторові обшири Лесино життя й робить дотичними до нього своїх сучасників-митців. Цим авторка утворює думку про асоціативність мистецтва, складність і суб'єктивність процесу творення художніх структур в уяві митця. Сучасний художник ніби полемізує зі своїми попередниками, яким пощастило писати портрети Лесі Українки з натури, зокрема, з І. Трушем. Але водночас він усвідомлює і власні переваги, які надає йому часова дистанція. Образом, що детермінується як зовнішніми, так і особистісними факторами художника, стає образ Білої Віли, з якою Лесю Українку споріднює здатність до боротьби, самопожертви в ім'я побратимства.

Н. Бічуя дає можливість простежити, як факти життя одного митця можуть стати джерелом натхнення для іншого, здолавши часові кордони. У новелі «Біла віла» конспект недописаного Лесею Українкою твору будить творчу уяву сучасниці авторки. Історія грека Теокріта, засудженого християнами за ересь, стає метафорою вічної залежності, приреченості митця на творчість: «Чому не спробувати дописати недописане, чому не знайти манускриптів, захованих у піску пустелі, чому не визволити двох дітей од вічного сумніву – даремною чи недаремною була в їхньому житті мить, коли вони, змагаючись із страхом, вирішили рятувати мудрість предків, мудрість свого батька?» [1, 167].

Як бачимо, час у новелах авторки позбавлений лінійності, він розщеплюється на пласти, обов'язковим серед яких є сучасність. Саме через осмислення своїми сучасниками подій і осіб давньої доби й моделює минуле Н. Бічуя, підкреслюючи перетікання минулого в майбутнє, духовний зв'язок поколінь. Химерних трансформацій часто зазнає й художній простір новел, підкреслюючи позараціональний характер художньої дійсності, в якій опиняються віддалені одна від одної події а то й епохи.

Обмеження часо-просторової присутності історичного матеріалу, зумовлене жанром історичної новели, є для Н. Бічуї цілком органічним, бо вона не апелює до історичних джерел, не полемізує з версіями дослідників, а використовує історичні знання для розгортання внутрішніх історій як персонажів, так і своєї власної. Образи творчих особистостей у малій прозі Н. Бічуї допомагають авторці відтворити механізми виникнення творчого задуму, його реалізації, складність психологічних процесів. Вони не лише сприяють окресленню смислових і емоційних парадигм минулого, але й проливають світло на творчу лабораторію Н. Бічуї як авторки самозаглибленої, майстра високої емоційної напруги.

Література

1. Бічуя Н. Великі королівські лови / Ніна Бічуя. – Львів : Піраміда, 2011. – 192 с.
2. Дзюба І. Палітра міської повісті (Нотатки про творчість Ніни Бічуї) // 3 криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – Т. 1. – С. 562–575.

Гребенюк Т.В.,

доктор філологічних наук,

Запорізький державний медичний університет

КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СВІДОМОСТІ В ХУДОЖНІЙ ОПОВІДІ

Репрезентація внутрішнього світу персонажа літературного твору є хронологічно тяглим, багатоступінчастим процесом, що оцінюється як взаємодія всіх трьох аспектів функціонування літературного твору – креативного, референційного й рецептивного. У рецептивній площині вона не тільки активує здатність читача до актуального реагування на набір текстових сигналів, а й зумовлює його звернення 1) до набору літературних конвенцій, сформованого попереднім рецептивним досвідом і 2) до найрізноманітніших знань про навколишню дійсність, які утримуються в довготривалій пам'яті. Найбільшу увагу шляхам сприймання свідомості, репрезентованої в межах художньої оповіді, приділяє така галузь гуманітарного знання, як когнітивна наратологія, основним об'єктом вивчення якої є природа зв'язків між наративом і свідомістю.

Зважимо, що в межах наратології персонаж зазвичай виступав об'єктом дослідницької уваги як оповідна інстанція (наратор) і суб'єкт дії (актант). Свідомість персонажа, його внутрішній світ набуланого значення як об'єкт наратологічного аналізу лише останніми роками, зокрема, в контексті постановки проблем емпатичного розуміння та ідентифікації реципієнта з персонажем оповіді. Найвагоміші розвідки в цій галузі, де репрезентація людської свідомості розглядається як складова оповіді та матеріал для засвоєння іншою свідомістю, належать перу Барта Вервека, Девіда Германа, Люка Германа, Урі Марголіна, Алана Палмера, Моніки Флудернік, Фотіса Янідіса та ін.

Л. Герман та Б. Вервек стверджують, що будь-який елемент оповіді є важливим саме як чинник репрезентації в ній людської свідомості, адже будь-яка нарація є формою відтворення наратором внутрішнього світу персонажа (або просто іншої особистості). Проте, найоптимальнішими для цього, в основному, є «два граматичних засоби: пряма наслідувальна репрезентація і непряма дієгетична репрезентація. Першу також називаємо «сцена» або «показ», тоді як другу – «виклад» або «розповідь»» [2, 91].

М. Флудернік відзначає домінуючу роль читацької уяви при побудові образу персонажа як складової можливого світу: «читач додає відсутню інформацію, використовуючи власні конкретні образи та ідеї, хоча окремі аспекти вигаданого світу завжди залишатимуться невизначеними або неповними. Певні аспекти, які в драмі або фільмі подаються експліцитно, в романах часто залишаються відкритими: наприклад, одяг персонажів, розташування меблів, колір волосся головного героя тощо» [1, 40]. Найважливішими категоріями для репрезентації свідомості дослідниця називає невласне пряму мову, внутрішній монолог, психонарацію (активне вживання в оповіді дієслів і іменників на означення психічних процесів) і психостиль (mindstyle) – поняття, що характеризує «різновид письма, в якому використання героями конкретних лексичних і синтаксичних особливостей говорить про специфічний спосіб мислення, що розкривається шляхом репрезентації в тексті їхньої свідомості й психічних процесів» [1, 85].

У. Марголін у рамках когнітивно-психологічного підходу до оповіді розглядає персонажів як «базовані на тексті ментальні моделі осіб, створених у свідомості читача в ході сприймання тексту, котрі, проте, суто теоретично можуть реально існувати в позатекстовій дійсності» [3, 78]. Учений наполягає, що у фокусі дослідження має бути не стільки специфічна природа репрезентації чи іншої свідомості, але, скоріше, її текстова основа («підказки, джерела»), ті операції, що беруть участь у репрезентації, принципи («правила, закономірності») формування та спрямування цих операцій, і, врешті, побудова кінцевого результату.

За словами У. Марголіна, «коли суб'єкт продовжує читання, керуючись принципом «прочитування» персонажа, це відбувається крок за кроком, шляхом формування й накопичення інформації, пов'язаної з персонажем, що може, в свою чергу, служити основою

для подальшого наділення героя новими рисами. Після того, як певну кількість властивостей накопичено, вони часто активують структури загальних знань, що зберігаються в довготривалій пам'яті, під впливом яких ці властивості можна категоризувати, структурувати й інтегрувати в персонажну модель» [3, 78].

Розглядаючи перебіг емпатичного розуміння свідомості Іншого в контексті дискурсу когнітивної наратології, маємо враховувати, що коли одна людина (персонаж-натор) характеризує іншу (або себе), вона сама може бути охарактеризована завдяки таким своїм психічним та комунікативним властивостям, як знання, співпереживання, надійність, чесність тощо.

Важливим джерелом інформації для формування читацького сприйняття персонажа, як прямо, так і опосередковано, є його вчинки. Також механізмами репрезентації героя є приховані паралелі та протиставлення, вставні оповіді й те, як інші персонажі (імпліцитно) формують уявлення про нього, а також, звісно, інтертекстуальні відгомони й алюзії, що навіюють нам спогади про подібних (або однойменних) персонажів інших літературних творів.

Варто зазначити, що пошук відповідної класифікаційної групи для персонажа й категоризація отриманих знань про нього у свідомості реципієнта відбуваються одночасно з процесом отримання інформації. Персонажні моделі включають схеми та стереотипи, що стосуються як знання про світ, так і «літературної енциклопедії», тобто знання про літературу як систему, конвенції певних літературних стилів або епох.

Після того, як відповідність між даними та класифікаційною групою, категорією встановлено, категоризація завершується, і читач може рухатися далі, інтегруючи всю наявну на цей момент інформацію, заповнюючи лакуни психологічної моделі, формулюючи сподівання й пояснюючи накопичену інформацію, наприклад, через співвіднесення дії героя з його наміром або «діагностованою» в процесі читання системою його моральних цінностей, естетичних смаків тощо.

Література

1. Fludernik M. An Introduction to Narratology [transl. from the German by P. Hausler-Greenfield and M. Fledernik] / Monika Fludernik. – London and New-York : Routledge, Taylor&Francis Group, 2009. – 183 p.
2. Herman L. Handbook of Narrative / Luc Herman, Bart Vervaeck. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2001. – 232 p.
3. Margolin U. Character / Uri Margolin // Cambridge companion to narrative. Ed. by David Herman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007. – P. 66–79.

Гурдуз К.О.,

кандидат філологічних наук,

Миколаївський національний університет

Імені В.О. Сухомлинського

ЧАСОВІ КООРДИНАТИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АНТИВОЄННОГО РОМАНУ

Сучасна українська романістика – явище складне й динамічне. Останнім часом у ній чітко окреслилася тенденція нового, незаангажованого прочитання заборонених або сфальсифікованих сторінок національної і світової історії. Одним із проявів відповідних авторських інтенцій є осмислення феномену війни через його нові, часом несподівані художні інтерпретації. «OST» (2005) С. Батурина, «Музей покинутих секретів» (2009) О. Забужко, «Остарбайтерський вир» (2010) М. Іванченка, «Століття Якова» (2010) В. Лиса, «Торговиця» (2012) Р. Іваничука, «Війна і ми» (2012) С. Пантюка, «Війна очима солдата» (2012) В. Пеунова, «Вакації у Тангермюнде» (2012) Р. Сьомої, «Книга забуття» (2013) В. Слапчука, «Танго смерті» (2013) Ю. Винничука, «Вільний світ» (2014) Т. Белімової, «Не вурдалаки» (2013), «Оголений нерв» (2015) С. Талан, «Червоний» (2014), «Вогняна зима» (2015) А. Кокотюхи, «Маріупольський процес» (2015) Г. Вдовиченко, «Загублений між війнами» (2015) Н. Доляк та інші твори окресленої проблематики дають достатньо підстав для констатації нової хвилі розвитку сучасної романної прози.

Однак попри зростання попиту серед читачів, антивоєнний жанровий різновид роману

потребує глибокого теоретичного вивчення, адже увага до нього з боку літературознавців поки що обмежена окремими спорадичними відгуками і рецензіями. Завданням цього дослідження є окреслення художньо-темпоральних вимірів сучасного українського антивоєнного роману, оскільки категорія часу є однією з базових чинників існування літературного твору.

Аналізуючи хронотоп антивоєнних романів, М. Гуменний зауважує, що вони «так чи інакше зв'язані з конкретною історичною ситуацією, і тому тут неминуче встановлюється взаємозв'язок між часом описаних у романах подій і явищ з історичним часом» [1, 42]. Сучасні зразки окресленого жанру яскраво ілюструють цю закономірність, адже на їх сторінках оживають воєнні події різних часів і країн.

Роман «Війна і ми» С. Пантюка написаний у вигляді сповіді головного героя, нашого сучасника, про пережите під час служби в армії. Лінійна хронологія подій у творі відсутня, фактично, уявлення про головного персонажа вимальовується з окремих доленосних для нього часових відтинків: народження, дитинство, навчання, військова служба і сучасне існування з довічним тавром пережитої війни, що довільно чергуються і витворюють химерні художньо-часові сполуки, постають як складний калейдоскоп життя людини з непростю долею. У тексті немає чітких географічних орієнтирів, але в описах міжетнічних конфліктів азербайджанців і вірменів читач може помітити реалії війни в Нагірному Карабасі. Напевно, письменник свідомо не вказує просторові координати задля створення типового, узагальненого образу війни як трагедії світового масштабу незалежно від її локальних і національних прив'язок.

Подібний композиційний прийом структурує часові й просторові площини «Книги забуття» В. Слапчука, головний герой якого – колишній воїн-інтернаціоналіст, учасник війни в Афганістані, що сприймається як *alter ego* самого автора, – пише роман про пережиті події. Доля окремої людини, насильно втягнутої у вир війни, вимальовується за рахунок чергування кількох основних часових зрізів життя – мирного, воєнного і їх осмислення з відстані поствоєнної доби. Відзначаючи рідкісну інтертекстуальність твору, З. Лановик слушно зауважує, що він «може сприйматися як найсучасніша антологія афоризмів про війну» або навіть як «підручник» війни [3]. В. Слапчук значно розширює хронотоп роману часовими вимірами давньої української боротьби за територіальну цілісність і незалежність (зокрема битви під Жовтими Водами, Конотопом, Берестечком, Крутами тощо), I й II світових війн, збройних конфліктів у Франції, Іспанії, Японії, Чечні тощо. Розмірковуючи над їх причинами і наслідками, а також розкриваючи глибину афганської трагедії, письменник наближає читача до усвідомлення протиприродної сутності цієї й усіх інших війн, відомих людству.

Роман «Вільний світ» Т. Белімової присвячений подіям II світової війни. Реалії історичної доби постають через історії двох різних родин – Терещенків із Київщини і Коломійчуків із Черкащини, що переплітаються в різноманітних часових і просторових зрізах. Отже, авторка охоплює майже вікову історію від початку XX ст. до 2005 р. Різноманітні художні проєкції II світової війни запропоновані в романах «OST» С. Батурина, «Остарбайтерський вир» М. Іванченка, «Вакації у Танґермюнде» Р. Сьомої, «Торговиця» Р. Іваничука, «Не вурдалаки» С. Талан та ін.

Своєрідна війна, що розгорталася на західно-українських землях іще багато років після офіційного завершення радянсько-німецького протистояння, з її маловідомими чи й зовсім забороненими фактами, зокрема діяльністю ОУН і УПА, постає на сторінках романів «Музей покинутих секретів» О. Забужко, «Торговиця» Р. Іваничука, «Червоний» А. Кокотюхи. Історії людей, що стали свідками одразу кількох війн, осмислюються в романах «Століття Якова» В. Лиса, «Танґо смерті» Ю. Винничука, «Загублений між війнами» Н. Доляк.

Події Майдану, незакінченої і навіть досі офіційно не визнаної українсько-російської війни уже теж встигли потрапити в художній об'єктив сучасних романістів. Попри звинувачення в кон'юнктурності, неминучій необ'єктивності поспішного висвітлення суперечливих обставин сучасної доби, що можуть бути належно проаналізовані лише з відстані часу, вже представлені для широкого читацького загалу «Вогняна зима» А. Кокотюхи й «Оголений нерв» С. Талан, а «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко, відзначений цьогорічною літературною премією «Коронація слова», уже готується до друку.

Часові виміри сучасного українського антивоєнного роману моделюються за рахунок злиття історичного й приватного, індивідуалізованого часу. Визначальними характеристиками художнього часу у творах окресленого жанрового різновиду є тенденція до розтягнення, уповільнення і прискорення, надання різноманітних настроєвих відтінків, міфологізованого й ідилічного забарвлення, використання ретроспективних ракурсів і антиципацій.

Подаючи різноманітні художні візії воєнних подій епохального значення у їх взаємозв'язку і взаємозумовленості, письменники намагаються підвести читачів до осягнення циклічних закономірностей розвитку людства, сприймання часової тягlosti як трансцендентної закономірності буття. У цьому сенсі особливо загостреного прочитання набувають роздуми Р. Іванчука з роману «Торговиця»: «Чому, ну чому історія нічого не вчить? Знову загавкали войовники – кожен про свою всесвітню державу... Й забули про похід Александра Македонського і про всеєвропейську імперію Наполеона. Чому загарбники не можуть нині втямити, що залишаються жити лише мононаціональні, унітарні держави, а імперії неминуче розпадаються? Для чого марно проливають кров? Чи це Господнє випробування? Але скільки вже можна?» [2, 85–86]. Написані за кілька років до ескалації нової хвилі україно-російського конфлікту, ці рядки стали своєрідним літературним пророцтвом і звучать надзвичайно злободенно.

Актуалізація антивоєнного дискурсу в сучасній українській романістиці є свідченням нових мистецьких пошуків, закономірного реагування мистецтва на соціально-політичні зміни, звернення до національно-історичної пам'яті у пошуках відповідей на болючі питання сьогодення.

Література

1. Гуменний М.Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій / Микола Хомович Гуменний. – К.: Акцент, 2005. – 240 с.
2. Іванчук Р.І. Торговиця: роман / Р.І. Іванчук. – Харків: Фоліо, 2013. – 220 с.
3. Лановик З. Старе вино у нових бурдуках (розмисли над романом Василя Слапчука) [Електронний ресурс] / Зоряна Лановик // Золота пектораль. – Режим доступу: <http://zolotapektoral.te.ua/zoryana-lanovyk-stare-vyno-u-novyh-burdukah-rozmysly-nad-romanom-vasylya-lapchuka>

Даниліна О.В.,

кандидат філологічних наук,
Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка (Старобільськ)

ОБРАЗ МИНУЛОГО І СУЧАСНОСТІ В СПОГАДАХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Після тривалого періоду вторинності в літературному процесі, документалістика в ХХ ст. подеколи випереджає жанри художньої літератури. Цей факт відзначають європейські дослідники Філіп Лежен, Петер Вайль, Рейн Карасті. Українські науковці нерідко недооцінюють природу сучасної документалістики. Про це, наприклад, пише О. Забужко в есе «Людина і культура». Критикуючи застиглість національної жанрової ієрархії, авторка відзначає вторинність документалістики, називаючи її «мемуарним жанром» або pop-fiction, до якої відносить спогади, листи, щоденники, біографії, есеїстику. Вбачаючи коріння ставлення до літератури факту як до спеціально-фахової в радянському періоді цензури й закритості архів, авторка наголошує: «Марне розводитись про очевидне – про те, що мемуаристика не “також література”, а, генетично беручи, і є власне-література, література sui generis, із якої всякого роду “фікшени” “єсть пошли” аж ген-ген пізніше... чим є Євангеліє, як не збірником спогадів, тільки дуже суворо відредагованих?» [3, 320].

У вітчизняному літературознавстві теоретичні аспекти документалістики стали об'єктом досліджень таких вчених як О. Галич, Б. Мельничук, І. Данильченко, О. Зарицький, О. Дацюк, Г. Маслюченко, А. Цяпа, Т. Черкашина, О. Медоренко.

Жанрову природу мемуарів докладно розглядає О. Галич у монографії «Українська документалістика на зламі тисячоліть» (2001). Поняття «мемуаристика», на думку дослідника, об'єднує в собі різножанрові твори. Узнявши за основу думку про те, що «основу кожного твору

становлять особисті уявлення автора про себе та історичний процес», О. Галич класифікує мемуаристику на три категорії: об'єктна, суб'єктна і змішана, відзначаючи, що цієї класифікації недостатньо, щоб досягнути жанрову природу. Художня практика мемуаристики, на думку О. Галича, дозволяє говорити про розвинену систему жанрів, яку варто розглядати від найпростішого до складного: лист, щоденник, записна книжка, нотатки, літературний портрет (близькій художній біографії і літературній критиці), есе, некролог, а також мемуаристика активно використовує інші жанри – оповідання, повість, роман [1].

Існує певна неузгодженість у тлумаченні природи мемуарів і автобіографії. Проаналізувавши словникові статті, ми дійшли висновку, що усі автори вважають автобіографію жанром, але В. Лесин і О. Пулинець твердять, що вона переплітається з мемуарами. Автори «Літературознавчого словника-довідника» називають автобіографію основою автобіографістики, до якої зараховують мемуари, щоденники, листування, автобіографічні твори. Ф. Пустова, автор статті в «Українській літературній енциклопедії», вважає, що автобіографія відрізняється від щоденника і мемуарів. Розмежовує автобіографію і біографію Ю. Ковалів, натомість вважаючи мемуари близькими автобіографії.

На нашу думку, розуміння жанрів автобіографії і мемуарів пов'язане із розумінням категорії часу. Адже мемуари – це минуле, а автобіографія як метажанр поєднує в собі минуле і теперішнє. Саме такими текстами є спогади Раїси Мороз [5], Ірини Жиленко [2], Світлани Кириченко [4].

За формальними, зовнішніми ознаками проаналізовані тексти можна класифікувати як мемуари, адже в них автори розповідають про події минулого, учасниками й свідками яких вони були, про людей, з якими були знайомі, про покоління, до якого належали. Але за внутрішнім змістом вони далеко виходять за межі жанру, оскільки поєднують у собі автобіографічні спогади (про рід і родину, етапи навчання й становлення, створення власної родини й боротьбу за справедливість); біографії особисті (більшою чи меншою мірою авторки розповідають окремі факти життя друзів, колег чи знайомих, дають їм оцінку) і загальну біографію покоління шістдесятників; листи; щоденники; елементи художніх творів (І. Жиленко), етнографічні або культурно-історичні елементи (традиції й історія переселення греків у спогадах Р. Мороз, історія старого Києва в спогадах І. Жиленко), публіцистику (спогади С. Кириченко), фото (Р. Мороз) чи особисті документи (заповіт чоловіка – Володимира Дрозда в спогадах І. Жиленко). Провідною в текстах є ідея боротьби з радянською ідеологією – відкрита, особиста (у спогадах Р. Мороз, С. Кириченко), чи прихована, світоглядна (у спогадах І. Жиленко).

Крім спільних характеристик спогади мають і виразний індивідуальний стиль: до публіцистичності тяжіє стиль спогадів Р. Мороз і С. Кириченко; художнім, поетичним є стиль книги І. Жиленко. У цих текстах постає повноцінний художньо-історичний образ минулого і сучасності, авторки не лише вдаються до мандрів лабіринтами власної пам'яті, а й дають оцінку подіям, людям, собі з часової відстані й з позиції набутого життєвого досвіду.

Поєднання в кожному з цих текстів різних жанрів і видів літератури дозволяє нам говорити про їх метажанрову природу. Сильна особистісна позиція, що проявляється не лише в описі власних спогадів, а й у представленні світоглядної й громадської думки авторів схиляє до твердження про автобіографічність цих текстів.

Література

1. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : [монографія] / О.А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
2. Жиленко І. Homo feriensis : Спогади / Ірина Жиленко ; [передм. М. Коцюбинської]. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
3. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса : вибр. есеїстика / Оксана Забужко. – 4-те вид. – К. : Факт, 2009. – 352 с.
4. Кириченко С. Люди не зі страху. Українська сага : спогади / Світлана Кириченко ; [перед. сл. Ю. Бадзьо]. – К. : Смолоскип, 2013. – 920 с.
5. Мороз Р. Проти вітру: Спогади дружини українського політ'язня / Раїса Мороз. – Львів : Свічадо, 2005. – 213 с.

Дацер К.С.,
асистент,

Маріупольський державний університет

ДВІ ЕПОХИ В РОМАНІ М. БРЕДБЕРІ «ДО ЕРМІТАЖУ»

Малкольм Бредбері (1932–2000) – відомий письменник, академік, літературний критик, лауреат Букерівської премії. Українська дослідниця О. Чернявська вважає, що у його діяльності віддзеркалився притаманний англійській літературній традиції своєрідний культурний феномен, що набув значного розвитку у ХХ ст.: поєднання літературознавця та автора. Тут доречно згадати імена В. Вулф і Е.М. Форстера, а з сучасних митців – Дж. Фаулза, А. Мердок, М. Дреббл [4, 4]. Проте досі опубліковано небагато робіт, що висвітлювали б критичні погляди Бредбері та художні особливості його романів. Окремі наукові праці, присвячені творчості письменника, акцентували на аналізі специфіки його індивідуальної художньої манери (Е. Генієва, І. Дробіт, Н. Сизоненко, Н. Фролова, О. Чернявська).

Роман «До Ермітажу» (2000) – його остання книга, своєрідний духовний заповіт письменника. Насичення тексту названого роману цитатами, алюзіями, наявність стилізації, використання епіграфів, переосмислення сюжетів, мотивів, образів, окремі стилістичні прийоми свідчать про очевидний інтертекстуальний зв'язок із парадигмою Просвітництва та широким літературним контекстом від античності до авторської сучасності. Проте особливості часо-просторової організації тексту цього небуденного літературного твору ще не були предметом окремого дослідження, що обумовлює актуальність цієї роботи.

Мета роботи полягає у дослідженні своєрідності просторово-часових зв'язків в романі і виявленні специфічних ознак двох різних темпоральних рівнів твору.

Термін «хронотоп», що означає взаємозв'язок часу і простору в літературному творі, як відомо, був введений у обіг літературознавства М. Бахтіним. Час і простір разом з сюжетом твору, системою персонажів, нарративом є головними компонентами художнього світу літературного твору. Не викликає сумніву образотворче значення хронотопів, бо сюжетні події в ньому конкретизуються, а час набуває чуттєво-наочного характеру. Справді, можна згадати подію з точною вказівкою місця і час, де вона відбулася, але щоб подія стала образом, потрібен хронотоп, що дає підґрунтя для його показу-зображення. Отже, хронотоп служить відправною точкою у розгортанні «сцен» в романі, тоді як інші, «пов'язуючі» події, що знаходяться далеко від нього, подаються у формі сухого інформування чи повідомлення. «Хронотоп як переважаюча матеріалізація часу в просторі є центром образотворчої конкретизації, втілення для всього роману. Всі абстрактні елементи роману – філософські і соціальні узагальнення, ідеї, аналізи причин і наслідків – тяжіють до хронотопу, через нього наповнюються плоттю і кров'ю» [1, 401].

Британський письменник у своєму романі «До Ермітажу» презентує власну версію подорожі французького письменника та філософа Дені Дідро до Петербургу на запрошення імператриці Катерини II, яка відбулася у 1773 р. Ця історія має багато продовжень та інтерпретацій – історія зниклої бібліотеки Дідро, історія створення пам'ятника Петрові I, історія шведського багатозначного проєкта під назвою «Дідро», організованого 1993 р., в якому приймав участь й наратор – alter ego автора. У романі переплетено 2 типи оповіді – гомодієгетичний та гетеродієгетичний, 2 епохи – XVIII та ХХ ст.; незмінне лише місце дії – Санкт-Петербург та палац Ермітаж, просторовий топос якого поєднує два різні часові пласти.

Епоха Дені Дідро наповнена ідеями Просвітництва і його подорож до Санкт-Петербургу символізує метафоричний шлях Просвітництва із Західної Європи до «варварської» Росії. Філософ створює в своїй уяві нову Росію, проєктуючи будівлі і цілі міста, осмислюючи конституцію і виховання досконалої людини. «Росія, омріяна епохою Просвітництва» [5, 69] і «досконале, розумне життя народу» [5, 70] – ось мета Дідро, на досягнення якої він намагається спрямувати діяльність Катерини II. Але самодержиця не приймає втручання іноземця у справи країни і тому він залишається осторонь подій. Багато філософів намагалися

своїми вченнями впливати на хід історії і прогресивний розвиток країн. За іронією історії, їхні наміри не втілювалися в життя. М. Бредбері наводить приклади провалу філософів-радикалів: Рене Декарт при дворі шведської королеви Христини, Вольтер і король Пруссії Фрідріх II, Дені Дідро в Ермітажі у Катерини II.

На зворотньому шляху до улюбленого Парижу французький філософ відчуває, що він вже не той Дені, який приїхав до Росії кілька місяців тому. Але, зупинившись в Гамбурзі, все ж таки він робить ще одну спробу повернути Росію на Шлях Просвітництва – створює проекти нового російського університету, російської енциклопедії, відкриття банківської системи, удосконалення суспільних відносин – але жаданої відповіді від Катерини не отримує. Дідро вимушений визнати, що саме в Петербурзі «жорсткою перевіркою піддалася мрія всього його життя» [5, 474].

У 1993 р. учасники літературного проекту під назвою «Дідро» вперше зустрічаються і знайомляться в порту Стокгольма, саме перед відплиттям парому до бентежної Росії, у столиці якої урядові війська Б. Єльцина розстрілюють парламент. Компанія збирається дуже строката: співачка, актор, столяр, дипломат, письменник, філософ. Якщо спочатку учасники подорожі дивуються, з якою метою їх запросили брати участь в цьому заході, то поступово задум організаторів проекту прояснюється: зібрати разом людей, які могли б служити уособленням різнобічності і універсальності таланту Дені Дідро, автора «Енциклопедії». Але як самому Дідро не вдалося повністю реалізувати проект Енциклопедії та Просвітницької держави, так і дослідникам його творчості виявилось не під силу дослідити весь масштаб творчої спадщини філософа в межах одного проекту.

Локальними топосами, що поєднують ці дві епохи, виступають образи Стокгольма, Гамбурга, Петербурга, замковий хронотоп Ермітажу. У романі Стокгольм уособлює заможність та упорядкованість Швеції, Петербург зображено духовним символом Росії. Вишукана семантико-стилістична структура аналізованого роману і художнє багатство всієї прози Малкольма Бредбері надають невичерпні можливості для подальших наукових розвідок у сфері дослідження сучасної англійської романістики.

Література

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – С. 234–407.
2. Дробіт І. *Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І. Дробіт. – К., 2010. – 20 с.
3. *Путеводитель по английской литературе* / [под ред. М. Дрэбл и Дж. Стрингер ; пер. с англ.]. – М. : Радуга, 2003. – 928 с.
4. Чернявська О. *Малкольм Бредбері – теоретик роману і митець* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. Чернявська. – К., 2001. – 20 с.
5. Bradbury M. *To The Hermitage* / M. Bradbury. – L. : Picador, 2000. – 504 p.

Довіна М. С.,

аспірантка,

Ніжинський державний університет

імені Миколи Гоголя

ТЕМПОРАЛЬНИЙ ВИМІР ТОТАЛІТАРНОГО СВІТУ В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Протягом першої половини ХХ ст. на українських землях відбулася низка важливих суспільно-політичних подій (державний переворот, більшовицька окупація, громадянська війна), що вплинули на подальший розвиток національної культури. Їхні рецепції становлять одну з основних тематичних магістралей української літератури всього ХХ ст. Якщо в художніх творах 1920-х рр. репрезентовано авторські візії цих подій, то період 1930–1950-х рр. демонструє інакший підхід до оприявлення революційної тематики. Зміна рецептивних домінант зумовлена тим, що з середини 1920-х рр. українську літературу залучено до сталінського проекту культурного будівництва. З цього часу знакові події художньо осмислюються в контексті реалізації міфологічної моделі історії.

За твердженням М. Еліаде, в основу радянського варіанту тоталітарного міфу покладено один із найвідоміших міфів середземноморсько-азіатського світу – міф про справедливого героя-рятивника, чий образ трансформовано в пролетаріат, страждання якого покликані змінити онтологічний статус світу [2, 226]. Перемога пролетаріату в радянському міфі асоціюється із Золотим Віком та абсолютним завершенням історії в безконфліктному суспільстві. Такий сюжет розгортання історії зумовлює особливу організацію темпорального виміру тоталітарного світу.

Моделювання міфу включало специфічне осмислення часо-просторових характеристик картини світу в контексті пануючої ідеології. Так, кожна тоталітарна система (радянський, німецький чи італійський варіанти) усвідомлювали себе як «нову еру» в історії людства, тому першочерговим завданням ідеологів було моделювання хронотопу такого «нового» світу. Традиційно в історії становлення певної ідеології наявна культова подія, що асоціюється з актуалізацією та легітимацією нового порядку. Час, що передував цій події, визнається профанним, а час «після» – сакральним.

Наявність **культової події** – обов'язкова характеристика тоталітарних систем, котрі часто послуговуються релігійною моделлю організації часу. Наприклад, у християнському світобаченні час поділений народженням Христа на період до нашої ери та, відповідно, нашої ери (формальне вираження такого поділу помітніше в англійській мові: «В. С.» – до народження Христа; «А. D.» – після смерті царя), причому саме другий період має позитивне семантичне наповнення. Так само всі тоталітарні спільноти уявляли себе на початку «нової ери», точкою відліку якої стала культова подія: Муссоліні ввів новий календар від 1922 р.; у радянській історії це штурм Зимового палацу 1917 р.; у Німеччині – «Півний путч». Такий спосіб порціонування часу створює відчуття новизни, перспективи, яка відкривається після відповідної знакової події.

Профанний час у радянському тоталітарному міфі ототожнюється з дореволюційним періодом історії. На художньому рівні ця ідея реалізується за допомогою уживання у творах макабричних образів та мотивів, які забезпечують песимістичне сприйняття дореволюційного світоустрою та світогляду. Показово, що зображенню дореволюційного світу українські радянські письменники приділяли мало уваги. Це пояснюється специфікою тоталітарної ідеології, а саме її спрямованістю в майбутнє – на досягнення епохи Золотого віку, трансформованого в образ комунізму. Профанний час описується лише з метою створення контрасту й демонстрації на його фоні переваг нової ідеології.

Натомість опис **сакрального часу** становить важливий етап художнього моделювання тоталітарного світу. Письменники мали зображати лінійне розгортання часу, який розпочався у визначеній точці (Жовтнева революція) й без відхилень прямує в майбутнє, а після досягнення кінцевого пункту (Золотого віку, комунізму) завершиться, полишивши суспільство вічно жити у «світлому майбутньому». Проте цей утопічний сюжет не втілювався фактично, що змусило ідеологів дещо змінити стратегію представлення темпорального виміру тоталітарного світу.

По-перше, необхідно було підтримувати оптимізм перших пореволюційних років, нагадувати суспільству про пережиті досягнення й відволікати увагу від труднощів повоєнного життя. Ритуалізм тоталітарної культури вдало реалізував цю потребу: святкування річниць Жовтневої революції забезпечило циклічність міфологічного часу, представленого в радянській літературі. По-друге, потреба продемонструвати приклади досягнень й підтвердження прогресу спричинила появу такого феномену, як «аберація зору» [1], котрий полягав у тому, що вигадана ідеалізована художня дійсність була представлена читачеві як реальність. Такий спосіб оприявлення темпорального виміру світу остаточно руйнував лінійне розгортання часу в тоталітарному міфі й утверджував його циклічність.

Отже, моделювання лінійного розгортання часу, поділеного культовою подією на профанний та сакральний, стало основою художнього представлення часового виміру тоталітарного світу в радянській літературі. Проте поступово лінійна модель була замінена циклічною, що відповідало ознакам міфологічного світогляду.

Література

1. Захарчук І.В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І.В. Захарчук. – Луцьк : ПВД Твердиня, 2008. – 406 с.
2. Элиаде М. Аспекты мифа [Електронний ресурс] / М. Элиаде // Книгосайт. – Режим доступу : <http://knigosite.ru/read/27826-aspekty-mifa-eliade-mircha.html>

Домбровський М. Б.

кандидат філологічних наук,

Львівський національний університет імені Івана Франка

КУЛЬТУРНИЙ ЗОЛОТИЙ ВІК В ОБРАЗНОМУ СВІТІ ТІБУЛЛА

Тексти Тібулл – суб'єктивна лірика. А отже, суб'єкт є мірилом світу і надає йому цілості. Уся змістова структура елегій вибудовується довкола **базової опозиції** «*суб'єкт – світ*». Суб'єкт і світ стають двома протилежними полюсами «*поетичного поля*» елегій. Поле це твориться завдяки натягу, напрузі, яка виникає між суб'єктом і світом. А напруга постає на зіткненні двох протилежних інтенцій, що виходять, з одного боку, від суб'єкта, і, з другого боку, – від світу: суб'єкт прагне злитися з зовнішнім світом в акті любові, світ же відгороджується від суб'єкта з його прагненням.

У різних своїй «пунктах» світ відгороджується від суб'єкта по-різному. Відповідно до різної міри і способу відмежування світу в тому чи іншому пункті можна говорити про *сегменти* того світу. У власне образному вимірі ці сегменти реалізуються як образи певного середовища реального / можливого / уявного перебування суб'єкта. Кожен з таких образів має своє місце в *часових* і *просторових* координатах образного світу і єдиний *емоційний* рисунок. Це «підсвіти» чи «малі світи» образного світу елегій Тібулл – основні його структурні елементи.

Серед інших критеріїв, якими протиставляються один одному елементи цієї конструкції є критерій *генералізованості* / *приватності* образу, світу. Звичайно, основний фокус тексту зосереджений на образах «приватних», на тих просторах, що складають реальність ліричного героя, його безпосереднє оточення, його *hic et nunc*: село, міська любов, військова служба (*ruga, amores, militia*). Однак, тут мова піде не про ці фокусовані простори, а про ті, які складають свого роду тло, генералізацію всього космосу Тібулл – ті, що надають йому цілості, узагальненості, ієрархічності.

Весь світоустрій Тібулл генералізується до опозиції «*золотий вік – залізний вік*». Образ **золотого віку** виконує у цій конструкції функцію утопічної абсолютної ідилії. Описаний він традиційними для античної поезії мотивами, які загалом зводяться до двох ідей – непотрібності праці (*самоплідність* і відкритість природи) і відсутності далеких морських подорожей (відсутність виходу за свої межі). Це світ, злитий з суб'єктом в єдине гармонійне ціле. Він *не відмовляє* суб'єктові і *не насилує* його, не знає поділу на «своє – чуже» і не знає нічого поза собою, не знає невідомості. Іншими словами, це світ *без внутрішніх і зовнішніх меж*, світ *абсолютної ідилії*. Щоправда, у контексті цілості образного світу золотий вік таки відмежований від суб'єкта: по-перше, *часовою межею* (як світ минулого), а по-друге, *межею приватності*: золотий вік не є світом приватної ідилії героя, це генералізована візія.

Золотий вік гине з настанням залізного – з настанням меж: відмов і насилля. Це зіткнення віків дає два предметно ніби тотожні, але емоційно і функціонально зовсім різні образи: образ *загибелі золотого віку* (і народження залізного) і образ відновлення гармонії у вигляді «**культурного**» **золотого віку**. Якщо ідилія золотого віку була абсолютною ідилією в межах своєї епохи, то ця нова ідилія – це лише відвойована оаза гармонії у вже негармонійному світі. Якщо золотий вік був світом, що не знав меж, то ця ідилія – це *світ подоланих меж, відновленої гармонії*. Тепер людина – не органічне ціле зі своїм світом, з природою, тепер вона відокремлена від природи – її (природи) відмовою і ворожістю. Для повернення у природу людина мусить сама виборювати і постійно підтримувати культурну оазу серед дикої природи – оазу, що має дати ілюзію колишньої гармонії – ціною насилля над собою (праці) і над природою (порушення її незайманості).

Центральним і найвпізнаванішим мотивом образу культурного золотого віку, як правило,

виступає мотив **зародження праці**. В цьому контексті переважно виводиться образ **бога-інвентора** («винахідника»), який дає людині засіб для перемежування, певного приборкання, окультурення природи. Роль інвентора переважно зводиться до винайдення класичного «набору» трудів: *рільництва, садівництва, виноградарства і виноробства*. Саме на праці бачимо акцент, і саме вона, таким чином, виступає *маркером*, що відрізняє культурний золотий вік від чистого золотого віку. Необхідність праці означає наявність межі між людиною і природою, тобто зруйнованість первинної ідилії. Але водночас праця є тим, що дає можливість певним чином відновити ідилійність. Ціною «насилля» над собою і над тепер уже неприхильною природою людина виборює свою територію – територію культурної ідилії. Світ стає поділеним на чужий (неприборканий) і свій (окультурений). І саме «інвентор» стає тим, хто дає людині «ключ» до створення ідилії.

Природа не лише неприступна. Тепер вона й ворожа: з'являються дикі звірі, що несуть людині небезпеку. Культурний золотий вік і тут дає людині інструмент приборкання: для захисту від хижих звірів людина отримує мисливську зброю і оволодіває мистецтвом *полювання* (відповідник праці).

Долання межі ціною накладання на себе іншої межі (тяжкої праці) не завжди дає відчуття відновленої гармонії. Тому Вах у ролі бога-інвентора може дати додатковий засіб – **вино**, яке приносить людині, стомленій працею, тимчасову ілюзію звільнення від меж. Епоха культурного золотого віку – це вже епоха болю. І ідилія цієї епохи дає лише тимчасове забуття того болю. Це вже ідилія з трагічним потенціалом, який найвиразніше проявиться в її безпосередній «спадкоємиці» – сучасній сільській ідилії, чого ми тут не торкаємося.

Смерть золотого віку – це поява не лише внутрішніх меж, але й зовнішніх. Ідилійний гармонійний світ людини перестає бути всесвітом, перестає бути абсолютним. Він виявляється лише оазою, за кордонами якої – ворожий зовнішній світ. Але культурний золотий вік дає людині і тут можливість долати межі: ще один з типових, впізнаваних мотивів аналізованого образу – **морська подорож**, яка є власне також інструментом приборкання ворожості чужого світу, інструментом виходу за вже існуючу межу, інструментом поширення культурної, своєї сфери. Це та сама функція, що і в образі праці чи полювання.

Крім подолання меж «фізичним» способом (через сільську працю, мисливство, мореплавання, зрештою, вино), відновлена гармонія культурного золотого віку підтримується також відсутністю / зняттям меж на «метафізичному» рівні – через **прихильність богів**, союз із ними. Таку функцію має бог-інвентор, який своєю інвенторською роллю освячує практику долання меж. Цей самий момент можна бачити загалом у мотиві давньої побожності і доброчесності.

Подолання меж відновлює гармонію – зі спокоєм і певністю в її триванні, які, зокрема, закріплюються мотивом *достатку* (природного багатства). Тому одним із супутніх образів, яким характеризується ідилія культурного золотого віку, виступає також образ **багатого врожаю**. Але культурний золотий вік на це природне багатство теж накладає свої межі – межі природної необхідності. Звідси – мотив **простоти, скромності** (*paupertas*).

Підсумовуючи, можна сказати, що культурний золотий вік – це світ подоланих меж, локального відновлення гармонії в межах уже посталої негармонійної залізної епохи. Це перша неабсолютна ідилія – ідилія, свідомо свого неідилійного контексту. Тому культурний золотий вік незмінно характеризується, з одного боку, *(а) наявністю меж*, але, з другого боку, *(б) наявністю засобів, що частково і локально їх долають*. Тут відмова зовнішнього світу (несамоплідність природи) долається через *насилля над самим собою*, самопримус (праця: орання, виноробство, полювання) – так само, як *насилля* зовнішнього світу (війна, спричинена жадобою наживи, багатства, золота) відвертається *самовідмовою*, самостримуванням (незаможність, доброчесність; стримування надмірних бажань). При тому це генералізована, неперсональна ідилія. Вона належить до далекого минулого. Персональне звучання вона отримує з перенесенням у світ сучасності героя, в сферу його реального простору. Там вона інтимізується і стає центральним ідилійним образом Тібуллової конструкції світу. Але це вже виходить за межі теми даної доповіді.

Дуркалевич В.В.,
кандидат філологічних наук,
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ ЧАСУ В ОПОВІДАННІ ІВАНА ФРАНКА «ПІД ОБОРОГОМ»

Час, так само, як і простір, належить до конститутивних елементів моделі світу художнього твору. Функціонує, отже, як певний інтерпретаційний проект, у якому усе значить. Звідси впливає важливість дослідження темпоральних конструктів мистецтва.

Особливу роль моделювання темпоральних репрезентацій відіграє у прозі автобіографічного типу. Саме тут виразно проявляється (ре)конструкційний, (ре)інтерпретаційний та перформативний характер писання-пригадування. Актуалізація часового модусу твору тісно пов'язана також із цілою низкою параметрів функціонування автобіографічного нарративу, серед яких – ґенеза, мотиваційне підґрунтя, адресованість та ін.

Цікавими для дослідження є, поза сумнівом, тексти, у яких *explicite* домінує експериментування з категорією часу (гра з часом, гра у час, часові колажі тощо). Однак не менш цікавими у плані наукового прочитання продовжують залишатися тексти, що творять певний канон літературної класики. Йдеться тут передусім про творчість І. Франка, докладніше – про малі прозові форми («Микитичів дуб», «Малий Мирон», «Грицева шкільна наука», «Оловець», «Отець-гуморист», «Schönschreiben», «Під оборогом», «У столярні», «У кузні», «Борис Граб», «Гірчичне зерно»), у яких широко розбудований автобіографічний дискурс. Саме ці тексти заслуговують особливої уваги з огляду на специфіку моделювання у них часових пластів. У межах цього дослідження аналізові підлягатиме специфіка моделювання часу в оповіданні І. Франка «Під оборогом».

Важливе значення для вибору читацької стратегії щодо оповідання «Під оборогом» має принцип контекстуалізації. Саме він дозволяє глибше зрозуміти механізми моделювання часу у згаданому творі. Аналітико-інтерпретаційні процедури, зосереджені на внутрітекстовому вимірі автобіографічного нарративу, виявляються недостатніми для розкриття особливостей компонування темпоральної візії світу спогаду.

Ключовими контекстами, які слід брати до уваги при розгляді оповідання «Під оборогом», є: а) Франкова концепція літературного твору та його рецепції; б) Франкова концепція лектури автобіографічного типу; в) Франкові контрдискурсивні практики, спрямовані на реконтекстуалізацію й (де)канонізацію автобіографічного нарративу.

У «Передмові до збірки “Малий Мирон” і інші оповідання» (1903) І. Франко накреслює систему правил читання власних автобіографічних текстів. Ця система базується передусім на чіткому розмежуванні позатекстової дійсності (автобіографічний досвід автора як емпіричної особи) й моделі світу, представленої у творі (нарративне моделювання автобіографічного досвіду): «Оповідання, зібрані в отьому томику, – підкреслюватиме І. Франко, – в більшій мірі від інших мають автобіографічний характер. [...] Матеріалом послужили всюди мої особисті спомини, які в оповіданнях “Отець-гуморист” та “Гірчичне зерно” переходять майже зовсім в мемуари. Та хоча і в інших оповіданнях сього томика автобіографічний елемент виступає досить живо, то все-таки не можна, як се чинив пок[і]йний] Ом. Огоновський, приймати їх без застережень, як частини моєї автобіографії, бо в усіх, крім автобіографічного елемента, маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу» [3, 457]. Цитований фрагмент виразно свідчить про таке оперування розумінням автобіографічного нарративу й правил його рецепції, яке докорінно відрізняється від наївно-реалістичних й впливологічних лектур, запропонованих Франковими сучасниками (О. Огоновський, А. Кримський, С. Єфремов).

«Передмова до збірки “Малий Мирон” і інші оповідання» у сконденсованій формі містить Франкову концепцію художньої комунікації і функціонує як своєрідний скрипт, покликаний до ревізії та корекції рецептивної ситуації, що склалася навколо текстового канону «Малий

Мирон» – «Грицева шкільна наука» – «Оловець» – «Schönschreiben». Вміщуючи згадані тексти у новій збірці, автор включає їх у контекст типологічно подібної літературної продукції («Гірчичне зерно», «Отець-гуморист», «Борис Граб»), а це, своєю чергою, спонукає до виразного формулювання принципів лектури змодельованого у збірці типу автобіографічної нарації. Знаменно, що, представляючи конкретні правила читання, письменник не дає готових інтерпретаційних розв'язків, бо це неминуче провадило б до поступового згасання семіози, а також до редукції читацької активності.

Полемізуючи із представниками наївного біографізму, І. Франко акцентує на оповіданні «Під оборогом» як на одному із ключових у структурі автобіографічного наративу, підкреслюючи одночасно його моделюючий характер: «Даремно називає д. Юцишин характеристику моїх дитячих літ, як написав Єфремов, “незвичайно майстерною”. Вона, навпаки наскрізь неправдива, бо основана не на моїх власних споминах, про які в мене не допитував д. Єфремов, але на ніби автобіографічних оповіданнях про малого Мирона, в яких справді міститься дещо автобіографічне, але далеко більше чисто літературного. Та й то цікаво, що з тих автобіографічних оповідань ані д. Єфремов, ані д. Юцишин навіть не згадали про оповідання “Під оборогом”, може найцікавіше з них усіх, яке дає, щоправда, неповний, але в значній часті правдивий образок із моїх дитячих літ, іще поки я пішов до школи» [1, 229]. Цитований фрагмент можна розглядати як своєрідний герменевтичний ключ до розуміння світу оповідання «Під оборогом». Він дозволяє глибше усвідомити інтегруючу, реконфігуруючу, автотерапевтичну, фабуляризуючу й автокреаційну функцію я-нاراتиву.

У семіосфері оповідання співіснують часові й подієві пласти (автореференційний дискурс), які поза її межами ніколи не могли б становити єдиної цілості (фактографічний дискурс). Оповідання «Під оборогом» розпочинається епізодом повернення малого Мирона додому: «Відколи вернув із міста зі школи, се у нього тільки другий такий вакаційний день» [4, 35]. Натомість цитований вже фрагмент статті «В інтересі правди» сигналізує про «в значній часті правдивий образок із моїх дитячих літ, іще поки я пішов до школи» [1, 229]. Логіка позатекстових подій підказує, що той, хто повертається зі школи не може вже зустрітись з батьком. У листі до М. Драгоманова І. Франко зазначатиме: «На екзамені, котрий був властиво тільки парадом, був і мій батько, – я не бачив його, а тільки коли мене викликали першого, щоб одержати нагороду (книжку), то я почув, що він голосно заплакав. В два місяці опісля, на самий Великдень, він умер, покинувши господарство в розстрою і в довгах, молоду матір і четверо дрібних дітей. Мати мусила швидко вийти замож, щоб запобігти цілковитому розстроєві господарства» [2, 241]. Батько, своєю чергою, не може *ще* шукати учня, який вертає з міста. Автобіографічний дискурс підкоряється, однак, зовсім іншій логіці – логіці активного ангажування самості у творення цілісної, наділеної сенсом життєвої історії, історії, у якій можливе усе.

В оповіданні «Під оборогом» механізми спогаду-спалаху та фальшивого спогаду актуалізують ідею вічного повернення й вічної зустрічі з турботливими й люблячими батьками. У спогаді як реконструкції, перечитуванні й переписуванні того, що найважливіше, *свій* світ, його символічна топографія й антропологія стають тим, що не минає.

Література

1. Франко І. В інтересі правди // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 227–231.
2. Франко І. Лист до М. Драгоманова, 26 квітня 1890 р. // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 49. – С. 236–252.
3. Франко І. Передмова до збірки «Малий Мирон» і інші оповідання. Львів, 1903 // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 457–458.
4. Франко І. Під оборогом // Збір. творів : у 50 т. // Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 22. – С. 35–52.

Смець О.В.,

кандидат філологічних наук
Хмельницький національний університет

КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА ЧАСУ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ АМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Концепт часу є одним з найбільш складних парадоксальних і амбівалентних у понятійній системі людини. Як справедливо зазначає Л.Л. Лузіна, такі концепти, як час, смерть, кохання відносяться до складних розумових просторів, що безпосередньо не спостерігаються й у процесі пізнання, метафорично співвідносяться з більш простими розумовими просторами або з такими, що спостерігаються безпосередньо [3, 55]. Відповідно, час як складний концепт може виражатися через концептуальні метафори.

Автори теорії концептуальної метафори Джордж Лакофф і Марк Джонсон наводять приклад конвенційної концептуальної метафори часу TIME IS A MOVING OBJECT / ЧАС – ЦЕ ОБ'ЄКТ, ЩО РУХАЄТЬСЯ: *The time will come; I look forward to the arrival of Christmas* [1, 69]. Можна стверджувати, що такі концептуальні метафори (КМ) існують у багатьох мовах і є універсальними: *time flies*; час летить; літо пройшло; час рікою пливе (Б. Лепкий). Подібні КМ можна також визначити як ЧАС – ЖИВА ІСТОТА.

Різновидом такої КМ в оповіданнях Ділана Томаса є метафора ЧАС – СТАРА ЛЮДИНА, поняття часу наділяється зовнішніми, фізичними характеристиками старої людини: *Consider now the old effigy of time, his long beard, whitened by the Egyptian wind, his bare feet watered by the Sargasso Sea* («The Mouse and the Woman»). Цей фрагмент можна інтерпретувати як авторське зображення бога часу – якщо саме поняття часу означає безкінечність, вічність, то і бог часу є старим. Така авторська КМ відрізняється від конвенційної метафори, є трансформацією традиційної КМ [4, 51].

Перетворення традиційних концептуальних метафор у літературних текстах залежать як від авторської картини світу, так і від ідіостилю письменника. У літературному тексті час є особливим, це художній час. Д.С. Ліхачов характеризував художній час як явище самої художньої тканини літературного твору, яке підкоряє своїм художнім завданням і граматичний час, і філософське його розуміння письменником [2, 492].

Метою нашого дослідження є визначення засобів реалізації концепту часу та основних концептуальних метафор часу у творах американських письменників двох останніх десятиліть. Матеріалом роботи є оповідання таких письменників, як Р. Бредбері, Д. Апдайк, Д. Геліф, Л. Уілсон та роман С. Кінга.

Художній час у літературному тексті може виражатися лексичними, тропеїчними та граматичними засобами. Одна з особливостей низки творів – присутність засобів вираження часу у сильній позиції – заголовку. Один з останніх романів Стівена Кінга «11/22/63» містить числівники у заголовку, що являють собою алюзію на історичну дату — день загибелі президента Джона Кеннеді. Відповідно, роман побудовано на подорожі головного героя у минуле з метою запобігти вбивству президента США. Всі оповідання «Марсіанських хронік» Рея Бредбері також містять числівники як лексичні засоби вираження художнього часу, але це дати з майбутнього, наприклад: «*January 1999: Rocket Summer*»; «*April 2026: The Long Years*». Заголовки ряду оповідань Бредбері також включають лексичні («*The Green Morning*», «*Forever and the Earth*») та граматичні («*There Will Come Soft Rains*») засоби вираження художнього часу, які мають метафоричний характер. Концепт часу по-різному реалізується у коротких оповіданнях жанру flash fiction сучасних письменників США. Заголовне слово оповідання Джона Апдайка «*Oliver's Evolution*» несе сему часу, оскільки *evolution* означає поступові зміни у часі. Заголовок іронічного твору Девіда Геліфа «*My Date with Neanderthal Woman*» лексичну одиницю *Neanderthal* (неандертальська), пов'язану з доісторичним часом.

У дуже зворушливому оповіданні Л. Уілсон «*Bullhead*» між собою пов'язані два концепти – часу і пам'яті. Мати оповідачки вже 50 років поспіль приїжджає на озеро, утворене внаслідок будівництва дамби, і кидає у воду монетку. Саме на цьому місці був колись її

будинку, де вона кохалася зі своїм хлопцем. Прагматична ідея твору полягає в тому, що час не владний над пам'яттю про перше кохання. Отже, в оповіданні реалізуються дві концептуальні метафори: ЧАС – ЦЕ ПАМ'ЯТЬ; ПАМ'ЯТЬ – ЦЕ МІСЦЕ.

Зображення часу подій через їх місце (простір) як реалізація хронотопа, категорії художнього тексту, є характерним для багатьох творів сучасних американських письменників. Хронотоп актуалізується у такій сюжетній лінії, як подорож у часі – у минуле або майбутнє. Зокрема, у блискучому оповіданні Рея Бредбері «*Forever and the Earth*» відомого письменника Томаса Вулфа, який помер у 1938 р., переносять з небуття у далеке майбутнє, у ХХІІ ст., з надією, що він, як ніхто інший, зможе описати велич міжпланетних просторів, красу і екзотику інших планет, інших світів. І Вулф, з притаманним йому талантом, зміг це описати. Проте час його нового творчого життя обмежений... Саме ця ідея про занадто короткий час, відведений митцю на творчість, трагічний розрив між часом і талантом є, на наш погляд, провідною у творі Бредбері.

Досить популярною у літературі (як і у кіно) останніх років є тема подорожі у минуле. У романі С. Кінга «*11/22/63*» головний герой повертається у минуле через своєрідну «кролячу нору» (*rabbit hole*), портал – певне місце у будинку. Він опиняється у 1958 р. у невеличкому місті Деррі. Тобто, концептуальна метафора повернення у минуле – це ПОДОРОЖ У ЧАСІ – ПОДОРОЖ У (ПЕВНИЙ) ПРОСТІР (МІСЦЕ). Час сприймається як щось матеріальне, що можна побачити, де можна знаходитись.

Персонажі оповідання Р. Бредбері «*A Sound of Thunder*» здійснюють сафари у далеке минуле. Такі сафари організовує компанія «*Time Safari, Inc.*» Мисливці планують полювати на динозавра, але вони повинні рухатись лише однією Стежкою (Path), щоб не змінити майбутнє. Перебування у певному часі обмежено простором. Головний герой оповідання Д. Геліфа «*My Date with Neanderthal Woman*» здійснює подорож у далеке минуле за допомогою між світового бюро знайомств (Trans World Dating Agency). Він зустрічається з жінкою-неандерталкою. Письменник використовує невелику кількість лексичних одиниць для вираження концепту часу: cave (печера), forest (ліс), loincloth (пов'язка на стегнах). Тобто, на наш погляд, метою автора не є правдоподібність зображення місця і часу подій, а більш широка прагматична ідея – показати можливість співіснування, дружби, можливо кохання людей з різним рівнем культури.

Ми охарактеризували лише ряд творів сучасних авторів, в яких концепт часу виявляється через подорож у часі. Причому час може бути соціальний, політичний (Кінг, Геліф), природний, біологічний (Бредбері), духовний, мистецький (Уілсон, Бредбері). У цілому концептуальна метафора ПОДОРОЖ У ЧАСІ – ЦЕ ПОДОРОЖ У ПЕВНЕ МІСЦЕ як форма хронотопа певною мірою реалізується у цих творах.

Література

1. Лакофф Д. Метафори, котрими ми живем / Д. Лакофф, М. Джонсон ; пер. с англ. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 256 с.
2. Лихачев Д.С. Избр. Работы : в 3 т. / Д.С. Лихачев. – Л. : Художественная литература, Ленинград отд., 1987. – Т. 1. – 653 с.
3. Лузина Л.Л. Когнитивная метафора / Л.Л. Лузина // Краткий словарь когнитивных терминов. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – С. 55–56.
4. Yemets A. Investigating Poeticalness of Prose / A. Yemets. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 69 p.

Жаркова Р.Є.,

кандидат філологічних наук,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ЧАС (НАВ)ПРОТИ НЕЇ: ПОВЕРТАННЯ У ДИТИНСТВО ЯК СПОСІБ СЕБЕ-ПЕРЕ/ПРО-ЖИВАННЯ У ЖІНОЧОМУ ПИСЬМІ

Феномен жіночого письма неминуче пов'язаний із часом, із протистоянням вимогам і стереотипам часу, із протиставленням жінкою себе тому ж таки часові. Більш, як 2600 років

тому грекиня Сапфо, основоположниця жіночого мелосу, створила яскраві зразки жіночого патографізму, які згодом час назве «патологізмом», що балансує на хисткому пограниччі культурних орієнтирів і сексуальних орієнтацій.

Жінка-авторка, долаючи часові табу вже у ХІХ ст., прагне виявити світові свій текстовий жіночий час, ознаменований народженням нової поетики і стилістики: «про-кидання» свого «я» як поки хаотичне кидання словами і «про-будження» своїх психосоматичних потреб, які мають право **бути**. Жіночий час (жіночий погляд, слух, дотик) у літературі – це тло художньої розповідності – не лінійної, а циклічної, не цілком раціональної, а спонтанно чуттєвої, не подієвої, а тактильно фрагментарної. Початок ХХ ст. реконструює межі історико-культурної очікуваності: від жіночого часу в літературі до часу жінок (Ю. Крістева) у літературі, від виклику «духові часу» до одуховленого собою часу.

Тематизм жіночого письма варіативно шукає-і-винаходить свій простір і свій час. Таке ігрове забавляння з хронотопом у жіночому тексті стимулює зіштовхування уявного і явного. І точкою їх дотику завжди буде інтимна потреба пізнати і пере/про-жити свою по-стать. Дитинство сприймається і як час, у якому таке ігрове забавляння зі собою легітимізоване соціумом; і як простір, у якому ява та уява мають свою персональну домівку вражень і виражень. Дослідники жіночої вербальності (Г.Сіксу, К.Клемент, А. Леклерк, Б. Дедье, Ю. Крістева та ін.) підкреслюють важливість дескрипції дитинства у жіночому письмі як унікальної спроможності повертання у час формування свого «я», час зародження світовідчуттів і світорозумінь, час зв'язку і втрати цього зв'язку з батьками, час «проростання» комплексів і фобій, час о-панування мови / мовою / мов, час соматичного досвіду і подальшого його трансформування у досвід психічний, словом, час, у який жінці важливо повертатися і який вона заново/знову прагне повертати собі. Писати про своє дитинство – це нанизування на біографічний інваріант сотні можливих чи бажаних варіантів, коли йдеться і про «як це було, коли...», і про «як це могло би бути, якби...». Тому не можна жіноче письмо (про) дитинств-а(-о) вважати цілковито автобіографічним, оскільки факт потрібен авторці щоби заново / знову вжитися в дитячу себе-оболонку і мати певність своєї локальності, але фікція дозволяє жінці темпорально пригадувати явне (ясновидне) і вигадувати уявне (Я-сновидне, вифантазоване, вимріяне, атопічне й утопічне). Цікавим, на наш погляд, у цьому плані є французький досвід: з одного боку, дуже прогресивне вивчення автобіографіки, визначення її сутності й меж (Ж. Гюсдорф, Ф. Лежен та ін.), з іншого – наявність значної кількості творів жіночого письма про дитинство, у яких все ж важко встановити «ліміти автобіографічності» (до прикладу, тексти Ж. Санд, С.Г. Колетт, Наталі Саррот, Маргеріт Йорсенар, Маргеріт Дюрас, Амелі Нотомб, Ані Ерно та ін.).

В українській модерністичній літературі яскравим зразком жіночого письма дитинства може слугувати (більше як) повість «Хризантеми» Уляни Кравченко (Юлії Шнайдер): *«Як писати? Те все, що пишу, щось більше, як повість»* [2, 279]. Текст-мемуари, текст-палімпсест, текст – одночасно дія у часі й проти-дія часові, який замикає жінку у моменті писання, хоча саме письмо володіє властивістю анахронічної саморепрезентації. «Хризантеми» – це географія явного – земного буття 16-річної німкені-українки Марти, уродженки міста Миколаєва на Львівщині, це ще й над-географія фантазії, що дозволяє дитячій свідомості подорожувати: простором скандинавської легенди (як Валькірія), містичної саги (як безтілесна жінка-фантасмагорія), середньовічної лицарської мрії (як Ізольда) тощо. Долання кордонів простору неможливе без (з)долання павутини часу, серединного часу жінки-авторки, обабіч якого знаходяться життя і смерть, або промовляння і мовчання, або писання і читання: *«живі на нових картках пишуть про дня новість, а я давні записки читаю наче повість»* [2, 13]. Ніжність свого відчуття Марта переповідає, ототожнюючись з хризантемою, адже це квіти, що *«єднають світ живих зі світом померлих, творять якийсь третій світ, до якого шукаю дороги»* [2, 235].

Життя у третьому світі – це життя-поза-собою, це протидія руйнівному часові, це миттєвість вічного тривання, у розумінні Марти-Уляни, це майбутнє, заради якого / у якому мусить тривати минуле: *«дивлюся на все і на всіх як на матеріал для моїх майбутніх*

творів» [2, 254], або «хочу творити себе саму для майбутнього твору» [2, 300]. Творчість зливається з пам'яттю, дорівнює їй, для Марти-Уляни вагомо і пам'ятати щоби творити, і творити щоби пам'ятати: «Я боролася по змозі творчістю... Придивлялася, щоб усе запам'ятати. І кожне дерево, кожен краєвид – усе це буде існувати, але я не вернуся» [2, 224]. Час руйнує тіло жінки, залишає на ньому помітки, графіті, рубці від-бутого: зріла Уляна вже не стане наївною Юлією, але будь-коли зможе (по-)бути собі юною Мартою, тією ідеальною Іншою, яка акумулювала видимий явний досвід тіла Уляни та латентні уявні марення ества Юлії, бо ж саме письмо є часовим мандрівником, коли «переміщується по ламаній лінії між утраченим словом і словом обіцяним» [1, 137].

Марта – «досі не розбуджена дитина» [2, 152] – такий собі поки ненароджений ембріон слова, зав'язь жіночого буття-і-письма, сон, який сниться зрілій Уляні про себе-Юлію, яка, може, тоді, коли Уляна допише останній рядок, має тільки-но постати, адже, за Ж. Дерріда, саме «письмо [...] пробуджує слово з його знакового сну» [1, 24]. Як зауважує теоретикія жіночого письма Г. Сіксу, «ми [жінки-авторки] стаємо нашими чистими дітьми і ми себе народжуємо» [4, 65] і ця процесуальність самонародження у відчутті туги за письмом відбувається вже у часі дитинства, коли бажання писати таке нестримне і нестерпне: «Творити! Все одно, що-небудь, але творити! Людина хоче краси, а коли її нема, творить її зі своєї туги» [2, 172].

Історія Марти у «Хризантемах» закінчується у шістнадцять. Історія Юлії (Шнайдер) тільки починається у шістнадцять, коли вона усвідомлено обирає фах педагога і вступає у Львівську учительську семінарію. Історія Уляни виникає після її знайомства із Франком, листування і зустрічей з ним, а дозріває у його непохитному переконанні про велику місію Юлії Шнайдер у галицькому письменстві. Видається, що це взагалі три окремі історії трьох окремих жінок, які живуть у будинках навпроти й іноді випадково зустрічаються в одному творі, щоби мимохідь глянути одна на одну, переконавшись, що час насправді рухливий як екзистенційно-творче минання, і рухомий – можна пере/про-живати(ся) ще не один раз у главах тексту. Певне жіноче відсторонення від себе самої у дитинствографізмі, коли **інша-вона** – це **я-інша навпроти себе**, таке само(дві/три)йництво уможлиблює «сходження людини до себе через аналіз власних чуттєвостей» [3, 5], а також пошуки своє(ї/їх) сут-(і/ей) у множині ідентичностей і в полілозі з часом чи часами.

Література

1. Дерида Ж. Письмо та відмінність / Жак Дерида ; [пер. з фр. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 602 с.
2. Кравченко Уляна. Хризантеми : повість / Уляна Кравченко. – Чикаго : Вид-во Миколи Денисюка, 1961. – 414 с.
3. Мазур Л.О. Дух і плоть. Філософія життя та проблема людської тілесності : [монографія] / Л.О. Мазур. – Львів, 2003. – 380 с.
4. Cixous H. La venue à l'écriture / Hélène Cixous, Madeleine Gagnon, Annie Leclerc. – Paris : Union générale d'édition, 1977. – 151 p.

Журавльова С.С.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ДОСВІД МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКІЙ РАНЬОБАРОКОВІЙ ПАНЕГІРИЧНІЙ ПОЕЗІЇ

За спостереженням Б. Криси, «в українському часопросторі початку XVII ст. панує час» [1, 18], а «усвідомлення невпинної минулості людського життя викликає потребу його розумного наповнення, стає стимулом до інтенсивної, самовідданої праці» [1, 19]. Відповідно, українські барокові поети «сповідують принципи середньовічних майстрів – щоб зрозуміти річ, треба вміти самому її зробити» [1, 31] і прагнуть передати нащадкам не лише власний досвід, але й нагадати про соціокультурні коди, які сформували українську націю. Одне з ідеологічних завдань українських поетів-панегіристів – втілення досвіду минулого у віршах на честь славетних сучасників з метою проілюструвати їх подвиги і добродієства як життєвий шлях,

утілений за взірцем великих предків – князів Київської Русі.

Наслідування киеворуських князів є тим шляхом, який В. Топоров називає ідеальним варіантом наслідування, реалізацією постійної і живої пам'яті найвеличнішого подвигу, що «дозволяє тому, хто наслідує, поводити себе як наслідуваний, у його душі, але стосовно нових обставин, і, відповідно, втілити в часі цьому і продовжити духовний досвід наслідування..., пов'язавши тим самим учора й сьогодні – потенційно – завтра» [4, 73–74]. Українські поети-панегіристи доби раннього Бароко ушляхетюють у своїх віршах представників українських шляхетських родів як нащадків князівських династій Київської Русі, котрі продовжують їх справу і недаремно «княжат российских ... клейнот» [5, 342] носять. Наведемо деякі приклади.

Ушляхетюючи князя Костянтина Острозького за його благодіяння Українській Церкві та видання Острозької Біблії, о. Герасим Смотрицький у панегірику «Всякого чина православный читателю...» нагадує, що його покровитель продовжує величну справу князів руських – Володимира Великого та Ярослава Мудрого: «От блаженна бо корене благій прозябе плод, / яко бо благословится от Бога православный род. / Прежде бо Великий Владимир крещением просвѣтил, / всю землю рускую благоразуміем освѣтил...» [5, 62]; «Владимир бо свой народ крещением просвѣтил, / Константин же благоразумія писаніем освѣтил <...> Єрослав зиданіем церковным Киев и Чернигов украси, / Константин же єдину съборную церков писаніем възвыси» [5, 64–65].

Касіян Сакович у панегіричному циклі «Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного...» нагадує, що корені козацького лицарства сягають часів формування Києворуської держави: «За Олега, российского монархи, плывали / В чолнах по мору и на Царѣград штурмовали. / Их то продки з российским ся монархою крестили / Владимиром, и в вѣрѣ той статечне жили» [5, 323].

Тарасій Земка, возвеличуючи князя Стефана Святополк-Четвертинського, виводить його сарматський родовід так само з часів Київської Русі: «Влодемера, Всеволода, цного Ярослава / Мужство, вѣры и цнот всѣх при том гербѣ слава / В тобі тепер сіяет; и межи княжаты / Давнѣйшими тобою хлюбятся сарматы, / Свитополком, княжатем славным Четвертенским, / Православным побожным мужем и рыцерским» [5, 343]. Власне, для цього були причини – рід князів Святополк-Четвертинських і справді походив з династії Рюриковичів, про що свідчить і фігурування у прізвищі імені Великого князя Київського Святополка Окаянного. Згадуючи про це, поет підкреслює, що його адресат-сучасник є гідним продовжувачем великокнязівського роду.

У ранньобарокових панегіричних поезіях спрацьовує популярний бароковий принцип віддзеркалення, що дозволяє митцеві, за спостереженням Л. Софронової, спрямувати всі зусилля на те, щоб читач «вільно міг співвіднести зображуване у творі із залишеними за його межами явищами життя» [3, 78]. Поети-панегіристи подають надзвичайно мало інформації, яка би допомогла читачеві простежити подібність між славетними предками та їх сучасниками, найчастіше наявні лише згадки імен киеворуських князів та характеристика їх діянь, сконденсована в одному рядку. Такий підхід цілком пояснюється тим, що літературною нормою доби Бароко, за спостереженням Л. Софронової, була незначна інформативність тексту, завдяки чому читач мав змогу сам, прочитавши твір, створити необхідний йому блок інформації [2, 38]. Текст при цьому «служував лише інформаційним збудником» [2, 38]. Використання такого своєрідного прийому апеляції до уяви реципієнта дозволяє поетам-панегіристам поєднати історичний час з реальним часом реципієнта його віршів.

Література

1. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть / Богдана Криса. – Львів : Свічадо, 1997. – 215 с.
2. Софронова Л. Об анализе литературного произведения эпохи барокко / Людмила Софронова // Советское славяноведение. – 1975. – № 5. – С. 36–46.
3. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики / Людмила Александровна Софронова. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 828, [3] с. – (Studia philologica).
4. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре : в 2 т. / В.Н. Топоров. – М. : Языки русской культуры, 1998. – Т. II : Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). – 863 с. – (Язык. Семиотика. Культура).

5. Українська поезія: кінець XVI – початок XVII ст. / упор. В.П.Колосова, В.І.Крекотень. – К. : Наукова думка, 1978. – 430, [1] с. – (Пам'ятки давньої української літератури).

Зайдлер Н.В.,
кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького
Зінченко К.В.,
магістрантка,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ХРАМ ЯК ТОПОС САКРАЛЬНОГО ЧАСОПРОСТОРУ В РОМАНІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК «ХРАМ НА БОЛОТІ»

Аналіз часопросторової організації художніх творів нині набуває все більшої актуальності. Про це свідчать наукові розвідки Н. Копистянської, А. Темірболат, Р. Козлова, В. Сікорської, Н. Потреби та ін. Поняттям «топос», винесеним у назву дослідження, на сьогодні активно послуговуються науковці. За В. Прокоф'євою, це «важливе для художнього тексту (чи групи художніх текстів, напряду, епохи, національної літератури в цілому) місце розгортання смислів, яке може корелювати з якимось фрагментом (чи фрагментами) реального простору, як правило, відкритого» [2, 89].

Українські письменники у своїх творах серед іншого використовують і топоси сакрального хронотопу, в контексті якого розглядаються проблеми життя та смерті, добра і зла, краси і гармонії, мистецтва, природи, цивілізації [5, 19]. Проблема одвічної боротьби добра і зла є актуальною для роману Галини Тарасюк «Храм на болоті», у топонімічній назві якого втілено протистояння життя та смерті, гармонії і хаосу, істинного і профанного. Часопросторова організація твору неодноразово була предметом наукових студій, однак особливості його сакрального хронотопу залишилися поза увагою літературознавців. У цьому й полягає актуальність дослідження, мета якого – визначити своєрідність зображення простору храму як важливої складової сакрального хронотопу зазначеного твору.

За митцем, кожна людина, як і персонажі роману, протягом життя перебуває на перехресті двох часопросторових площин – храму і болота, що є втіленням добрих і злих сил. Тільки від самої особистості залежить, чи зможе вона прокласти стежку через болото (життєві труднощі, зради, розчарування тощо) і досягти «храму», який дарує впевненість у власних силах, Божу підтримку у складних ситуаціях. Письменниця впродовж усього роману декларує думку про необхідність плекання храму власної душі.

У творі чітко визначено топографічні координати місцезнаходження цієї культової споруди. Це маленький острівець посеред Кривавого болота в межах Чорнобильської зони. Автор детально розповідає про зміну топонімів цього краю. Такий прийом дозволяє простежити, яким чином відбувався занепад духовності місцевих жителів. За автором, поліське болото, посеред якого знаходиться храм, здавна називалося «*Кровним, себто рідним, а пуца довкола – Волхвиною, але у сімнадцятому столітті, після битви під Берестечком, ліс був перейменований місцевим людом на Козачий, а Болото – на Криваве*». Пізніше ліс стали називати Козячим, а болото – Кривим [4, 161].

Часопростір зони відчуження, на території якої знаходиться храм, через колективне підсвідоме набуває сакрального значення. Це священна земля, місце, оповите давньою славою. На думку Л. Мірошніченко, містичний часопростір Чорнобильської зони сприймається місцевими жителями як Втрачений Сад Едемський, який не вдалося зберегти, оскільки люди зреклися Бога, втратили духовність [1, 11].

Хронотоп храму у романі «Храм на болоті» виконує концептуальну (смыслеутворювальну) функцію. Г. Тарасюк саме за допомогою його описів у різні історичні періоди вдається акцентувати на зміні ставлення людей до віри, культури, традицій. Особливо

доцільним є зображення храму в першу річницю Незалежності. За автором, період здобуття державної самостійності є переломним не лише для долі українців, а й для відродження храму. У перший рік Незалежності вночі перед Покровою церковця запалала ясным сяйвом, яке було видно аж до Житомира, Луцька та Києва. Загрова поступово опала на трясовину як цвіт водяної лілії, що, як відомо, здавна вважається символом духовної краси. Цим сяйвом було позначено народження нової держави – України [4, 114].

Часопростір храму на болоті є замкнутим. Ця місцевість ізольована від навколишнього світу. Острівець поєднує з берегом лише вузька незрима стежка, яка постійно змінює своє розташування, що вказує на ілюзорність хронотопу храму, розмитість часопросторових кордонів. Віднайти незвичайну стежку можна лише якщо всім серцем довіритися Божій волі. Навіть для настоятеля Храму Покрови Пресвятої Богородиці кожен перехід через болото був справжньою перевіркою духу на міцність [4, 172].

Сакральним є і час у романі. Основні події відбуваються впродовж Зелених свят 2006 р. [4, 181]. Автор не випадково обрав саме цю дату. За народними легендами, у ці дні Бог створив світ і засіяв його зеленню, що й спричинило таку назву [3, 160]. Зелені свята у «Храмі на болоті» є символом оновлення України, її народу, прагненням українців до збереження природи рідного краю, традицій, яких дотримувалися їхні пращури. Апогеєм свята у творі стала суботня літія у Храмі Покрови Пресвятої Богородиці, під час якої відбулася проповідь отця Георгія, присвячена минулому наших співвітчизників. У цей день храм мав особливо урочистий, святковий вигляд: він був завітчаний вінками водяних лілій, які випромінювали різнобарвне сяйво [4, 197].

Зауважимо, що у проповіді розкривається значення храму як символу державної незалежності, до якої багатьом поколінням українців довелося йти через тяжкі випробування, війни, підступні зради тощо. Священик у фіналі свого звернення до людей дає таку настанову своїм парафіянам: *«Будьмо достойними і своєї землі, і своєї вистражданої держави, до якої ми перейшли з кривавого болота суцільних воєн, геноцидів, неволі, тоталітаризму, людиноненависності, але, слава Богу, не по трупах братів чи сусідів, а простим – лиш перед нами простеленим Омофором Пресвятої Богородиці»* [4, 222].

У романі наголошено, що отцю Георгію вдалося запалити у душах прихожан вогник любові до рідної землі, патріотизму, добра, який нинішнє покоління має передати своїм нащадкам. Тепер вони здатні завжди чинити так, як їм підказує серце. Віра в майбутнє держави, у власні сили дозволила парафіянам у фіналі твору вперше самостійно пройти незримою стежкою через болото, керуючись винятково своєю вірою в Бога [4, 237].

Отже, храм у творі Галини Тарасюк «Храм на болоті» є символом української духовності, героїчного минулого нашого народу. Сакральний хронотоп створюється за допомогою ідеалізації топосу, поєднання різних часових відтинків, використання біблійного дискурсу, звернення до замкнутого простору та сакрального часу Зелених свят. Досліджений роман має потужне ідейне звучання. Він є особливо актуальним нині, коли незалежність України знову перебуває під загрозою.

Література

1. Мірошніченко Л. Художня трансформація євангельських міфів у романах Галини Тарасюк : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Л. Мірошніченко. – Дніпропетровськ, 2011. – 20 с.
2. Прокофьева В. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Прокофьева // Вестник Оренбургского гос. ун-та. – 2005. – № 11. – С. 87–94.
3. Скуратівський В. Дідух: Свята українського народу / В. Скуратівський. – К. : Освіта, 1995. – 272 с.
4. Тарасюк Г. Храм на болоті : роман-притча / Галина Тарасюк – К. : Відродження, 2009. – 243 с.
5. Темирболат А. Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе : [монографія] / А. Темирболат. – Алматы : Ценные бумаги, 2009. – 504 с.

Землянська А.В.,
кандидат філологічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ХРОНОТОП ПАМ'ЯТІ В ЕСЕЇСТИЦІ ВОЛОДИМИРА РОДІОНОВА

Володимир Родіонов увійшов в український літературний процес як російськомовний поет, публіцист, перекладач, лауреат почесних літературних винагород (премії ім. Дмитра Нитченка, премії ім. Володимира Сосюри, Хмельницької читацької літературної премії «Марічка», Всеукраїнської літературно-мистецької і краєзнавчої премії ім. Петра Василенка та ін.), дійсний член Національної спілки письменників України. Письменник є автором більше 30 збірок поезії та прози російською і українською мовами, серед яких – багатотомне видання есеїв, що стали своєрідним підсумком значного проміжку життя В. Родіонова, оскільки вийшли друком у 2004 р., напередодні 65-річного ювілею митця.

Шість томів прози склалися із багатьох циклів есе різних років, які розкривають нелегку долю письменника: воєнне та повоєнне дитинство, перше кохання й рідну школу, роки навчання у військових авіаційних училищах льотчиків, спочатку Качинському, а згодом – Харківському, його творче становлення як митця та людей, що підтримували В. Родіонова на шляху до слова, роки боротьби із собою й повернення до кола близьких і рідних тощо. Тому й у назвах циклів есе часто зустрічається тавтологія («Судьби судеб», «Сердца сердец», «Итоги итогов» та ін.), ніби підкреслюючи постійне повернення автора до одних і тих самих подій, людей, спогадів, які не відпускають і виринають принагідно під впливом зовнішніх стимулів: запахів, звуків, смакових і тактильних відчуттів тощо. Ці спогади, зізнається автор, – сутність його існування, адже у прозі він *«залишається вірним трьом складовим своєї творчості – рокам, що прожив, пам'яті та доброті людських душ»* (тут і далі переклад наш. – А.З.) [2, 2].

Час і простір в есеїстиці В. Родіонова постають досить умовними, часто події минулого оживають у теперішньому митця, визначають плин його думок і настрою, впливають на подальший життєвий вибір. Тоді просторові координати втрачають свою вагомість, розчиняють у безперервному потоці спогадів, переживань, роздумів. Автор плавно переходить з однієї часопросторової площини в іншу, і тоді конкретна дата події, про яку йдеться, стає невагомою, наперед виступає мотив «вічного повернення», коли кращі моменти існування циклічно відроджуються в пам'яті і свідомості митця: знакові зустрічі (з друзями-космонавтами і льотчиками Ю. Малишевим, О. Волковим, Є. Шапошниковим; редакторами й письменниками О. Шарварком, Б. Чичибаїним, В. Забаштанським та ін.; шкільними учителями й однокласниками), рідні місця (береги Волги й Дінця, харківські й чугувські вулочки, Мамаєв курган та пам'ятки Сталінградської битви, аеродроми тощо), щирі почуття (кохання, дружби, справедливості, честі та ін.), виховані в ньому оточенням, тощо. У есе В. Родіонова згаданий мотив реалізується, як уже зазначалось, через систему образів, пов'язаних із органами відчуття, та речово-предметним середовищем.

Наприклад, купання у річці Донець та запах багаття і печеної картоплі змушують головного персонажа есе «Возвращение к жизни» згадати студентські роки і пісеньку про *«коника з колінками навиворіт»* [3, 5], а його товариша Віктора, що ніби очистився, скупавшись, – почати новий етап свого життя. В іншому есе, присвяченому матері В. Родіонова, йдеться про запах тіста, що має підійти, який письменник постійно відчуває, відвідуючи її оселю. Автор зауважує, що минуло кілька років, як мати померла, а той запах ще залишається в помешканні, ніби воно очікує на повернення господині.

Вірш В. Сосюри, в якому запах поцілунків коханої асоціювався із ароматом китайського чаю, в одному із есеїстичних творів В. Родіонова визначив і характер спогадів про його власне перше кохання. У цьому есе автор йде шляхом М. Пруста, який у одному з епізодів розповіді про Свана намагається проаналізувати те відчуття неймовірного щастя, яке його головний персонаж має, коли п'є липовий чай із тістечком, навіть уже в дорослому віці. Подібно

до французького письменника, що прагнув повернути втрачений час, занурившись у спогади й самопізнання, український митець згадує запах грузинського чаю, свою тітку, що пригощала ним у післявоєнний час лише на свята, і ті відчуття, які цей аромат і смак викликали в ньому, особливо на Великдень, *«який полюбив завдяки тітці, що служила Ісусові беззастережно»* [3, 24]. Він проводить дослідження, намагаючись зрозуміти, чому саме китайський чай асоціюється для нього із першим коханням, адже на той час його навіть у продажу не було. Висновок дивує самого автора: вірш В. Сосюри настільки розбурхав уяву юнака, що загадкове почуття кохання, що хвилювало його душу, він ототожнив саме із цим екзотичним на той час олфакторним образом. *«...Тим сильніше збурювали мою уяву цілунки, що ним пахли, – зізнається В. Родіонов. – Китайським чаєм пахли тієї весни Волга, прибережний ліс, травнева гроза...»* [3, 24].

Серед інших олфакторних образів, наявних у творах митця, можна згадати й запах рідного Граківського аеродрому, де аромат трав змішався із запахами олії, квіткового пилку, земного пилу тощо, верблужих вишварок, якими сусідка годувала дітей у підвалі під час бомбардування Сталінграду, та ін. Ці образи перемішуються з акустичними (гуркіт аеродрому, музика святкувань, радіопередачі та магнітофонні записи, улюблені пісні, пов'язані із важливими подіями у житті, тощо). Усі вони складають розмаїту картину життя письменника, що закарбувалася назавжди в його пам'яті й періодично відроджується, не даючи митцеві можливості зупинити цей «потік свідомості», як і сам рух життя. Отже, минуле у сприйнятті В. Родіонова часто постає вагомим за саму дійсність. Публіцистичні відступи автора в його есе, пов'язані із порівнянням сучасності й колишніх традицій, звичаїв, способу життя, що радше дисонують із ліричною оповіддю й нагадують гнівні інвективи, є зайвим тому доказом.

Своєрідними джерелами пам'яті постають в есеїстичних творах В. Родіонова, як і в реальному житті автора, різні хронікально-документальні матеріали: надписи на полях друкованих видань (як це було, наприклад, із творами Б. Чичибабіна), присвяти друзів-письменників на форзацах книжок, самі друковані й рукописні художні тексти (особливо вірші-присвяти В. Родіонова, що згадуються й нерідко цитуються в його есе), некрологи в газетах, кінокадри документальних фільмів, музейні експозиції (зокрема, панорама Сталінградської битви у Волгограді), ювілейні вечори відомих осіб та, звичайно, листи. Останні дбайливо зберігаються й багаторазово перечитуються письменником, адже це – частина його власної історії, задокументовані фрагменти його думок і вчинків, злетів і падінь. Не випадково у 2015 р., з нагоди 75-річчя В. Родіонова, вийшло друком повне видання епістолярію, що зберігався в його сімейних архівах [1]. Автор наголошує, що саме люди, пам'ять про яких не дає йому поринути у спокій і забуття, підтримують його протягом багатьох років, змушують творити і нагадувати про найважливіше.

Отже, хронотоп пам'яті вибудовується в есеїстиці В. Родіонова через систему образів відчуттів, а також речово-предметний світ, що спонукає до спогадів, роздумів, самоаналізу і постає як своєрідна вісь координат існування самого автора. Конкретні часові і просторові характеристики при цьому часто відступають на задній план, оскільки письменникові важливіші не конкретна дата чи місцевість, де відбулася подія, а загальна картина людського буття, що складається у цілісну з мозаїки спогадів. Автор розкриває непроминуці цінності життя людини та можливості продовжити існування кожної особистості у часі і просторі через пам'ять про неї.

Література

1. Володимир Родіонов: хроніка життя і творчості / [упор., передмова й примітки Т.М. Шарової, А.В. Землянської]. – Харків : Федорко, 2015. – 358 с.
2. Родіонов В.А. Сердца сердец : эссе / В.А. Родіонов. – Харьков : III тысячелетие, 2006. – 208 с.
3. Родіонов В.А. Эссе / В.А. Родіонов. – Харьков : Майдан, 2004. – 218 с.

Землянський А.М.,
кандидат філософських наук,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ІСТОРИЧНИЙ ПРОСТІР І ЧАС У ЖАНРІ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ

Альтернативна історія як один із напрямів наукової фантастики в художній літературі присвячена зображенню можливої історичної реальності, що могла б мати місце у випадку розвитку історії від певного моменту в іншому напрямку, ніж це було насправді. Народження альтернативної історії як художнього жанру відбулося після закінчення Другої світової війни. Саме в цей період книги письменників-фантастів, у яких ті описували можливі (альтернативні) шляхи розвитку тих чи інших історичних подій, почали користуватися величезною популярністю. Особливо привабливим був і залишається військово-історичний жанр, наприклад, твори «Якби Південь виграв Громадянську війну» М. Кантора і «Якби Гітлер виграв Другу світову» У. Ширера, а також «Фатерланд» Р. Харріса і «Людина у високому замку» Ф. Діка – світи з нацистською Німеччиною, що перемогла.

Постійний інтерес до творів цього жанру, починаючи від часу закінчення Другої світової війни і до сьогодні, визначається самою специфікою буття сучасної людини – радикальним виходом за межі минулого досвіду, який уже не є визначальним фактором формування образу майбутнього. Лінійна модель історичного процесу, що характеризується прагненням пояснювати будь-які події через дію загальних закономірностей, багато в чому себе дискредитувала, втративши пізнавальну цінність, і тим самим спровокувала нові підходи в історії. У ситуації зміни наукової парадигми у проблемі “людина й історія” виникає гостра необхідність перегляду з інших методологічних позицій багатьох традиційних підходів і теорій, як філософської антропології, так і історичної науки, у тому числі їх адаптації до сучасного розуміння сутності людини й тих її стосунків зі світом та іншою людиною, в які вона вступає.

Розмаїття феноменів духовної культури, що складають основу життєвого світу людини, розширення горизонтів та безперервне ускладнення значеннєвого змісту цього світу, його багатовимірність – усе це змушує сьогодні думати про людину як істоту історично наперед не визначену, несамототожну, непередбачувану. Історичний процес від початку є багатовекторним і альтернативним завдяки постійній боротьбі «різномірних тенденцій-альтернатив, кожна з яких має свою основу в реальній дійсності і, отже, певні можливості реалізації» [3, 13]. Сучасна філософська антропологія, розглядаючи людину та її буття як такі, що перебувають у постійній зміні й становленні, як висунуті у майбутнє з його різноманітними можливостями, вказує на те, що не можна обмежуватись розглядом людини та її історії лише в дусі «проекту Просвітництва» (зокрема, у його марксистському варіанті), який, на справедливую думку засновника феноменології Е. Гуссерля, призвів до кризи європейських наук та європейського людства.

У вітчизняній гуманітаристиці актуальність проблеми підсилюється започаткованим, але ще не завершеним, поворотом від «єдино вірного» дискурсу історичного матеріалізму до множинності теоретичних мов опису історії, а також ідеологічним плюралізмом і зростом культурною гетерогенністю, що вимагає як пошуку нових теоретико-методологічних програм, які б дозволили адекватно осмислити і розкрити історичність людини та людиновимірність історії, так і особливої інтелектуальної культури сполучення різних методологічних підходів. Альтернативна історія знаходиться на стику галузей гуманітарного знання – історії, філософії, соціології, де склалася певна традиція трактування альтернативно-історичних теорій. Оскільки найбільшого поширення термін «альтернативна історія» отримав завдяки творам американських письменників-фантастів Р. Бредбері «І грянув грім» і П. Андерсона «Патруль часу», то до сих пір багато істориків досі схильні сприймати альтернативну історію не як метод історичного дослідження, а як жанр фантастичної літератури [2, 269–270].

Незважаючи на тісні зв'язки з історичною наукою, де склалася певна традиція дослідження альтернативно-історичних теорій, художня альтернативна історія має ряд

особливостей, пов'язаних, насамперед, зі специфікою побудови художньої реальності: крім власне історичної складової, художня альтернативна історія обов'язково містить художній сюжет (часто жанровий) і використовує художні образи. У літературознавстві альтернативно-історичні твори складають практично недосліджену галузь: досі не з'ясований їхній теоретичний статус (жанр, метажанр, тематична група), відсутня визнана структурна і змістовна класифікація, фрагментарно представлений аналіз окремих зразків художньої альтернативної історії [4, 97].

Альтернативна історія в Україні, на відміну від ряду інших країн, лише розпочинає розвиватися. Так, науково-популярні та художні сценарії альтернативного історичного розвитку розробляли О. Бердник, Д. Шурхало, О. Ірванець, В. Кожелянко, П. Станіславський. У текстах, створених у жанрі альтернативної історії, неодмінним елементом сюжету є зміна історії в минулому. Можливо виділити два найбільш поширених типи альтернативної історії: це так звана чиста (реальна) альтернатива (коли зміна історії відбувається відповідно до відомих законів фізичного світу і формальної логіки) та псевдоальтернатива, віртуальна альтернатива (коли зміни історії відбуваються в результаті абсолютно нереального, навіть надприродного втручання: вторгнення прибульців з космосу, мандрівників у часі тощо) [1, 122]. За фабулою твору, в деякий момент минулого з якої-небудь причини, або випадково, або в результаті втручання зовнішніх сил відбувається щось відмінне від того, що було в реальній історії. У результаті цієї зміни відбувається «розгалуження» історії – події починають розвиватися іншим шляхом. Вони можуть відбуватися у будь-який час – і в минулому, і в сьогоденні, і в майбутньому, але на події, що сталися, суттєво впливає факт зміни історії.

В одних випадках описуються події, пов'язані з самим «розгалуженням», в інших виклад фокусується на ситуаціях, незвичайних причинах зміни реальності, у третій основною темою стають спроби героїв за допомогою подорожі в часі повернути історію в початкове русло, вдруге змінити її в іншому напрямку або, навпаки, «закріпити» змінену реальність. У деяких творах замість або разом з ідеєю переміщення в часі використовується ідея паралельних світів – «альтернативний» варіант історії реалізується не в нашому світі, а в паралельному, де історія йде іншим шляхом. Паралельний світ може мати різні розміри: від невеликої географічної області до цілого Всесвіту. У паралельному світі події відбуваються по-своєму – він може відрізнятись від нашого світу як в окремих деталях, так і кардинально, практично в усьому. Фізика паралельного світу не обов'язково аналогічна фізиці нашого світу, – зокрема, іноді допускається існування в паралельних світах таких явищ, як магія, надприродні сили, чари, чудеса.

Література

1. Бестужев-Лада И.В. Ретроальтернативистика в философии истории / И.В. Бестужев-Лада // Вопросы философии. – 1997. – № 8. – С. 112–122.
2. Жиряков О.Ю. Британська та російська історіографія другої світової війни: використання метода альтернативної історії / О.Ю. Жиряков // Наукові праці істор. фак-ту Запорізького нац. ун-ту : зб. наук. пр. – Запоріжжя : ЗНУ, 2014. – Вип. 41. – С. 269–274.
3. Могильницький Б.Г. Альтернативність історического розвитку в ленинської теорії народної революції / Б.Г. Могильницький // Методологіческие и историографические вопросы исторической науки. – 1974. – № 9. – С. 4–14.
4. Новохатский Д.В. Англо-американские альтернативно-исторические романы о второй мировой войне: общая характеристика / Д.В. Новохатский // Наукові записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди. Серія : Літературознавство. – 2013. – Вип. 2 (2). – С. 97–107.

Зотова В.Г.,
кандидат педагогічних наук,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького,
Маркова А.В.,
студентка,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

ТЕМПОРАЛЬНІ КОНСТРУКТИ МІКРОКОСМУ ЛЮДИНИ В РОМАНІ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ «СПОДІВАЮСЯ НА ТЕБЕ»

Темпоральні конструкти як складники художнього часу, часових полів, їх простору, тягlosti і взаємозв'язкує присутніми чинниками творення хронотопічних макро- і мікросмів. В українській літературі ХХ–ХХІ ст. темпоральні конструкти в архітектоніці образів і структуруванні художнього тексту значно увиразнились. Так, у романі Софії Майданської «Сподіваюся на Тебе» часова вісь визначає його композицію, посідає важливе місце у відтворенні характерів та картин епохи. Темпоральними конструктами макрокосму у зазначеному романі є двопланове часове поле, художньо-часові маркери (зокрема, описи історичних, суспільних, побутових реалій, топонімічні назви, художні деталі, символічна колористика), лексика і мовні кліше певної доби, іншомовні цитації, авторська іронія. Софія Майданська зображує дві різні епохи в Україні та їх зміни, час болісного становлення й розвитку особистості в період формування нової – іншої – суспільно-історичної, культурної, духовної реальності, пошуків утрачених сенсів і опертя для існування в нових умовах життя. Мікросм людини письменниця тісно пов'язує з макросмом, суб'єктивний час персонажів ускладнює двоплановістю реального часу.

Художній час виконує моделюючу функцію у створенні образу головного персонажа роману – Богдана, його внутрішньо-ціннісного психологічного світу. За допомогою темпоральних образів у творі акцентуються процеси розвитку, дорослішання людини, відчуття нею буттєвих змін. Однак ці зміни ніколи не затьмарюють пам'ять: більшість вчинків героя мотивуються саме згадками про минуле. Тому, зустрівши жінку на ім'я Ева, більш за все прагне, щоб вона виявилась Евою з його дитинства, згадала село, рідний будинок, грушкучку, черепашок і його.

Ева в дорослому житті Богдана, пам'ять про неї – це його *fata Morgana*, образ того найсуттєвішого, найдорожчого, найпотаємнішого, найціннішого і найбажанішого, що й складає внутрішній світ героя. У цьому світі в очікуванні бажаного час зрадницьки уповільнюється, а в передчутті втрат катастрофічно прискорюється. Темпоральні викривлення спричинюють напруження, страждання, і Богдан сам не може зрозуміти, чи існували насправді Ева й інші реалії його дитинства: «А потім усе спопеліло і щезло, і я вже не знаю, чи було це насправді, чи лише захопили образи хлоп'ячої фантазії, які ще й досі горять у мені... все... кудись пропало, навіть ота мала шкатулка, оздоблена розфарбованими черепашками, де на дзеркальному плесі гойдався лотос, безслідно зникла... “Бо саме буття не існує там, де воно було”. Лише на місці його краху, що віддавна ношу в собі, очі маленької Еви ще й досі шукають скам'янілі мушлі, з яких розцвітають лотоси невідворотних катастроф» [1, 295–296].

Мотив внутрішнього пошуку втраченого реалізується через такі темпоральні конструкти, як пригадування, співставлення, візії, іррельні відчуття, і властивий дорослому чоловікові: «...раптом Евині пальці... почали збуджено розгрібати спорохнявілі обривки старих документів, під ними, на самому дні, наче зродившись із сизої золи, лежала... Богдан одразу її впізнав, лежала мала овальна шкатулка з тріснутим дзеркалом озерного плеса і трьома черепашками-пелюстками розбитого лотоса. Не помічаючи його осклілого погляду, Ева квапливо витирала пальцями пил з дзеркальної заводі. Потім, спохопившись, збентежено одвела очі від своєї знахідки» [1, 307]. Однак за якусь мить «гвалтовний гук напосідливих клаксонів вивів його з омертвіння. Глянув на Еву, та в її руках вже нічого не було» [1, 308]. У дитинстві ж Богдан

«не смуткував за тим, чого не знав, не пам'ятав, не мав. Не знав ще болю втрат і через те не терпів лукаво-співчутливих слів і поглядів. Значно пізніше зрозумів: щоб скласти ціну любові, треба її втратити, ця втрата, як дороге вино – чим довше витримуєш у пам'яті, тим гостріше відчуття смутку, пронизливіше відлуння смаку щастя» [1, 45].

У складні моменти життя Богдан читає записки Метра. Особистий хронотоп персонажа «накладається» на хронотоп вітчизняної історії. Ці листи-занурення рятують героя під час нестерпного очікування на кохану жінку. Однак вони не можуть запобігти його стражданню, оскільки не є кінцевою метою внутрішнього пошуку. Дочитавши одного з листів, Богдан відчуває, що «час вислизає з-під його ніг», що «не може встояти на ньому в пасивній готовності не запущеного в дію механізму і не в змозі зіскочити з миготливої стрічки абсурдного транспортера буття. Прочитане десь поруч, поза часом, на замазаній стіні Софії лише посилює тривогу, яка проти волі наростає, виштовхуючись із самого осердя свідомості, настійно освітлюючи ліхтариком останню дорогу до того єдиного слова – Ева, Ева, Ева...» [1, 322].

Суб'єктивний час уповільнюється не лише ретардаціями (уведенням у текст роману записок і листів Метра), а й проспекціями та ретроспекціями. Так, уже на початку твору, ще перед епізодом переїзду родини Богдана на нове обійстя, письменниця подає проспекцію його, вже дорослого, думок про село, де пройде його дитинство: «Тепер, по тридцятих роках, піднявшись до висоти оголеного вітрами знайомої з дитинства грушки-дички, що росла тут, на пагорбі, либонь, ще від створення світу, і до гострого болю в очах обійнявши поглядом кожен старий череп'яний дах, кожна церковну баню чи костьольний шпиль, що, мов іграшкові кораблик, ледь вигулькували, потрапляючи в заростях віковичних сад гірських садів, він, нарешті, зрозумів болісне бажання того початку, до якого, бодай мертвим, сподівався таки повернутися його дід» [1, 14].

Проспективними за своєю суттю є роздуми Богдана про кохання і його цінність у житті людини. Широке використання ретроспекцій, власне, і створює суцільну психологічну канву твору, робить внутрішній світ персонажа складним, насиченим тонкими почуттєво-мисленнєвими перипетіями, пов'язує його із часом і духом епохи. Такими є спогади Богдана про село Баранівку, про життя в ньому за часів радянської України, про маленьку Еву, образ якої він збереже у своєму серці на все життя. «Пам'ять, – читаємо у творі, – це тиха присутність любові, тінь якої завжди стоятиме за вашою спиною. Пам'ять – не ламка пелюстка едельвейса, зітлілого межі сторінками щоденника, а відчуття першого дотику німіючого від хвилювання вказівного пальця до живої квітки, до шовкового туманцю шкіри на тонкому зап'ястї дівчинки-дитини, шкіри, пульсуючої соками брунькування. І не важливо, скільки минуло часу – день, рік, десятиріччя, бо все це було з нами вчора. Тому вже тридцять років тупо ниють не сказані вчора слова. Їхню роз'ятреність несемо в собі аж до кінця» [1, 6]. У ретроспективних потоках свідомості, як наведений вище, читач поринає в думки не лише персонажів, а й самого автора.

Отже, в образній архітектоніці внутрішнього світу людини поєднуються темпоральні конструкти макрокосму і мікркосму. Макрокосмні темпоральні конструкти становлять своєрідну основу суб'єктивної темпоральності, однак остання бере першість. Тому темпоральними конструктами внутрішнього хронотопу персонажів поряд із їх зображенням на тлі історичних, суспільних, побутових реалій, художніми деталями, колористикою, характерологічною лексикою, авторською іронією чи ідеалізацією в романі Софії Майданської «Сподіваюся на Тебе» є психологічні стани, стирання меж між минулим і теперішнім, асоціації, фантазії, візії, марення. Суб'єктивний час не лише динамічний, як і об'єктивний, а й різноспрямований, розірваний, фрагментарний, із рухливою ритмікою – від шаленого прискорення до майже цілковитого завмирання; художні сенси акцентуються за допомогою ретардацій, проспекцій і ретроспекцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Майданська С. Сподіваюся на Тебе : роман / Софія Майданська. – К. : Факт, 2008. – 344 с. – (Excerptis excipiendis).

Зозуля О.В.,
аспірантка,

Черкаський державний технологічний університет

ПАРОДІЙНИЙ ВИМІР ЧАСУ В ПОСТМОДЕРНІСТЬКОМУ НАРАТИВІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Д. БАРТЕЛЬМА «КОРОЛЬ»)

Фундаментальним поняттям постмодерного мистецтва і, зокрема, літератури є особливий тип наративу, який пов'язують з соціально-філософською комунікацією та оповіддю як про визначальний момент рецептивної площини тексту. Постмодерні концепції літератури тлумачать цей наратив як дискурс, який допомагає сконструювати такий досвід, що будується на особливому типі переживання. А воно, в свою чергу, знаходиться в непорушному зв'язку з поняттям часу, який по-різному втілюється в художньому творі й, в першу чергу, залежить від авторського задуму та / або його світоглядної позиції.

Д. Затонський окреслює саме таку культуру слова в постмодернізмі, де подвійність смислу найвиразніша, оскільки «письменник висвітлює свій час шляхом обраної теми, свідомо обраної ідеї» [1, 6]. Не останню роль тут відіграє особлива художня модальність постмодернізму, яка породжує нові темпоральні модули художнього твору, особливо, якщо він має всі ознаки пародійності. Винятковість доби постмодернізму полягає в специфічній репрезентації історичного часу або окремих фактів історії, рецепція яких залежить від ряду чинників та факторів. Передусім вона обумовлена складністю текстової організації твору-пародії, в якому задіяні автор-оповідач / наратор-читач-текст-першоджерело пародії (тобто оригінал). Нерідко письменник-постмодерніст має власний резерв відомих, але невикористаних в усіх пародійних ракурсах сюжетів, які в подальшому переосмислюються ним або зазнають процесу реінтерпретації.

Якщо розглядати творчість відомого американського письменника Дональда Бартельма в контексті пародійного відтворення історичного часу, то найвиразніше такий тип репрезентації представлений у романі «Король» (1989). Відомий як неперевершений майстер короткої прози (його перу належать численні збірки оповідань), Д. Бартельм не хутче й такою епічною формою як роман. Незмінним при цьому залишається інтерес письменника до різних стратегій та поетик пародіювання. Постає питання про впливовість серед багатьох поціновувачів пародії доби постмодернізму, однак необхідно наголосити, що фінальний роман Д. Бартельма викликав неоднозначні оцінки літературознавців. З одного боку, роман було сприйнято як «суто бартельмівський», з чітко впізнаваним каламбуром, постмодерною грайливістю та підступністю автора, який маскує під цим серйозність зображуваного [2]. З іншого, дослідник Френсіс Кінг зараховує «Короля» скоріше до числа тих бартельмівських здобутків, що за формою нагадують новелу (*novella*), яка, незважаючи на жарти та веселощі автора, все ж є незавершеною та з присмаком невдалого дебюту початківця, який, напевне, «ніколи б не надрукувався» [4].

Художня реальність циклу легенд про Короля Артура в романі Бартельма перетворюється на постмодерністський парадоксальний колаж, що фрагментарно відтворює образи легендарних постатей минулого, але в іншому історичному контексті, оскільки автор насичує книгу реаліями Другої Світової війни. Постмодерністський тип пародії тут є показником того, що її «специфічне вживання ніколи не є нейтральним, і в той же час її характер неможливо передбачити заздалегідь» [3, 28]. Композиційно твір будується на суцільній системі примхливо побудованих діалогів, в які автор-пародист вплітає антропоніми, неологізми, ігрові алюзії на тлі подій світового масштабу.

Письменник зміщує просторово-сміслові акценти, й зображувані ним протагоністи виступають насправді у якості парадоксальних антигероїв. Так, Артур втрачає лицарське обличчя визволителя й закарбовується в романі як несправжній король, що нагадує взагалі негідника («*Thefalseandmiscrrentking, Arthur<...>*» [2, 3]). Автор переносить Гвінев'єру разом з Лондонським палацом у набридливу і сіру повсякденність. Вона слухає Радіо Хо-Хо (Haw-Haw), що повідомляє новини з Німеччини для англійців, й веде жвавий діалог з диктором

про своє життя й стосунки з Артуром та коханцем Ланселотом. Коротке радіоповідомлення про непереможний наступ сил Рейху (похмура гротескна іронія Бартельма називає це «великою різаниною» – “*The slaughter is great*” [2, 3]) здається не таким важливим, оскільки ведучого цікавить, де знаходиться Гвіневієра, який її вік та жіночий характер (він вважає її застарілою для Ланселота). Ім'ям радіостанції «Езра» Бартельм пародійно-саркастично та «грайливо» нагадує американцям про їхнього «антиамериканського» співвітчизника і знаного поета Езру Паунда, який під час війни вів програму італійського радіо англійською мовою, поділяв ідеї Третього Рейху та був прихильником ідей Мусоліні.

Бартельм використовує пародію як засіб створення нової реальної ірреальності в романі, яка цілком вкладається в рамки концепту «історіографіція» (**historiografiction** – термін, побудований за законами постмодернізму, що складається з двох слів «*historiography*» та «*fiction*»), запропонованого дослідником Майклом Орлофським для «означення літературного зображення осіб чи подій з минулого» на противагу історичній прозі (*historicalfiction*) [5, 47]. У свій текст автор залучає американські реалії та загострює увагу на наболілих для суспільства проблемах, які цікавлять його не менше за читача. Письменник позбавляє читача права насолоджуватись романтикою перемог «героїв» – вони перетворились на обивателів своїх маленьких світів, де похотливим мріям та думкам Бартельм відвів у романі достатньо місця та часу. У бартельмівському пародійному переказі присутність подій минулого є тлом для відомих до доби постмодернізму художніх творів та середньовічних легенд про короля Артура. Насамперед об'єктом пародійного висміювання виступає не цикл романів артуріани, а фактично саме життя з його жорстокою безглуздістю та абсурдністю.

Література

1. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века / Д. Затонский. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
2. Barthelme D. *The King* / D. Barthelme. – London : Dalkey Archive Press, 2006. – 161 p.
3. Dentith S. *Parody* / Simon Dentith. – London : Routledge, 2000. – 212 p.
4. King F. *Lord Haw-Haw meets King Arthur* [Electronic resource] / F. King // *Spectator*. – February, 16, 1991. – Vol. 266, #8484. – P. 26. – Access mode : <http://archive.spectator.co.uk/article/16th-february-1991/26/lord-haw-haw-meets-king-arthur>.
5. Orlofsky M. *Historiografiction: the Fictionalization of History in the Short Story* / Michael Orlofsky // *The Postmodern Short Story: Forms and Issues*. – Westport, CT : Praeger, 2003. – P. 47–62.

Ігнатів Н.Є.,

кандидат філологічних наук,

Львівський національний університет імені Івана Франка

ЧАС У СПРИЙНЯТТІ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПОВІСТІ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ «БЕЗ КОРИННЯ»

Серед розмаїтого у жанровому плані творчого доробку Наталени Королевої особливо вирізняються дві книги – це автобіографічні повісті «Без коріння» (1936) та «Шляхами і стежками життя» (1953). Відтворюючи певні етапи життя та власні переживання, письменниця з глибоким психологізмом відображає яскраві прикмети своєї доби, порушує питання, пов'язані з вихованням та формуванням світоглядних позицій особистості, акцентує увагу читача на вагомості християнських цінностей. Мета даного дослідження – розглянути особливості сприйняття часу головною героїнею автобіографічної повісті Наталени Королевої «Без коріння».

Юна Ноель, яка волею долі опинилася в незвичному для неї середовищі, в Інституті шляхетних дівчат у Києві, дуже емоційно реагує на все, що відбувається у стінах навчального закладу і в родинному колі, яке їй доводиться доволі чужим, адже дванадцять років вона перебувала у розлуці з батьком. Звикаючи до нових обставин життя і приймаючи їх, дівчина думкою часто лине у минуле, пов'язане з монастирським пансіоном у Франції.

Вже перша зустріч з батьком, який спілкується з донькою бездоганною французькою мовою, викликає в уяві Ноель спогад про покинутий монастир, зринає дорогий її серцю образ

наставниці, але вмить думки повертаються сюди, у новий простір з новим відліком часу: *«І відразу, ніби якесь м'яке й сумне крило часу змело з пам'яті Ноель згадку про милу матір Анжеліку... Бо це ж уже минуле, з яким скінчено остаточно й назавжди. Від цього непривітного вестибюлю київського двірця починається нове, цілком інакше життя, таке чуже й незрозуміле, принаймні, сьогодні»* [2, 48].

Новий період життя лякає Ноель невідомістю, непристосованістю до незвичних обставин побуту та навіть непередбачуваністю стосунків з людьми, які будуть поруч у найближчий час. Та все ж навіть перші хвилини перебування у батьківському домі дарують героїні надію на дружні стосунки та повертають думкою у дитинство: *«Лиш одна чорнява дівчина, одягнена в чудову вишивану сорочку та велику кількість різнобарвного намиста, нерухомо дивилася на Ноель уважним поглядом із порога дальшого покою та розбуджувала в Ноєліній душі якісь тьмяні дитячі згадки»* [2, 49]. Стан душі юної героїні, волею обставин на довгі роки відірваної від коріння і завжди гордої духом, відтворено у ці хвилюючу мить особливо виразно, адже вона надіється на розуміння у родинному колі, бо ж до цього *«Ноель прожила свій монастирський час незмінно оточена найбільшою приязню та щиротеплою опікою всіх цих "своїх", але не кривих»* [2, 54]. Сподівання героїні на віднайдення родини та родинного тепла обернуться незабаром розумінням того, що вона перш за все представниця знаного роду і надалі виявиться, що тільки дівчина Маруся буде їй спорідненою душею тут, у новому середовищі. Спілкування з батьком, який з гордістю нагадує доньці про славетні традиції роду, дає можливість героїні знову поринути у вікове минуле, але водночас і відчуття віяння нового, незвіданого: *«Покій, речі, навіть самий час і свідомість реальної дійсності у Ноель неначе відійшли в безкрай минулих віків. Вона бачила тільки у вікні тонкий, гострий серпик місяця, що вирисовувався на темно-синьому небі, білий, ніжний і вічно молодий. Від нього і прозорого неба віяло весняним подихом нового життя, прочуттям невідомих тривог і радощів того близького, що ось стоїть уже тут, за дверима»* [2, 63].

Як бачимо, минуле і майбутнє легко і переконливо уживаються в світовідчужанні Ноель. З усією серйозністю і глибиною відповідальності слухаючи настанови батька на порозі нового життя, дівчина настільки поринає в історію славетного роду, що, здається, цілком перенеслась у далекі віки: *«Ноель здавалось, що роки, а не хвилини пропливли, поки тато замовк. Відчула, себе не розумом, але внутрішнім раціональним почуттям відповідальною й серйозною людиною, котра мусить знати й розуміти, що має чинити. Встала з канапи і, простягаючи батькові руку, скромно, але твердо сказала:*

– Обіцяю. Най допоможе мені Бог.

Хвилюючись не помітила, що останню фразу промовила по-іспанськи, як говорили ще її прадіди: – "Valgame Dios!"» [2, 64].

Зовсім новий за свою сутністю відлік часу починається для юної героїні Наталени Королевої з моменту, коли вона стає ученицею в Інституті шляхетних дівчат у Києві. Особливо гнітить Ноель відчуття того, що вона тут «чужа», а тому часто поринає у світ монастирського життя, у те недалеке минуле, яке залишило стільки відчуття світла, тепла та надії, що, здається, цього вистачить на віки. Достатньо певних звуків, картин чи мерехтливих дум – і вона, Ноель, вже у дорогому їй світі – «там»: *«Рвучкі й переливчасті акорди Глінкової хоти лилися вже дзвінкою каскадою. Перед очима Ноель замиготіли радісно золоті іскорки, як святойванські вогники в теплу, оксамитну ніч. Серце стиснулося солодким сумом, мов давно забуті милі істоти несподівано ласкавою рукою діткнулися душі. Здалека в уяві потягло солодким запахом помаранчевого цвіту, з ніжним мигдалевим присмаком олеандрів»* [2, 74]. Навчання у Києві стає для Ноель періодом випробування, утвердження, періодом пошуку істини та надій на щасливе майбуття. Емоційна і горда «чужинка» не може і не хоче миритись з сірими буднями інститутського існування, а тому таке часте повернення героїні думками у минуле є закономірним підтвердженням того, що вона прагне повноти буття, розмаїття вражень, а разом з тим залишається завжди наодинці з глибокими роздумами про вічне, про неземне: *«Уже три місяці гнітило Ноель одноманітне інститутське життя, таке ж далеке їй і чуже, як і першого дня, коли вона опинилася поміж сливе дорослими дівчатами,*

які мали або так часто попадали в психіку дітей, що були примушені нудитись у хаті в дощовий день» [2, 84].

У звичному ритмі буденного життя в Інституті шляхетних дівчат наставали моменти, які з щирим духовним піднесенням переживала Ноель: це були святкування Різдва та велич Великодньої ночі, щире спілкування з декількома близькими за духом людьми (сестра Аліна, Таїса), відвідини київських монастирів напередодні завершення навчання. Здавалось, що у ці моменти час іде зовсім по-іншому, а не звично, як у хвилину переживань: «*“Такав” тільки годинник. Механічне серце числило хвилини життя.*

Ноель відтворила в пам'яті всі події сьогоднішнього дня – так, як учили її робити це в монастирі: без роздратування, спокійно, немов усе, що скоїлося, торкалось не її, а іншої, чужої їй, особи. Була вона винна чи ні?» [2, 129].

Особливо глибоко плинність часу переживала Ноель із зміною настроїв природи, душа героїні поривається з чужого їй простору в щасливий південний рай: «*Ноель сперлася на вікно й дивилася на голі ще дерева в садку. Обривки думок, як обривки цинових хмар на небі, пливли в її голові. Усміхнулася криво:*

– І це – місяць лючень... Карнавальні дні!

А “там”!.. Там цвітуть солодко запасні мімози, вулиці повні гамору, сміху, жарту. Маски, походи серед пісень і сміху, сміху, сміху... А далі прийде травень... Знову всюди – на майданах, на вулицях, у садках – танці завітчаних трояндами дівчат. І це щовечора! А перед тим – урочисті Марійські співи з костьолів, уривчасті акорди органів...» [2, 119].

Образ Ноель, так майстерно змальований Наталеною Королевою, є підтвердженням того, що вдивляючись у нього, пізнаємо і «соціально-історичний хронотоп автора і самі об'єктивні явища» [1, 161]. Суб'єктивність сприйняття часу головною героїнею повісті «Без коріння» найповніше реалізується у просторових образах, сповнених яскравих барв та звуків.

Література

1. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н.Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 343 с.
2. Королева Наталена. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? / Наталена Королева. – Дрогобич : Відродження, 2007. – 672 с.

Карпина Е.С.,

аспірантка,

Горловский институт иностранных языков

ГВУЗ «Донбасский государственный

педагогический университет» (Артёмовск)

ТЕМПОРАЛЬНАЯ СТРУКТУРА РОМАНА ВСЕВОЛОДА СОЛОВЬЁВА «ВОЛЬТЕРЬЯНЕЦ»

Роман Всеволода Соловьёва «Вольтерьянец» (1882) является второй частью пенталогии «Хроника четырёх поколений», посвящённой описанию судеб представителей дворянского рода Горбатовых. Произведение написано в жанре семейной хроники. Хроника (греч. *chronos* – время) – это «литературный жанр, излагающий исторические события в их временной последовательности» [2, 1171]. Семейная же хроника представляет собой своеобразный синтез исторического и семейно-бытового романов, поскольку события жизни главных героев (в данном случае дворян Горбатовых) соотносятся с историческими событиями описываемой автором эпохи.

В центре хроники – время как субъект исторического процесса. Если в собственно историческом романе внимание автора сосредоточено, главным образом, на характерах и взаимоотношениях действующих лиц, являющихся активными участниками исторического процесса, то в хронике организующей силой сюжета является сам необратимый и всеподчиняющий ход времени, которому подвластны судьбы персонажей.

Исходя из композиции и жанрового своеобразия произведения, в его темпоральной структуре нами выделено несколько временных пластов: событийное время,

повествовательное, хроникально-бытовое, историческое и перцептуальное.

Событийное время – изображённое время, в котором разворачиваются события произведения. Событийное время романа «Вольтерьянец» связано, главным образом, с событиями, имевшими место в судьбе Сергея Горбатова, главного героя первых двух частей пенталогии, а также в императорской семье.

Повествовательное время – время изображения описанных в произведении событий. Данный вид целесообразно выделять в качестве составляющей художественного времени в том случае, если в произведении заметную роль играет автор или если им создан образ вымышленного автора, рассказчика, повествователя как своего рода «ретранслятора» художественного замысла. В большинстве случаев повествовательное время короче событийного, в чём проявляется закон «поэтической экономии» [1, 190].

Повествователь в романах «Хроники четырёх поколений» охватывает панораму описанных им событий с высоты «птичьего полёта». Время изображения и изображённое время разделяют 94 года (действия пенталогии начинают развиваться в 1788 г.). Повествование основано на воспоминаниях, содержащихся в дневнике Сергея Горбатова, случайно найденном «хроникёром» в старинном заброшенном доме, некогда принадлежавшем семье Горбатовых. Таинственные рукописи, доставшиеся вымышленному автору-издателю, – один из приёмов литературной игры Вальтера Скотта, создателя современного исторического романа, одним из подражателей которого был Вс. Соловьёв.

Историческое время – форма художественного времени, которой присущи линейность, непрерывность, необратимость, бесконечность и всеобщность. В рамках исторического времени все события, независимо от их размещения в пространстве, находятся в одном временном ряду, причём их последовательность предполагает не только учёт хронологии, но и выявление причинности (в цепи событий исторического времени в принципе нет разрывов, хотя не все звенья изображаются). Только в качестве элементов этого же самого ряда мыслимы любые другие события, т.е. событийное время включается в более широкий поток времени и изображается на фоне точно определённой исторической эпохи.

Основными способами воссоздания исторического времени в романе являются: использование романистом исторических дат и введение в него «примет времени»; годы правления монархов и восхождения на престол с последующей коронацией их преемников; указание на точный возраст некоторых исторических персонажей (в том числе, рождение, совершеннолетие, смерть); даты написания поэтических произведений Г.Р. Державина; датировка писем членов императорской семьи.

Хроникально-бытовое время – разновидность художественного времени, функция которой заключается в воспроизведении устойчивого уклада жизни, повторяющихся изо дня в день, из года в год действий и поступков героев. Динамика такого времени крайне условна: в большинстве случаев оно остаётся «пустым», редко «населённым» событиями [3, 76], и, таким образом, не двигает сюжет от завязки к развязке. Хроникально-бытовое время в отличие от событийного не имеет безусловного начала и конца. Хроникально-бытовое время соответствует художественному пространству Гатчины – резиденции цесаревича Павла Петровича, населённой приближёнными к нему людьми. «Здесь время будто остановилось» [4, 71].

Перцептуальное время – время, относящееся «к сфере восприятия реальной действительности отдельным человеком» [5, 17]. Ощущение времени каждым персонажем субъективно. В индивидуальном восприятии возможны смещения объективного хода времени, воссозданного в произведении, т.е. ускорения или замедления. Перцептуальное время может быть представлено воспоминаниями, ожиданиями, предчувствиями, мечтами, снами.

Перцептуальное время играет очень важную роль в судьбе большинства персонажей романа. Густав Адольф и великая княжна Александра Павловна, мечтают ускорить ход времени в надежде на близкое счастье. Екатерина II как никто другой чувствует, как быстро летит время и безвозвратно уходят её дни. А.А. Безбородко и П.А. Зубов многое отдали бы, лишь бы замедлить время, ибо чувствуют, что после воцарения нового правителя потеряют

всё то, что ещё сегодня в их власти. Л.А. Нарышкин после кончины императрицы становится заложником прошлого и не находит в себе сил жить дальше. Прошлое не проходит бесследно для Сергея Горбатова и Тани Пересветовой и имеет значительное влияние на их настоящее: годы, проведённые в разлуке, помогают им понять, насколько сильными являются их взаимные и проверенные годами чувства и как сильно они дорожат друг другом.

Таким образом, художественное время в романе Всеволода Соловьёва «Вольтерьянец» представлено пятью пересекающимися и дополняющими друг друга пластами: событийным, повествовательным, хроникально-бытовым, историческим и перцептуальным. Перспективы наших дальнейших исследований связаны с изучением особенностей репрезентации художественного времени в следующих частях пенталогии.

Литература

1. Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др. ; под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – 680 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.В. Николюкина]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
3. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы, 1968. – № 8. – С. 74–87.
4. Соловьёв Вс. Собр. сочинений : в 9 т. / Вс. Соловьёв. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2009. – Т. 4 : Хроника четырёх поколений: Вольтерьянец : истор. Роман. – 448 с.
5. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка) : учеб. пособие [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / З.Я. Тураева. – М. : Высшая школа, 1979. – 219 с. – (Б-ка филолога).

Кирюшкина М.И.,

магистр филологических наук,
Гомельский государственный университет
имени Ф. Скорины (Республика Беларусь)

ФИЛОСОФИЯ СУБЪЕКТИВНОГО ВРЕМЕНИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ «ЖЕНСКОГО НАЧАЛА» НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

В современной социально-культурной среде важным для обсуждения является вопрос о специфике женской субъективной репрезентации в искусстве или других его подсистемах, что рассматривается двусторонне: с позиции крайнего отрицания или осмысления в контексте культурного / социального мужского опыта. Полоролевые нормы поведения индивида в обществе определяются через следующие дефиниции: мужчина – это человек, женщина – это только представитель женского пола, так как, если она ведет себя как человек, предполагают, что она перенимает социальные функции и роль мужчины. Вопреки культурной парадигме, где женщине чаще отводится вторичная роль, теперь открыто представлен женский дискурс в литературе. Поэтому актуальной является проблема выявления специфических “женских” средств литературной выразительности при отображении женской субъективности в художественных текстах. Это связано со стремлением женщин показать те эстетические и нравственно-духовные представления, что не фиксируются в художественных текстах мужчинами.

Функция авторства в традиционной культуре, по словам Р.Барта [1], служит объяснением происхождения текста, его единства и гомогенности, поэтому традиционная интерпретация текста осуществляется в терминах авторской биографии, исторической ситуации того, кто пишет, социальной позиции, желаний – как попытка зафиксировать и контролировать значение и внутреннюю связность текста. Женщины-авторы способны создавать художественные произведения в рамках мужской традиции. Но в их творчестве обязательно присутствуют произведения/тексты, в которых реализуется уникальная «женская сущность». Стремление к творческой самоидентификации, активный поиск новых формально-стилистических возможностей, определенные философские потенции в среде женщин-авторов породили творческую диффузию в выявлении переживаний и морально-духовных ориентиров авторов. Женская поэзия отличается от мужской не только качественно-

оценочным значением, но и отличительной тематикой, психологическим особенностями, мировосприятие лирической героини. Такая поэзия синтезирует лично пережитое, собственные женские ощущения, различные морально-этические ориентации.

«Женское начало» можно рассмотреть в современной белорусской женской поэзии посредством обозначения категории «женственность» и интерпретации концепта «любовь».

В современном культурологическом пространстве значение приобретает концепция, согласно которой гендерная идентичность – это самоопределение конкретного субъекта, а также идентификация индивида с личной гендерной ролью в обществе. Сегодня элементы определенной литературной «конструкции» (гендерный анализ текстов) специфически реализуются в предметах действительности, которые конструируются в лирических произведениях современных поэтесс. Авторская интерпретация идейного содержания и воплощение различных этико-эстетических стереотипов обуславливаются условным доминированием в художественном произведении различных категорий с проекцией на гендерное начало творчества. Культурные концепты авторского сознания требуют реализации в стихотворениях тех понятий, где приоритетным является определение экзистенциального статуса женщины. Модель женской картины мира включает не только психологическую презентацию сущности личности, но и обуславливает специфические свойства категории «женственность».

Согласно культурно-символической традиции, женщина – это носитель жизни; та, что обладает интуицией, эмоциями, пассивностью, любовью, чистотой и эмоциональной неустойчивостью [2]. Аніма (Душа) женщины связано с красотой, которую автор реализует через использование флоральных символов, указывающих на амбивалентность понятий гендерного символизма (душа – материя). Цветы – это духовное совершенство, женская красота и чистота [2]. Поэтому в современной белорусской женской поэзии рефлексию на социально детерминированное пространство, эмоциональные ощущения женщины определяет символика цветов. Например, в поэзии В. Аксак неразрывная связанность понятия «женственности» с растительным миром в определенной степени объясняется доминированием феминности в сознании, рассуждениях и действиях женщины / лирической героини. Категория «женственность» проявляется в лирических текстах автора как презентация «природных» психологических особенностей женщины, где преимущество уделяется чувственности («Пеляргонія», «Кветнік»).

В «женской поэзии» доминирующей является любовная тематика. По мнению Э. Фромма, «любовь – это такой вид искусства соответственно тому, как искусство есть жизнь» [3]. Страсть, интимность, желание, игра, ожидание, влюбленность, счастье, свобода, несвобода, наслаждение, разлука – основные концептуально-жизненные составляющие концепта «любви» в понимании авторов. Современные белорусские поэтессы создают личную художественную мифически-реалистичную историю, через которую можно определить не только концепт «женской любви», но и исследовать философское и психологическое самоопределение автора.

Понятие «любовь» в стихотворениях И. Дашиной отождествляется с жизненной потребностью, что помогает повысить уровень чувственности. Эрос (как чувство) – это средство гармонии с собой и с миром бессознательных фантазий, который подчинен прошлым чувствам и отношениям («Мець слых – і не пачуць твой голас...», «Як быццам ты...»). Интимность, телесность, слишком смелые рассуждения лирической героини составляют концепцию любви-страсти в творчестве Л. Сом. Важным моментом является исследование автором в стихотворениях не только эмоциональных проявлений, но и воплощение символических телесных отметок мужского и женского («Ёсць ты і я, два светы, дзве душы...», «Ты помніш...»). Любовь для лирической героини Д. Лис может воплощаться как чувство, что существует в сознании как творческий компонент земного существования. Поэтесса реализует определенные этические стереотипы в отношениях между мужчиной и женщиной, обусловленные патриархальным социумом («Я не змагу – першая», «Я балансую на мяжы»).

Понятие любви довольно многоаспектное, что позволяет рассматривать его с разных позиций. В современных фено-текстах (тех, что связаны со структурной упорядоченным феминного в пределах женского дискурса) открыто поэтизируется существование в сознании женщины (лирической героини) осознанной побудительной силы любви.

Таким образом, специфика современной белорусской женской поэзии заключается не только в воплощении поэтессами «женского начала», но и в создании собственной гармонии, где через синтез духа и тела иллюстрируется метафизическая пространство души лирических героинь.

Литература

1. Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. – М. : Прогресс, Универс, 1994. – 616 с.
2. Трессидер Д. Словарь символов [Электронный ресурс] / Д. Трессидер // Библиотека Гумер. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index
3. Фромм Э. Искусство любить: Исследование природы любви / Э. Фромм. – М. : Педагогика, 1990. – 160 с.

Кистанова А.В.,

кандидат филологических наук,

Херсонский государственный университет

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ В ОДЕ ТОМАСА ГРЕЯ «ИТОНСКОМУ КОЛЕДЖУ» («ODE ON A DISTANT PROSPECT OF ETON COLLEGE»)

Томас Грей – английский поэт XVIII в., признанный литературный авторитет своего времени, сыгравший огромную роль в формировании европейского предромантизма и романтизма, не слишком известен за пределами англоязычного литературоведения. Отечественные историки литературы традиционно упоминают о нем как о поэте-сентименталисте, авторе знаменитой «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751). В то же время для английской литературы Грей – фигура, связывающая две эпохи, век Поупа и Джонсона с веком Вордсворта.

Английская литература XVIII ст. представляет собой период, отмеченный всеми чертами переходности: постепенно меняется картина мира, антропологические концепции, стилистическая многополярность задает несколько возможных векторов развития, «теневые» (И. Вершинин) художественные процессы выходят на первый план. Время как «определяющая категория человеческого сознания» (А. Гуревич) также меняет свою наполненность, его просветительское понимание уступает место новой, сентиментально-предромантической темпоральности.

Ранняя поэзия Томаса Грея в полной мере отражает противоречивый и переходный характер эпохи. Обращение к традиционному жанру оды предполагало выражение «вечного, отвлеченного, всеобщего» [1, 218], реализованного в классицистических аллегориях и персонификациях. Но импульсом для выражения всеобщего становились личностные переживания, затрагивающие глубокие эмоциональные пласты, позволяющие задействовать не только разум, но и воображение, активизирующие присутствие элегического модуса.

Ода «На отдаленный вид Итонского колледжа», написанная Греем в 1742 г., автобиографична. В Итоне Грей провел девять лет (1725–1734), поступив туда еще ребенком. Ода создается поэтом в возрасте 26 лет, когда он, уже вполне сложившийся взрослый человек, явственно ощущает дистанцию, отделяющую его от беззаботного детства («*careless childhood*»). Импульсом к написанию оды, событием, которое становится для Грея водоразделом между прошлым и настоящим, в какой-то степени послужила смерть Ричарда Уэста, друга поэта по Итону, «самого близкого человека после матери» [2]. Это обуславливает личностный характер переживания лирического субъекта, что реализуется в жанровой неоднозначности оды, сочетающей идиллические описания с элегической тональностью.

Темпоральный характер оды, ее сложная временная структура заявлены в сильной позиции стихотворного текста – уже в названии оды слово «*distant*» несет двойную семантическую нагрузку: отдаленность колледжа и счастливых дней обучения можно

трактовать не только в пространственном, но и во временном аспекте. В оде Грея *distant* означает отдаленность прошлого для самого лирического героя, и вместе с тем, отдаленность и неопределенность будущего для нынешних воспитанников. Лексема «*prospect*» также имеет двойное значение: она представляет собой как «вид», «панораму» колледжа, так и «мысленный образ будущего, перспективу» его учеников. В тексте Грея эта лексема связывает настоящее и будущее.

Ода открывается прекрасным идиллическим пейзажем, в которую органично «вписан» Итонский колледж. Его отдаленные шпили и древние башни венчают («*crown*») зеленый луг, что для лирического героя делает их практически равными по величию Виндзорскому замку, резиденции британских монархов, находящемся напротив колледжа на другом берегу Темзы. Почтенный возраст колледжа, его причастность прошлому выражена эпитетами «*distant*» и «*antique*», а также упоминанием Генриха VI, его основателя. Время, неразрывно связанное для автора с колледжем, изображено посредством традиционной метафоры «время как река». Текучесть как его основное свойство реализовано в мужском образе Отца Темзы, седого старика, перед глазами которого прошло множество поколений обитателей колледжа. Образ Темзы связывает настоящее, которое созерцает лирический субъект, с прошлым: будни воспитанников колледжа, их труды и забавы, оставшиеся в памяти наблюдателя, ничуть не изменились со времени его юности.

Итон – средоточие детского мира лирического субъекта, его ничем не омраченной идиллии. Молодые обитатели колледжа живут надеждой на безоблачное и счастливое будущее, которое принесет им их прилежание и смелость. Их «*distant prospect*» светла и ясна. Но двадцатилетний поэт уже избавился от юношеских иллюзий, его ностальгия приобретает драматическую окраску. С позиции бывшего студента Итона, теперь умудренного опытом «большой» жизни, он прозревает суровую реальность, с которой придется столкнуться юным выпускникам колледжа, беспечным «жертвам» («*victims*») времени. Эта реальность выражена персонифицированными негативно маркированными эмоциями: Гнев, Страх, Стыд, Зависть, Отчаяние и Печаль, которые приведут к бесчестью и презрению, фальши и безумству. Дело довершат бедность, старость и смерть. Будущее, которое в юности рисуется таким прекрасным, не несет ничего, кроме разочарования. Страдания, по мысли Томаса Грея, являются частью человеческой природы: «*All are men, / Condemned alike to groan*» [3].

Поэту видится лишь один выход: не нужно думать о будущем, ведь «когда неведение блаженно – глупо быть мудрым». Грею близка горацянская идея «*carpe diem*»: в молодости нужно жить настоящим, не думая об уготованной судьбе. Не случайно эта идея выражена поэтом в жанре горацянской оды (Horatian Ode), как она понимается в английской литературной традиции: ей свойственны умеренный, медитативный тон, обращение к реалиям природы и жизни человека и строфическая форма, в которой все строфы структурированы по одному и тому же принципу относительно метрики, ритмики и системы рифмовки, где строфа выступает повторяющейся метрической единицей («*homostrophic ode*»). В оде Т. Грея границы жанра размываются, вбирая идиллические и элегические элементы.

Жанровая неоднозначность отражается и на осознании поэтом времени. Интимное переживание утраты, представляющее индивидуальное время лирического субъекта, спроецировано на жизнь человеческого рода, ось всеобщего времени, отражая характерное для оды переходного периода сочетание личностного и универсального. В результате ода Грея сочетает три темпоральных модуса. Созерцание настоящего вызывает рефлексию о минувшем, что продуцирует двуплановость восприятия будущего: оно позитивно маркировано с точки зрения прошлого и приобретает негативную окраску в контексте настоящего. Аксиологический приоритет безоговорочно отдается текущему моменту времени, реализуя горацянскую идею «*carpe diem*». Объективно-историческое время оды, смело прозревающей будущее, сменяется еще не субъективной темпоральностью, но временем, пропущенным через личностный опыт, который позволяет автору сформулировать философскую максиму: «*When ignorance is bliss, / 'Tis folly to be wise*» [3].

Література

1. Шайтанов И.О. Мыслящая муза: «Открытие природы» в поэзии XVIII в. / И.О. Шайтанов. – М. : Прометей, 1989. – 257 с.
2. Jackson W.Thomas Gray (1716–1771) [Electronic Resource] / Wallace Jackson // Poetry Foundation. – Mode of access : <http://www.poetryfoundation.org/bio/thomas-gray>
3. Poetical Works of Samuel Johnson, Thomas Parnell, Thomas Gray, Tobias Smollett [Electronic Resource] // Project Gutenberg. – Mode of access : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/11254/pg11254.html>

Кібалка О.М.,

кандидат філологічних наук,

Ізмаїльський державний педагогічний університет

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ БЕЗСМЕРТЯ
У НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИХ ТВОРАХ Р. БРЕДБЕРІ, К. САЙМАКА, А. І Б. СТРУГАЦЬКИХ**

Проблема продовження життя й набуття безсмертя хвилювала людство з незапам'ятних часів. Дослідження онтологічних і аксіологічних питань, пов'язаних з практичним досягненням безсмертя, здійснювалися літературами різних епох. У цьому плані лідирує науково-фантастична література, яка розробила велику кількість оригінальних інтерпретацій категорії безсмертя. Саме наукова фантастика як явище, що піднімає завісу над майбутнім, стала полем для висловлення ідей і обговорення етичної сторони можливого вічного життя. У своїх творах фантасти А. Азімов, Г. Гаррісон, Р. Желязни, Г. Каттнер, С. Лем, К. Чапек, Р. Шеклі, В. Шефнер та ін. намагалися всебічно осмислити категорію безсмертя.

В дослідженні зроблена спроба виявити особливості інтерпретації проблеми безсмертя в творах провідних американських фантастів Р. Бредбері і К. Саймака, а також класиків радянської фантастики А. і Б. Стругацьких. У творах фантастів продовження життя та набуття безсмертя трактується як своєрідна форма управління часом. Життя багатьох науково-фантастичних героїв не закінчується смертю, а продовжується далі, тому вони отримують можливість стати свідком або співучасником майбутніх історичних подій. Моделюючи неймовірні ситуації та вигадуючи різні засоби досягнення вічності, автори перш за все акцентують увагу на морально-психологічних аспектах проблеми вічного життя.

Найпоширенішим, зокрема у творах А. і Б. Стругацьких, є кібернетичне безсмертя, яке полягає в записі людської особистості на чужий мозок або синтетичну речовину. У таких випадках герої виступають вже в іншому образі та якості. Так, у повісті «Далека райдуга» (1962) йдеться про тринадцять учених, які зростили себе з машинами, в результаті чого вийшла «...людина-флаєр, людина-реактор, людина-лабораторія. Невразлива, безсмертна...» [5, 102]. Але її вічне існування стає нестерпним через конфлікт бажаного і можливого.

Подібний процес, Велике Кодування, перенесення шифру мозку і думок геніальної людини на штучний мозок, здійснюється в повісті «Повернення (Полудень, ХХІІ століття)» (1967). Запис людської свідомості на електронний носій зустрічаємо і в оповіданні «Свічки перед пультом» (1961). Тема вічної молодості підіймається і в кіносценарії «П'ять ложок еліксиру» (1983), герої якого зупиняють старіння за допомогою еліксиру безсмертя. Герої приходять до несподіваного висновку про те, що життя дається безкоштовно, але за безсмертя треба вже платити. У цих та інших творах А. і Б. Стругацьких звучить негативне ставлення до отримання людиною безсмертя, оскільки за ним неминуче слідує покарання.

Як і А. і Б. Стругацькі, К. Саймак у своїх творах також приходять до думки, що перемога над швидкоплинністю часу та можливість підпорядкування його своїм бажанням тісно пов'язані з неминучою розплатою. В оповіданні «Друге дитинство» (1951) людство вже давно вирішило проблему безсмертя. До Янга, найстарішого з безсмертних, який прожив більше п'яти тисяч років, оточуючі ставляться з величезною повагою. Однак він глибоко нещасний і самотній, бо вже нічого не викликає в нього інтересу. Вантаж спогадів, які накопичилися за п'ятдесят століть став настільки нестерпним для психіки Янга, що він задумується над самогубством. Втрата будь-яких ілюзій, бажань, почуттів і емоцій перетворює його безсмертя в тяжке автоматичне існування. Показуючи непотрібність вічного життя і моральну втому

безсмертного, К. Саймак ставить перед читачем питання про справжні цінності людського життя, про те, що спонукає людину жити та йти вперед.

Безсмертям нагороджений і персонаж роману К. Саймака «Пересадна станція» (1963) Інек Уолліс. Зустріч з представником інопланетної цивілізації перевернула все його життя, зробивши безсмертним. Незважаючи на те, що час обходить стороною Інека, він відчуває роз'єднаність з оточуючим його світом, стає нелюдимим. Інек усвідомлює себе не таким, як усі, а особливим, адже отримання безсмертя тільки спочатку видається йому подарунком долі, але потім воно стає важким тягарем, нести який зможе не кожна людина.

Високу ціну за вічне життя платить і герой оповідання «Втрачена вічність» (1949), в якому висловлюється думка про недосяжність безсмертя для звичайної людини. Продовженням життя, а згодом і безсмертям нагороджені тільки окремі особистості, які протягом століть працювали на користь всього суспільства. Однак такий дар має й свою ціну – неможливість повноцінного сприйняття різноманіття людського життя, нездатність відчувати, переживати, слідувати звичайним людським цінностям. Подібна тональність характерна й для романів К. Саймака «Магістраль вічності» (1986), «Навіщо їх кликати назад з небес?» (1967) та оповідання «Грот танцюючих оленів» (1980), в яких автор також загострює увагу на негативних аспектах набуття безкінечного життя.

Зовсім інакше тема безсмертя трактується у творчості Р. Бредбері. Ставлення автора до проблеми ілюструють його оповідання «Заснулий в Армагеддоні» (1948), «Калейдоскоп» (1949), «Синя пляшка» (1950), «Смерть і діва» (1960), роман «І духів зла з'явилася рать» (1962), які пронизані незгасною надією на перемогу людини в поєдинку зі смертю. Герої Р. Бредбері намагаються обдурити час, обійти його, віддалити смерть та отримати безсмертя. Саме немінуча зустріч зі смертю змушує їх переоцінювати свої вчинки й усе прожите життя.

Р. Бредбері відкидає ідею фізичного безсмертя і замінює її ідеєю духовної перемоги над смертю. Він переконаний, що безсмертя тіла не зробить людину щасливою, не дасть їй внутрішньої рівноваги. Автор стверджує, що найвірніший спосіб досягти людського безсмертя – це відірватися від Землі, досягти інших планет, галактик, йти далі, засіювати Всесвіт. Оригінальна авторська концепція безсмертя яскраво виражена у його оповіданні «Суничне віконечко» (1954). Головний герой, Роберт Прентіс, усвідомлює, що всередині кожного, хто кидає обжиті будинки на Землі й відправляється на підкорення галактик, цокає крихітний годинник, який каже: «...не засиджуйся на місці, не зупиняйся. Пливи й пливи. Лети до нових світів, будуй нові міста, ще і ще, щоб ніщо не могло вбити Людину...» [1, 283].

Р. Бредбері порушує тему безсмертя в глобальному масштабі, безсмертя для всього людства, досягнення якого залежить від кожної людини, від її родової пам'яті та інстинкту самозбереження. Він вважає, що по-справжньому безсмертним є те, що людина залишає після себе наступним поколінням, її безцінна праця та служіння на благо майбутнього.

Як бачимо, у своїх творах фантасти досліджують переважно аксіологічний аспект безсмертя. Автори акцентують увагу не на засобах його досягнення, а розмірковують над тим, що відбувається з людиною після набуття вічного життя, як вона переживає своє довготривале існування. К. Саймак і А. і Б. Стругацькі інтерпретують безсмертя в негативному ключі, і доводять, що воно не приносить людині щастя. Вічне життя втрачає свою цінність і сенс, а людина відчуває моральну втому від безсмертя. Головна думка їх творів полягає в тому, що за безсмертя обов'язково слідує розплата. Р. Бредбері виступає прихильником духовного безсмертя та піднімає питання сенсу людського життя. Він вважає, що перемога над смертю досягається силою особистісних, духовних якостей людини, її внутрішнього «я». Кожна людина може здобути справжнє безсмертя тільки гідно виконавши своє життєве призначення.

Література

1. Бредбері Р. 451 по Фаренгейту : роман ; рассказы. Азимов А. Рассказы / Р. Бредбері, А. Азимов ; [пер. с англ. ; сост. и предисл. В. Скороденко]. – М. : Радуга, 1989. – 528 с.
2. Бредбері Р. Вино из одуванчиков : повесть и рассказы : [сост. и послесл. Р.Л. Рыбкин]. – М. : Художественная литература, 1989. – 398 с.
3. Саймак К. Пересадочная станция : фантастические романы / К. Саймак ; [пер. с англ.]. – М. : Эксмо; СПб. : Домино, 2005. – С. 419–605.

4. Стругацкий А.Н. Возвращение (Полдень. XXII век) : фантаст. повесть / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – М. : Детгиз, 1962. – 256 с.
5. Стругацкий А.Н. Далекая Радуга / А.Н. Стругацкий, Б.Н. Стругацкий. – Донецк : Сталкер, 2004. – С. 3–217.

Козельська О.В.,
студентка,

Бердянський державний педагогічний університет

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КАЗКИ Е.Т.А. ГОФМАНА «ЗОЛОТИЙ ГОРЩИК»

Ернест Теодор Амадей Гофман – яскравий представник романтизму. У новелах та романах письменника показана пізньоромантична концепція часу з усіма характерними їй рисами. Світ його казки «Золотий горщик» має ознаки романтичного двосвіття, тобто герої одночасно перебувають у реальному та фантастичному часі. Людина у творі Гофмана живе на межі двох реальностей – земної та духовної.

Актуальність нашого дослідження полягає в аналізі казки німецького автора часів романтизму в аспекті функціонування часових конструкцій. Здійснення аналізу функціонування категорії часу в казці Е.Т.А. Гофмана було предметом наукового дослідження, але проблема, на наше переконання, не достатньо розкрита та дискусійна.

Категорія часу у творах є однією з найважливіших, оскільки завдяки їй художній образ сприймається у нероздільній цілісності з тим світом, який створив автор. Гофман у своїй казці зображає реальний час – Дрезден початку ХІХ ст., що читач може зрозуміти з підзаголовку казки: «Казка нових часів». Отже, автор переосмислив традиції жанру казки – він включив реальну буденність у її ідейний зміст.

Письменник за допомогою часових конструкцій прагне показати вторгнення вічності в буденність та навпаки. Гофман розділив усіх героїв на дві категорії: перші – ті, яким властива звичайна земна буденність та які не мають змоги доторкнутися до вічності; другі – ті, які знають про вічність та знаходяться в ній. Але студент Ансельм руйнує цю конструкцію, тому що спочатку він – земна, буденна людина, а після того, як герой вперше бачить Серпентину, він може не тільки побачити вічність, а й жити в ній разом зі своєю коханою. Також письменник поділяє міста, в яких проживають герої: Дрезден – звичайне місце зі звичайним протіканням часу, а Атлантида – абсолютна протилежність – місце, де всі його мешканці та час мають фантастичний характер.

Отже, Е.Т.А. Гофман у казці «Золотий горщик» використав категорію часу для зображення неперевершеної картини життя двох різних світів – добра та зла. За допомогою часу автор зосередив свою увагу на внутрішніх світах головних героїв, в образах яких тісно переплелися вічність та буденність.

Література

1. Бэлза И.З. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / И.З. Бэлза, О.К. Лошнова, С.В. Турае и др. – М. : Наука, 1982. – 303 с.
2. Гуляев Н.А. История немецкой литературы / Н.А. Гуляев, И.П. Шибанов, В.С. Буняев и др. – М. : Высшая школа, 1975. – 527 с.
3. Федоров Ф.П. Эстетические взгляды Э.Т.А. Гофмана / Ф.П. Федоров. – Рига : Звайгзне, 1972. – 64 с.

Король Л.П.,

викладач вищої категорії, учитель-методист,

Торговий коледж ДВНЗ «Запорізький національний університет»

ЛЕГЕНДАРНІ ПЕРСОНАЖІ ТА ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В ІСТОРИЧНИХ ПОВІСТЯХ В. ЧЕМЕРИСА «ЗАСВІТ ВСТАЛИ КОЗАЧЕНЬКИ...», «МІСТО КОХАНЦІВ НА КАРА-ДЕНІЗІ»

Значні зрушення в українській літературі, найпомітнішим виявом яких є зростання історичної свідомості, поглиблений інтерес до минулого, до історичних знань, були викликані утворенням незалежної держави України. Але й сьогодні в житті оновленої країни ця тенденція продовжує своє існування. Важливе значення у формуванні історіософських поглядів

особистості має мистецтво слова. Жанр історичної повісті відкриває широкі можливості для аналітичного дослідження складних історичних процесів і постатей. Одне з провідних місць у цьому жанрі належить українському прозаїку Валентину Чемерису, історична проза якого сповнена драматизму та динамізму про важкі, знакові періоди нашої історії, про життєві шляхи й долю українського народу.

В. Чемерис належить до числа тих талановитих письменників, які розпочали свою творчу діяльність ще в 60-х рр. минулого століття й, маючи вагомий художній хист та смак, продовжують створювати літературні зразки. Історичні повісті «Засвіт встали козаченьки...» та «Місто коханців на Кара-Денізі» – це переживання історії, яке зумовлене певним відбором, осмисленням та інтерпретацією автором документальних відомостей, проявленням і розвитком найбільших цінностей життя.

Назвою твору В. Чемерис обрав назву пісні, яку за легендами та переказами, створила Маруся Чурай. Оскільки спостерігається порушення милозвучності, властиве українській мові, назва пісні змінилася на «Засвітали козаченьки», а не «Засвіт встали козаченьки», тобто дуже рано збиралися в похід. Епіграфом до твору взято рядки з поезії Лесі Українки «Ой палка ти була, моя пісне!», які прекрасно підкреслюють тему повісті. У творі використано понад 16 уривків з різноманітних пісень Марусі, пояснюється, як і за яких обставин ці пісні з'являлися.

Портрет Марусі в повісті «Засвіт встали козаченьки» вимальовується з багатьох життєвих ситуацій, які В. Чемерис майстерно вплітає в полотно твору: «Маруся неквапливо звелася з ослона, торкнулася довгими, тонкими пальцями вишневої гілочки, сама до себе всміхнулася. Маруся за звичкою перекинула важку чорну косу на груди і чомусь зажурилася. Стояла перед ним у вишиванці, висока, з гнучким станом, з чорними живими очима, що спалахували якимось дивним огнем... Матово-біле її лице, ледь трохи видовжене і від того ще привабливіше, дивилось кудись...» [1, 386], – такою зустрічає її Іван Іскра на початку повісті. «Люди добрі! Отаку вроду губити... Таку шию рубати. Рука не здіймається. Порятуйте мене, увільніть... Схаменіться. Вона ж дівчина. Бог покарає її, і досить» [1, 442], – благає кат, звертаючись до судді та натовпу на майдані. «Маруся влетіла в хату весела, розпашіла, з рум'янцем на щоках, з грайливо-безтурботним блиском в очах» [1, 430], – такою ми її бачимо на вечорниці. «Господи, яка вона чарівна» [1, 390], – захоплено шепотів Грицько, побачивши Марусю на березі річки. За допомогою внутрішніх монологів, які передають думки та сподівання, В. Чемерис передає психічний стан дівчини. «Бачила того звіра – огидного, підступного, бридкого. Ім'я його – зрада. Як таке могло статися? Її найпалкіше, найщиріше і найвірніше кохання оганьблено, її щастя викрадено. То для чого жити, кому вірити? Без любові жити – усе одно що з каменем замість серця» [1, 419]; «Постривай, постривай, – зловтішно думала. – Ти ще, голубе, сам до мене прибіжиш...» [1, 430]. «Відчула, що такою, як я, ти й на мить не здатна стати, – задоволено подумала Чураївна. – Тепер начувайся, супернице, Гриць уже в моїх руках. Хай і твоє серце поболить, як моє» [1, 432].

В. Чемерис не розповідає про подальшу долю своєї героїні. Після помилювання «Маруся йшла майданом, а пісня все гриміла й гриміла. І здавалось, що гриміла вона не тільки над славною-преславною Полтавою, а летіла вона, а гриміла вона понад всією Україною» [1, 443], таким чином автор дає змогу кожному читачеві закінчити повість на свій розсуд, самостійно.

Якщо відкриємо енциклопедію (хоча б УРЕ), зазначає В. Чемерис в історичній повісті «Місто коханців на Кара-Денізі», то прочитаємо, що «Сагайдачний Петро Конашевич, він же (в дужках) Конашевич-Сагайдачний... Але хто він насправді – Сагайдачний чи Конашевич-Сагайдачний, бо прізвище його в історичній літературі живають і так, і так... А він – гетьман Петро Конашевич (Кононович) Сагайдачний. Себто Петро Сагайдачний» [1, 289]. Але на думку деяких істориків (хоча б Б. Барвінського), прізвище Конашевич узятє не від імені батька, а від імені одного з предків гетьмана. «Конашевич, – цю думку поділяв і Д.І. Яворницький, – родове прізвище, яке носили шляхтичі з Підгір'я, Конашевичі-Попелі» [1, 289]. Що ж до другого прізвища – Сагайдачний, – то на думку згадуваних істориків, воно було дане Петрові Конашевичу козаками як вправному лучнику. Сагайдак – шкіряна сумка або дерев'яний футляр для стріл. «Сагайдачний» – прикметник від слова «сагайдак». Очевидно, Петро Конашевич

замолоду був хвацьким і цілким лучником, тож його й прозвали Сагайдачним.

Про походження майбутнього гетьмана серед істориків існують різні думки. Так, наприклад, польський мемуарист (батько короля Яна II Собеського) Яків Собеський вважав його «за походженням, способом життя та звичками – простою людиною». Високо при цьому поцінуючи гетьмана. А ось його співвітчизник літописець Йоакім Єрлич писав, що він «не був простого походження, але шляхтич од Самбора». Про це, між іншим, свідчить і герб Сагайдачного – у формі підкови, яку увінчує хрест [1, 290–291].

В. Чемерис, здається, знає кожне Слово, що варте уваги, кимось написане і вчора, і сьогодні, вирізняється глибиною вивчення фактографічного матеріалу і вишуканою стилістикою.

В історичній повісті «Місто коханців на Кара-Денізі» В. Чемерис змальовує Петра Сагайдачного як постать історичну, легендарного гетьмана «у 1601 році прибув молодий і недосвідчений козак, без звань і регалій, без військового досвіду, тільки й того, що мав значну освіту, а вже через п'ять-шість років – наказний морський отаман у званні полковника, штурмом добре укріплені міста бере!» [1, 312]. Це була людина великого духу, він першим входив у ворожі міста і останнім виходив з них, мало спав і ніколи не напивався доп'яну, як це водиться в козаків. Він ніколи не носив багатих нарядів і під час гарячих суперечок залишався скупим на пусті слова. До всього додалися й неабиякі організаційні здібності Сагайдачного. (І де він їх устиг набратися? Від природи таким вдався?) Вольовий, часом аж жорстокий. З перших походів проявив він безстрашну звагу в боях, всюди і завжди ведучи вперед, тож досить швидко робив, як би ми сьогодні сказали, успішну кар'єру, піднімаючись в січовій ієрархії все вище і вище. Недовго побув писарем – освіту ж бо мав добру, – але відчув: це – не його. «Ждав бою, багнув мати в руках не гусяче перо, а шаблю й коня вороного» [1, 317].

У Києві 20 квітня 1622 р., незважаючи на всі зусилля тодішніх ескулапів, й урветься життя легендарного гетьмана. За п'ять днів до кончини, уже розуміючи, що він помирає, Петро Конашевич при повній свідомості складе заповіт, за яким значні суми грошей одкаже Львівському братству (1,5 тисячі злотих – на науку і на цвиньчення бакаляров учоних), Київському братству, різним церквам і монастирям (він був щедрим меценат і благодійник) «Кажуть, буцімто перед смертю, уже втрачаючи свідомість, гетьман вимовляв якесь жіноче ім'я. Але не дружини Анастасії, а нібито якоїсь дівчини на ймення Яна, до котрої він збирався йти, тож прохав її, аби вона його у своєму світі зустріла. Чи зустріла Яна у своєму світі свого Петрика – хто скаже. З тим світом, як відомо, зв'язків немає. Тож будемо лише сподіватися, що хоч і на тому світі, а вони – Яна і Петрик, – тепер і завжди разом» [1, 372].

Валентин Чемерис на видноті часу, читачів, на бистрині доби, він у дорозі-розгоні до нових книг, до вимогливих поціновувачів. Із думою про сьогоднішнє й майбутнє, про життя сповнене позитивних емоцій та розчарувань, про кохання й ненависть. про місію та зміст життя людини. Літературна творчість В. Чемериса потребує сучасної інтерпретації й залишає науковий простір для подальшого дослідження легендарних персонажів та історичних постатей.

Література

1. Чемерис В.Л. Ордер на любов. Місто коханців на Кара-Денізі. Засвіт встали козаченьки... : роман і повісті / Валентин Лукич Чемерис. – Харків : Фоліо, 2010. – 444 с.

Коротєєва В.В.,

аспірантка,

Херсонський державний університет

ТЕМПОРАЛЬНИЙ АСПЕКТ МІФОЛОГЕМИ ВОДИ В ЛІРИЦІ А. ТАРКОВСЬКОГО І В. СТУСА

Міфологема води як один із першоелементів буття, що характеризується багатогранністю семантики, посідає важливе місце у художній концепції світу А. Тарковського

та В. Стуса. Елементи водної стихії проходять наскрізними образами через усю творчість поетів, реалізуючись у різних контекстах та набуваючи індивідуально-авторської інтерпретації.

Традиційно вода – джерело життя, одна з основних стихій Всесвіту, символ животворної матерії, жіночого начала в природі. Основні її грані – життя і здоров'я, очищення і кохання, також вода виступає посередником між двома світами – живих і мертвих, засобом для розкриття майбутнього. Саме з неї з'явилися за волею богів земля, сонце і все живе. Тому вода є символом вічності й заодно плинності часу [4, 66]. На взаємозв'язок води та часу вказує і Г. Башляр у своїй праці, присвяченій «психоаналізу води». Для автора є очевидним, що художнє втілення образів минулого повинно передаватися через інтерпретацію міфосемантики водної глибини [1, 86]. Дослідник також акцентує, що вода є об'єктом однієї з найбільших символічних цінностей, будь-коли створених людською думкою: архетипу чистоти [1, 34]. Г. Башляр подає власну філософсько-поетичну класифікацію різноманітних втілень водної іпостасі в художніх текстах. Він виділяє прозору, небесну та рухому, глибоку, сплячу та мертву, материнську та жіночу, прісну та солону, чисту та неприборкану воду. Не залишається поза його увагою також і поєднання води з іншими стихіями.

Символічне поле міфологеми води в ліриці А. Тарковського та В. Стуса розширюють своєю семантикою образи річки, джерела, ставу, моря (океану), криниці, дощу, снігу, криги, сльози, роси. Характерне використання цих образів у назвах поезій («Мне снится какое-то море...», «Ардон», «Мартовский снег», «Дождь», «Река Сугаклея уходит в камыш» А. Тарковського та «І джерело, напругле і круте...», «Я там сидів, де трьох річок вода...», «Наснився син і море, і лагуни», «Нехай сьогодні буде дощ...», «Розспіваний сніг, розлінований лижами, ранній...» В. Стуса). Висока частотність звертання до цих образів, а також оприявлення їх у просторі оніричних візій свідчить про особливе місце водної символіки в аксіологічній системі митців.

У ліриці поетів амбівалентна міфологема води набуває численних конотацій і варіацій, відзначається поділ води на «живу» (рухома вода, наділена цілющими властивостями) і «мертву» (стояча вода, крига), небесну (дощ, сніг) і земну (річка, став, море). Розуміння води як форми часу, що оприявнюється завдяки використанню традиційної метафори «вода – час», актуалізується в ряді поезій.

Художній світ відповідає в основних своїх характеристиках світу фізичному, одним із органічних і необхідних параметрів якого є час, проте в художньому творі час може виступати не лише в ролі елемента пейзажу, а й бути повноцінним образом, що нерідко бере участь у формуванні образної основи самого твору, підсилюючи та розширюючи його зміст новими відтінками власної семантики. Смыслову опору для зближення образів часу і води виступає ідея плинності: вода, яка струмує, тече, репрезентує собою субстанційне втілення ідеї змінності буття, руху часу. Найчастіше у ліриці А. Тарковського та В. Стуса це актуалізується завдяки використанню порівнянь, наприклад: «смыкаются, как воды, времена», «как прибой, за часом новый час» у А. Тарковського, «вода, як вічність, літепло струмує», «йдуть літа, як води» у В. Стуса. Про глибоке розуміння А. Тарковським подібності води і часу свідчить використання ним цитати з «Метаморфоз» Овідія як епіграфу до поезії «Надпись на книге»: «Как волна на волну набегает, гонит волну пред собой, нагоняема сзади волною, так же бегут и часы...» [цит. за: 3, 213].

Ключового значення в естетичному космосі А. Тарковського набуває гармонія, життя для нього – «чудо из чудес». Дослідник К. Ковальджи справедливо підкреслює: «По Тарковскому, человек центроположен, он “центральная фигура пространства и времени”, вот почему поэт считает “несправедливым взгляд на человека как на ничтожную песчинку в мироздании”» [3, 14]. Надзвичайно цікавим для аналізу взаємонакладання архетипних значень води та часу в його ліриці є поезія «Дом без жильцов заснул и снов не видит...», основою образної структури якої є міфологема дому. Поет не тільки вдається до антропоморфізації, а й наділяє дім душею, яку характеризує як безгріховну і пусту, проте без людей дім-сирота «самое себя не сознает», знаходячись у стані сну та зупинившись у часі. Повернення часу безпосередньо пов'язано з поверненням у дім води, хоча образ стихії

не експліковано, проте він мається на увазі та підсилюється використанням ампліфікації: мешканці повернуться і принесуть час «в больших кувшинах, в синих ведрах, в банках из-под компота». У контексті цієї поезії вода реалізує одне з своїх основних архетипних значень – початку всіх речей, життя.

В уявленнях давніх людей вода поєднувалася з іншими рідинами: молоком, кров'ю [4, 71]. Саме на основі цих уявлень відбувається метафоричне перенесення «кров – час» у поезіях В. Стуса («по жилах час тече», «час біжить, мов кров тобі із рани цебенить»), що стає засобом підвищення емоційної напруги до найвищої точки, натяком на майбутню загрозу, невідворотність долі.

У контексті інтимної лірики темпорального аспекту міфологема води набуває в поезіях А. Тарковського «Мне странно, и душно, и томно...» та В. Стуса «Той спогад: вечір, вітер і печаль...». У поезії «Мне странно, и душно, и томно...» з'являється образ човна, до якого уподібнюється ліричний герой, що страждає. Довірившись пристрасним почуттям останньої любові, він знаходиться серед бурхливої морської стихії («на огромной, бездомной и темной волне») і водночас ніби поза системою часових і просторових координат («и нет мне на свете причала, и мимо идут времена»). У цьому творі образ глибини не наділений темпоральним виміром, його слід тлумачити як атрибут жіночого першопочатку. У ностальгійному ключі в поезії «Той спогад: вечір, вітер і печаль...» В. Стус передає розуміння плинності часу через метафоричний образ хвилі (хвилі часу). Вода у тексті виступає символом перешкоди, вододілу між минулим і теперішнім, виміром спогадів та виміром реальним, який намагається здолати ліричний герой.

Міфосемантика водної стихії виступає ключовим елементом для розуміння філософського світобачення А. Тарковського та В. Стуса. Темпоральний аспект міфологеми водної стихії в аналізованих текстах знаходить найяскравіше втілення в образах рухомих, земних, неприборканих та глибоких вод.

Порушена нами проблема є науково перспективною, вимагає багатоаспектного подальшого вивчення, що дасть можливість описати художні світи А. Тарковського та В. Стуса, спираючись на ціннісні для них першоелементи буття та категорії людського мислення.

Література

1. Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр ; [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М. : Изд-во гуманит. лит-ры, 1998. – 268 с. – (Французская философия XX века).
2. Стус В. Збір. творів : у 12 т. / Василь Стус ; [редкол. : Д. Стус (голова) та ін.] – К. : Факт, 2008. – Т. 3 : Час творчості / Dichtenszeit. – 752 с. – (Б-ка журналу «Київська Русь»).
3. Тарковский А. Собр. Сочинений : в 3 т. / А. Тарковский ; [сост. Т. Озерской-Тарковской ; прим. А. Лаврина]. – М. : Художественная литература, 1991. – Т. 1 : Стихотворения. – 462 с.
4. 100 найвідоміших образів української міфології / [під заг. ред. О. Таланчук, Ю. Бедрика]. – 2-е вид., виправ. й допов. – К. : Автограф, Орфей, 2006. – 460 с.

Косарева Г.С.,

кандидат філологічних наук,
Чорноморський державний університети
імені Петра Могили (Миколаїв)

ТОПОС МІСТА У ПОЕТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Творча спадщина Валерія Шевчука є самобутньою та багатовекторною як з погляду ідейно-тематичних, так і жанрово-стильових пошуків. На сьогодні він є знаним прозаїком, літературознавцем, істориком, перекладачем, упорядником та видавцем антологій давньої поезії (серед них – «Пісні Купідона. Любовна поезія на Україні XVI – поч. XIX ст.», «Марсове поле» та ін.). Розмаїття художнього світу митця, модель просторово-часового континууму, мікротопоси туги, кохання, страждання, ностальгії, самотності репрезентовано у поетичній збірці «Місто Днів», що вийшла друком 2015 р. у видавництві «Либідь». У ній зібрано любовно-пейзажні, філософські, урбаністичні, екзистенційно-онтологічні рефлексії, пов'язані із осмисленням поетики топосу Міста як своєрідної метафори різночасся, кохання, заглибленням

у сутність мистецтва, письменницького ремесла та вивільнення від ідеологем та приписів, заангажованості тоталітарної радянської доби.

Як відомо, термін «топос» (з нім. *topos*; з грец. – місце) вперше до літературознавчої науки запровадив у 1948 р. німецький вчений Е. Курціус, запозичивши його з античної риторики. У монографії «Європейська література і латинська культура Середньовіччя» дослідник актуалізує топос як категорію, яка визначає просторові координати функціонування художньої реальності в межах того чи іншого твору. До того ж, простір, як і час, може виражати як зовнішню (географічну) зорієнтованість людини, так і внутрішню (психологічну), що є особливо важливою в аспекті цієї розвідки, оскільки у нашій роботі спробуємо визначити, які додаткові конотації породжує «душевний ландшафт» [1, 24], тобто внутрішній простір ліричного героя, пов'язаний із його почуттями, враженнями. Український літературознавець Ф. Штейнбук значно розширює сферу використання цієї терміносполуки, виходячи із його «близькості» з мотивом [4, 11]. Він звертає увагу на такі порівняльні вектори, як: топос і локус, топос і хронотоп, топос і архетип, топос і концепт, топос і фрейм, топос і мотив. У такий спосіб дослідник застосовує поняття топос як «універсальний змістовий простір, що має здатність водночас існувати поза текстом і реалізовуватись у тексті, а також (...) впливати на організацію художніх творів, незалежно від того, де, коли і ким і у рамках якого напрямку чи художнього методу вони написані» [4, 19]. У збірці Вал. Шевчука «Місто Днів» оприявнюються також мікротопоси ностальгії, кохання, самотності, які також допомагають з'ясувати специфіку художнього простору в світоглядно-емоційному, аксіологічному, онтологічному вимірах.

У сучасному літературознавстві загальний стан дослідження топосу міста у поетичній рецепції митця є досить фрагментарним (маємо лише окремі рецензії в інтернет-мережі Барабаш Мар'яни та Коцарева Олега). До того ж, з точки зору поетики простору, його метафоризації, інтертекстуального виміру, пов'язаного із декодуванням філософських ідей Григорія Сковороди, особливої деталізації, ця книга віршів не стала ще об'єктом уваги науковців, чим і зумовлюється *актуальність розвідки*. Тому є необхідність системно з'ясувати, як відбувається своєрідне моделювання топосу міста у першій поетичній збірці «Місто Днів».

Зосередимо увагу на архітектоніці збірки, у якій топос своєрідно співвідноситься як із системою просторово-часових координат, так і простором ліричного героя. Доречно зауважити, що вже у назві збірки оприявлено буттєвий топос: місто виступає просторовою синекдохой, у якому репрезентовано сутність авторського світобачення й світорозуміння. Як відомо, особистісна позиція Вал. Шевчука сформувалась у системі літературно-естетичних координат доби шістдесятництва, позначеної кардинальними змінами у суспільно-політичному, культурному житті України. Поет творить власний художній світ, вибудовуючи особливий простір пам'яті, сконструйований із спогадів про учнівські роки, любовно-чуттєвого, травматичного досвіду юнацтва, екзистенційно-онтологічного виміру дорослішання, пов'язаного із прагненнями означеної генерації митців до духовної свободи. У циклах збірки увиразнюються мотиви самотності, пізнання і самопізнання, оприявнюється образна парадигма саду, що реалізується через барокові коди філософії Григорія Сковороди.

Книга віршів складається із 12 хронологічно датованих циклів, до яких увійшли твори, написані у ностальгійно-імпресіоністичному ракурсі («Із школярського зошита» (1955 – березень 1956), «Із Жовтого зошита» (березень 1957 – серпень 1958), «Боярська осінь» (вересень – листопад 1958), «У студентській кімнаті» (грудень 1958), «Із загального зошита» (1959), «3 “Альбома” і між конспектів» (1960)); пронизані сквородинівськими топосами («У пошуках Жар-Птиці» (березень – грудень 1960), «Із розсипаних листків» (січень – жовтень 1961)). Важливим є те, що у примітках до книги Вал. Шевчук зазначає, що 1966–1974 рр. були позначені творчою схимой у поезії, натомість він був «цілком поглинутий своєю прозою, перекладами Г. Сковороди, О. Величка, барокової української поезії, писанням різноманітних статей» [3, 485]. До того ж, тоталітарний режим радянського суспільства не давав змоги вільно творити і його на «10 років викинули з літератури» за небажання підкоритися офіційному письменству. Попри те, таке мовчання завершилось 1974 р. Цей період можна назвати *мовчанням опору*, оскільки митець скрупульозно подовжував займатись як студіюванням

давньоукраїнських пам'яток, так і написанням історичної, химерної прози. Цим же роком продовжується далі автобіографічний цикл «Під враженням серпня» (квітень 1974 – грудень 1977), пов'язаний із рефлексіями про поетичне ремесло та позиції людини-книжника, яку автор характеризує як алегоричний образ тих, «котрі плакають чисте мистецтво, не маючи змоги вийти з ним на суспільне поле» [3, 489]. Таким нонконформістом-книжником був і Вал. Шевчук, про що він згадує у програмовій поезії цього циклу «Цю вежу складено усю з книжок»: «Цю вежу складено усю з книжок / А приступки – з книжок іще давніших, / Вгорі – кімната. Вікна без шибок. / Там мешкаю, отам-таки і пишу...» [3, 287]. Завершують збірку метафоричні поезії з циклу «Сніг на зеленій траві» (листопад – липень 2013), у якому відсутня вже імпресіоністична риторика, властива раннім віршам, натомість автор тяжіє до філософізму в осмисленні мікротопосу Дому як символічного повернення до своїх джерел: «У вогкий простір простягтись, / У даль прозоро-невідому, / І йти, й іти, іти, іти / До напівмарєвного дому» [3, 337]. Вочевидь, часовий простір збірки є послідовним і сталим та пов'язаний із феноменологічним простором, у якому людина і ландшафт утворюють єдність.

Моделювання топосу міста реалізується у відповідних протиставлених локусах урбанізованого міста та ідилічного передмістя або ж певного природного середовища (сад, поле, річка, ліс). До того ж, мікротопоси кохання, болю, ностальгії, самотності стають важливими конотаціями екзистенційного буття ліричного героя.

Урбанізований простір можна назвати як «житомирський» та «київський» топоси поета. Житомирський топос взаємодіє із ідилічними локусами батьківської хати, рідного дому («У батьківському домі», «Казки приходять із дитинства», «Предковичне село»), природними ландшафтами – лісу, поля, річки (цикли віршів «Із школярського зошита», «Із Жовтого зошита»), гідронімами («Дніпро широкий, немов завмерлий»), а також із травматичним досвідом кохання, яке оприявнюється через інтимно-ностальгійні мотиви смутку: «Ми розійшлись, не встигши і зійтись, / І щастям нашим зовсім не впилися, / Та смуток голубий в житті оцім / Чомусь мене веде у Спогадовий дім» [3, 106]. Показово, що ідилічний простір поезій пов'язаний із топосом батьківської хати не лише як місця проживання родини, а й творчого усамітнення: «Там, за шибками, місто йде у вечір / І чути в ньому неспокійний рух. / Ця хата – місце для моєї втечі, / Я тут, коли втомляється мій дух» [3, 106].

У поетичній рецепції Валерія Шевчука моделювання «київського» топосу пов'язано із актуалізацією мікротопосу самотності, який реалізується спочатку крізь призму герметичного, закритого простору, поступово трансформуючись до екзистенційних концептів сковородинівської філософії. На відміну від житомирського відкритого топосу ліричний герой сприймає Київ як простір без повітря, де «асфальт навколо чорний і юрби метушливі» [3, 124]. Попри те, замкнутому ландшафту похмурого міста протиставляється інтимний мікротопос кохання, що розкривається спочатку через тілесні візії невимовного щастя: «Я вникаю в твоє щедре тіло, / Я вникаю в темінь твою вічну. / Ти звичайна, незвичайне – інше, / Що у таємницю входить Божу» [3, 126].

Отже, розглянута система топосу міста дозволяє стверджувати, що житомирський та київський простори виступають як моделі зовнішнього урбанізованого ландшафту (приватного, соціального, природного), в яких ліричний герой конструює внутрішні мікротопоси (кохання, ностальгії, туги, тілесних візій тощо).

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–405.
2. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нона Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
3. Шевчук В. Місто Днів : поезії / Валерій Шевчук. – К. : Либідь, 2015. – 528 с.
4. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі / Ф. Штейнбук. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2014. – 228 с.

Костецька Л.О.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

СОЦІАЛЬНО-ФАНТАСТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ В РОМАНІ «ХРОНОС» Т. АНТИПОВИЧА

Сучасна українська література поступово відходить від біографічного письма і розробляє нові для неї жанри та художні типи моделювання реальності. Популярність футурологічної літератури поступово зростає. Вона з'являється як звернення до інтелектуалів з метою осмислення тих проблем, які несуть із собою новітні технології, що спрощують людину. Це вже класичні твори М. Маклюєна, Е. Тоффлера та ін. Футурологічна проблема є новим явищем в українській літературі. Відомим фактом є те, що людство виробляє нові знання із швидкими темпами, адже за останні десять років людина накопичила стільки знань, скільки за всі попередні століття в цілому. Психологічно людина може бути не готовою до сприйняття цих обсягів, крім того технічний розвиток, що пропонує нові надможливості загострює моральні проблеми в соціумі. Таку проблематику мають твори Т. Антиповича, що є автором роману «Мізерія» (2007), циклу оповідань «Тіло і доля» (2008), повісті «Лох» (2009), роману «Хронос» (2011).

Роман Т. Антиповича «Хронос» складається із 25 розділів, що становлять оповідання, в яких відповідно до хронології розповідається про розвиток темпоральних технологій на прикладі різних персонажів. Деякі образи в творі є наскрізними. У романі акцентується на тому як хронотехнології заступають всі традиційні розробки і утворюють новий культ і товар, яким стає час. І володіння ним стає випробуванням моральності людини, її соціальної відповідальності. Кожна з історій завершується за християнськими канонами всепрощення і відповідальності перед Богом за свої вчинки. Кожен отримує і судиться за законами Божої вищої справедливості. Проаналізовані автором вчинки відповідають християнській доктрині гуманності.

Письменник створює цілу галерею показових образів і ситуацій, що презентують проникнення хронотехнологій в усі галузі життя. Це, на думку самого письменника, може спрощувати оповідь, проте є основою авторського задуму – показати масштаби загрози хронотехнологій. Основними образами твору стають архетипні утворення, що можуть бути прочитані як універсальні для будь-яких національних спільнот образи вченого-ентузіаста (професор Койфман), вченого-ремісника (образ Фреда), актора (образ Торна), убивці (в'язень Марк), темпоральних грабіжників (брати Макс і Грегор), священика (отець Теодор), медсестри (образ Діани), а також власне українські втілення різних сфер національного буття: службовця (жінка-службовець у розділі «Відплата»), політикум (використання політичною елітою адмінресурсу), мажора (образ Сноба), опозиція (терористична мережа «Грибниця»). Кожен з цих образів втілює певні поведінкові моделі. Зокрема, даючи шанс іншому усвідомити свої гріхи, Торн робить широкий жест припинення збільшення зла. Темпоральне грабіжництво – діяльність, заснована на ігноруванні моральних принципів, виправданню дестабілізаційної поведінки індивіда в суспільстві. Воскрешаючи мертвих і повертаючи час тим, кого обнулили або позбавили власного біологічного часу через певні причини, зокрема, темпоральних в'язнів, отець Теодор здійснює Божий промисел. Ці люди стають його послідовниками і здатні на самопожертву заради встановлення Божого порядку. Зловживання часом владою, ілюстроване в розділі «Етерніти», є алюзією на сучасне українське суспільство. Письменник створює цілу галерею показових образів і ситуацій, що презентують проникнення хронотехнологій в усі галузі життя.

Темпоральні технології проникають і в систему судочинства. Людина, засуджена за злочин на певний термін ув'язнення, не відбуває його в місцях позбавлення волі, а піддається відбиранню часу хронофорезом. Відібраний час йде в державне сховище. Відбирання часу відбувається за канонами нової гуманістичної доктрини, що ілюстрована прикладом темпорального в'язня Марка Патона, якого засуджено за вбивство на 15 років позбавлення часу, проте суд враховуючи той факт, що в'язень стільки не проживе, приймає

«гуманне» рішення: «наш гуманний суд погодився зменшити вирок – до дванадцяти років. Це значить, що після відбуття покарання ви ще зможете проіснувати близько року» [1, 25]. Проте ця гуманність є оманливою. Адже людина не проживає цей час і позбавляється прикросців і радощів життя.

У романі Т. Антиповича виробництво темпорально модифікованих продуктів вже поставило під сумнів гуманістичну основу цієї діяльності, проте суспільство темпоральних технологій логічно здійснює перегляд морально-етичних основ суспільства: «Наша компанія динамічно розвивається, втілюючи місію: “Миттєвому життю – миттєву смерть!” Комітет захисту тварин, до речі, схвалив цей слоган, хоча й з певними застереженнями» [1, 35–36]. Промислове виробництво темпорально модифікованих продуктів спростило не лише життя людини, що може заощаджувати на виробництві продуктів, але й спрощує саму людину, бо звільнений час вона не використовує для самовдосконалення. Людина-маса, метою якої є ідеологічна діяльність будь-якої влади, є легко керованою і прогнозованою у своїх вчинках, не здатною до критичного мислення і оцінки ситуації. Для неї головним є задоволення фізіологічних потреб і отримання певного сурогату видовищ, продукованих масовою комунікацією.

Зловживання часом владою, ілюстроване в розділі «Етерніти», на думку критиків (М. Кучеренко), є алюзією на українське суспільство періоду президентства В. Януковича: «Суспільство різко розділилося на мисливців та їхніх потенційних жертв, набираючи що далі, то більш контрастних форм – такий собі театр тіней, очолений Головним Магістром – вихідцем з кримінального середовища, “надто злим клоуном, щоб сміятися з його трюків”. Він, як і його політична свита, така ж вічно молода за рахунок Державного резерву часу, давно втративши у своїй непристойній ненаситі почуття реальності, живе за одним незмінним принципом – “після мене хоч потоп» [2]. У Т. Антиповича це гротескна картина «дитячих ігор» дорослих людей, котрі переймаються лише власною вигодою.

У суспільстві темпоральних технологій панують тоталітарні настрої. Верхівка, що керує надходженнями і витратами біологічного часу, отримує необмежену владу, відверто грається своїм і чужим часом, маючи у власному розпорядженні безмежні запаси, плакає лише власні інтереси. Все це викликає невдоволення у народі і породжує спротив. Про одну таку організацію розповідається в розділі «Замах». Замах повстанської терористичної мережі «Грибниці», членів якої в народі іменували «грибами», на Міністра юстиції презентує форму індивідуального терору, який активно застосовували російські партії початку ХХ ст. Їх діяльність міфологізується за законами інформаційної війни. Діяльність терористичної організації була звичайною піар-стратегією творення позитивного іміджу визволителів. Проте керують цією організацією люди, які хочуть посісти місце існуючої влади і дбати лише про власну вигоду.

Духовне очищення людства через найглибше духовне падіння втілює моральний імператив твору – загальний усеохоплюючий моральний закон, внутрішньо притаманний кожній людині – пробуджується для нового життя за законами справедливості й Божої любові. Технічний прогрес робить людину залежною від її винаходів. Новітній винахід, який описує Т. Антипович, стає новим випробуванням для людини, супроводжується занепадом моральних якостей. Час як товар постає новою категорією соціально-економічної основи суспільства. Висока гуманістична місія нового виходу перетворюється на соціальний колапс.

Література

1. Антипович Т. Хронос. Історія одного винаходу : роман / Тарас Антипович. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 200 с.
2. Кучеренко М. Коли прийде отець Теодор і до нас? / Марія Кучеренко // Просвіта. – Режим доступу : <http://www.prosvita.poltava.ua/?p=1412>

Костромицкий Р.И.,

кандидат филологических наук,

Бердянский государственный педагогический университет

ЛАБИРИНТ КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ ХРОНОТОПА В «ШЛЕМЕ УЖАСА» В. ПЕЛЕВИНА

Цель данной работы – проанализировать специфику пространственно-временной организации «Шлем ужаса» В. Пелевина.

Необходимо отметить, что знаком, который очень часто используется в прозе В. Пелевина, является лабиринт. Он привлекает внимание писателя благодаря своей символической многоплановости и художественной выразительности. Н. Беляева отмечает, что писатель очень часто обращается к художественному потенциалу этой «мифологемы». По мнению исследовательницы, лабиринт в произведениях В. Пелевина может использоваться «как пространственная схема, как символ и, наконец, как жанровая модификация нелинейного романа» [1, 4].

Для того, чтобы выявить специфику трансформации В. Пелевиным постмодернистского знака «лабиринт», необходимо акцентировать внимание на следующей особенности прозы писателя. Для автора важной является проблема сознания и активного участия индивида в решении актуальных экзистенциальных проблем. Н. Беляева справедливо определяет лабиринт, представленный в текстах В. Пелевина, как «лабиринт сознания» [1, 4] и указывает на наличие определенного принципа его структурной организации. Н. Беляева точно уловила характер отличия авторского лабиринта от постмодернистской модели, построенной в соответствии с идеей «ризомы».

У. Эко сравнивает ризоматический лабиринт с «сеткой», в которой «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична» [5, 629]. Для В. Пелевина в решении проблемы сознания такой тип лабиринта неприемлем. Ризома исключает любые принципы центрации, которые изначально свойственны человеческому мышлению. Важной также является следующая особенность: в текстах писателя выход из лабиринта обязательно присутствует, но найти его (постичь – в системе пелевинских категорий) может только герой, осознанно прошедший инициацию. Тот факт, что «Шлем ужаса» написан В. Пелевиным в рамках проекта «Мифы» британского издательства «Canongate», предполагает, что он представляет собой современную авторскую интерпретацию античного мифа о Тесее и Минотавре. Подзаголовок к произведению «Креатифф о Тесее и Минотавре» как раз и свидетельствует в пользу подобной трактовки. Однако, по нашему мнению, обращение писателя к античному мифу выполняет вспомогательную функцию. В. Пелевин использует лишь символику мифологических образов (Ариадна, Тесей, Минотавр), оставляя сюжет мифа без внимания. Завязка действия в произведении начинается с популярного голливудского сюжетного хода (фильм «Пила») – несколько персонажей оказываются в изолированных комнатах и пытаются найти выход. Единственным каналом общения для них является виртуальное пространство интернет-чата. С этого момента персонажи оказываются пленниками виртуального мира, который построен по принципу ризоматического постмодернистского лабиринта.

Напомним, что под ризомой в постмодернистской теории понимается «ацентричная, не иерархичная <...> система в постоянном процессе становления, это – середина без начала и без конца...» [3, 362]. Лабиринтом оказывается и все пространство текста. Многообразие моделей лабиринтов, воссозданное писателем в произведении, наиболее ярко это демонстрирует. Персонажи обсуждают различные типы религиозных лабиринтов, лабиринтами являются миры, в которые открываются комнаты узников (показательно, что у каждого из них свой лабиринт) и т.д. Такой авторский подход к построению текста сближает «Шлем ужаса» с «Именем розы» У. Эко. Итальянский постмодернист так описывает концепцию своего романа: «<...> мой текст – в сущности история лабиринтов, и совсем не только пространственных» [5, 628]. Эта характеристика в некоторой степени может быть

применима и к произведению В. Пелевина.

Наиболее интересный тип лабиринта изображен писателем в «Шлеме ужаса» благодаря использованию упомянутого античного мифа. У. Эко определяет его как лабиринт Тесея и дает такое описание: «В нем никому не удастся заблудиться. Входишь, добираешься до середины и из середины иди к выходу. Потому что в середине и сидит Минотавр» [5, 628]. Этот тип лабиринта используется в «Шлеме ужаса» для моделирования человеческого сознания. В этом отношении интересные наблюдения над произведением сделал А. Верницкий. По его мнению, персонажи В. Пелевина – это различные проявления «я» человека: «<...> в этой книге одна личность предстает разобранной на восемь частей...» [2, 281]. А поиски выхода, по мнению исследователя, символизируют рождение нового человека. В пользу этой трактовки свидетельствует сам текст. В папке с «вечными вопросами», которые в финале зачитывает Ариадна, описывается метафорический образ человеческой личности: «Человек подобен дереву. Мысли в его голове похожи на песни птиц в кроне. Сколько птиц должно запеть вместе, чтобы появилось то, что мы считаем собой?» [4, 206]. Покидая свои комнаты, персонажи оказываются в лабиринте, в котором каждого из них ждет Минотавр. Традиционно этот образ символизирует торжество животных инстинктов в человеке. В «Шлеме ужаса» он переосмысливается. Поединок с Минотавром в лабиринте является своеобразным испытанием (инициацией), которое позволяет личности «собрать» свои разрозненные «я».

В произведении персонажам и читателю предлагается сделать выбор: остаться в плену своих страхов или обрести свободу. Способ выйти из лабиринта в финале произведения описывает Ариадна. Она считает, что человеческое сознание может оказаться в ловушке своих собственных страхов и опасений (что в соответствии с концепцией романа значит одеть шлем ужаса). В этом случае истинный смысл жизни искажается ложными идеалами и «пошлый механический фарс, который детали шлема разыгрывают друг перед другом в прозрачной пустоте ума, становится твоей жизнью» [4, 206]. Путь обретения очень прост. Необходимо просто осознать, что человеческий ум по своей природе свободен. А свобода заключается в том, «что у ума нет тела <...>, поэтому шлем ужаса не на что одеть» [4, 206]. Отсюда, и Минотавр, и лабиринт – это просто иллюзия, которую генерирует само сознание.

Как видим, образ лабиринта очень широко представлен в прозе В. Пелевина. Постмодернистской трактовке ризоматичного лабиринта (лабиринт – символ безысходности, связанный с отсутствием входа, выхода и центра) писатель противопоставляет жестко структурированный лабиринт «сознания». Постмодернистский знак в романах В. Пелевина чаще всего переосмысливается и используется для моделирования внутреннего пространства человеческой личности.

Литература

1. Беляева Н.В. «Я хочу спасти свое сознание»: герои Виктора Пелевина в поисках себя / Н.В. Беляева // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2003. – № 6. – С. 1–6.
2. Верницкий А. Миф о сотворении человека / А. Верницкий // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 80. – С. 279–283.
3. Енциклопедія постмодернізму / [пер. з англ. В. Шовкун ; за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
4. Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / Виктор Пелевин. – М. : Открытый Мир, 2005. – 224 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы : роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / У. Эко ; [пер. с итал. Е. Костюкович ; предисл. автора ; послесловие Е. Костюкович, Ю. Лотмана]. – СПб. : Симпозиум, 1998. – С. 596–644.

Крупка М.А.,

кандидат філологічних наук,

Рівненський державний гуманітарний університет

У ПОШУКАХ СЕБЕ: ЕМІГРАНТКА ЯК ГЕРОІНЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Дослідження місця України у світовій парадигмі набувають особливої актуальності саме сьогодні з огляду на суспільно-політичні події, які ми переживаємо. Зокрема, у книзі сучасної української прози «Мама по скайпу», романі «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, збірці новел «Повії теж виходять заміж» Євгенії Кононенко, романі «Не думай про червоне» Світлани Пиркало, повістях «Колекція пристрастей, або Пригоди молодой українки» та «Фрау Мюллер не налаштована платити більше» Наталки Сняданко, повісті «Нянька-ненька. Зі щоденника заробітчани» Оксани Драчковської, повісті «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю» Ірен Роздобудько, романах «Гастарбайтерки» та «Заплакана Європа» Наталки Доляк, повісті «Листи синові, або Легенди Неаполітанських гір» Оксани Пронюк, новелі «Янгол з України» Галини Тарасюк, повісті «Ключі від ліфта» Міли Іванцової, романі «Шлюб із кухлем пільзенського пива» Лесі Степовички, новелі «Дзеркальне блудище» Людмили Таран робиться спроба зобразити міжнародні інтеграційні процеси засобами художньої літератури через моделювання постаті героїні-емігрантки.

На нашу думку, доцільно проаналізувати тексти, у яких авторки презентують бачення жінки-емігрантки через сюжетну колізію шлюбу з іноземцем, адже таким чином героїня опиняється у художній ситуації проблематизації двох ідентичностей: національної та гендерної.

Осмислення проблеми українки за кордоном у повісті «Ключі від ліфта» Міли Іванцової здійснюється на прикладі двох персонажів. Життєва історія Ольги – художнє відображення типової схеми залучення дівчини-сироти до роботи у європейській сексіндустрії. Авторка акцентує контраст зовнішньої привабливості чужоземних краєвидів, які сприймаються як ідеальне місце для життя – рай земний, та реальності, оскільки омріяна країна виявилася тюрмою: «Чимало страшного пережила Оля у чужій країні з того моменту, як загарчав за парканом автомобіль, на якому втекла, продавши її в рабство, землячка Олександра. І бита була, і голодом морена, і гвалтована. І сама билася, пручалася, кусалась і навіть у клоччя різала собі коси чужими манікюрними ножицями, щоб не бачили в ній більше жінку, гарну екзотичну білявку» [1, 216].

У сюжетній лінії Лізи переважає мотив професійної самореалізації, вона приймає рішення шукати роботу за кордоном, щоб зібрати кошти на відкриття власного бізнесу. Міла Іванцова вибудовує гендерну інверсію, адже героїня трактує еміграцію з типово маскулінного погляду – здобути матеріальну незалежність. «Вона все ще бачила власну мету і повільно та вперто рухалася до неї пунктирною траєкторією, де не був промальований красень-іноземець із купою грошей і геть іншими ментальністю, життєвими принципами та звичками» [1, 165]. Проте під тиском закоханого чоловіка вона відмовляється від своєї мрії і обирає традиційну жіночу реалізацію – одруження з успішним європейцем. Ліза сприймається ним як екзотична чужинка, яка вражає інакшістю, проте відразу після шлюбу жінка втратила свою привабливість та ексклюзивність, перетворившись на працівницю, господарку, матір, оскільки на перше місце вийшли комунікативні та світоглядні розриви подружжя: «хто їх розбере, цих слов'янських жінок?!» [1, 204]. Письменниця наголошує, що чужоземне життя має зовнішній презентабельний бік та непривабливу приватну складову, що мотивує обох героїнь повертатися на батьківщину.

Роман Лесі Степовички «Шлюб із кухлем пільзенського пива» також будується на відображенні проблеми віднайдення українкою особистісної та етнопатристичної ідентичності через сюжетну колізію шлюбу з іноземцем. Авторка переконує, що намагання героїні підлаштуватися під чужоземні реалії приводять до усвідомлення трагічної невідповідності своїх життєвих установок європейським цінностям. Крім матеріального чинника важливою є ідея соціальної затребуваності, яка виявляється вирішальною для

самоусвідомлення героїні. У сприйнятті німецького чоловіка жінка призначена для виконання функцій дружини. Психологічною травмою виявляється для неї проблематичність втілення материнської ідентичності, адже стиль життя європейця – це життя без зобов'язань, тому діти не у пріоритеті. Модель сім'ї без дітей є типовою для Європи, але ворожою українській ментальності, яка базувалася на патріархальній свідомості – зберегти генетичну пам'ять, зв'язок поколінь, забезпечити виживання українців як нації. Прийняти європейські цінності у цьому випадку означає втратити етнічну самоідентифікацію. Леся Степовичка ускладнює художню ситуацію, адже кожен із подружжя почувається ошуканим. Андреас потрапляє під вплив стереотипу. Обираючи у шлюбі роль благодійника, який вивіз жінку із країни загрози і злиденного існування і зробив громадянкою Європи, він розраховує на відповідну модель поведінки дружини: компенсувати фігуру втраченої у дитинстві матері. Повна сили і наснаги, збагачена новим досвідом, українка повертається на батьківщину з планом побудови нової держави.

Художня парадигма творчості з'являється як шлях виходу із кризової ситуації глухого кута. Чужина – лише літературний матеріал, а шлюб із іноземцем – творче відрядження для освоєння нового географічного простору і набуття досвіду, що стане текстом: «Я повинна написати про свій досвід свободи в самій людині. Про те, що можна бути вільнішим за свою державу» [2, 316]. Творчість допомагає подолати абсурд і хаос буття, віднайти себе серед безлічі масок та ідентифікацій, до яких вона змушена вдаватись, щоб позбутися тягара чужинки.

Еміграційний досвід головної героїні новели Людмили Таран «Дзеркальне блудище» інтерпретується через проблему розщеплення людської свідомості. Шлюб із чехом виявляється для Юлі способом втечі від осоружних вітчизняних реалій: «Хіба не про це мріяла ... хотілося їй заїхати подалі від київських натовпів, маминих нотацій, батькових напучувань, хотілося життя дорослого, свого, і щоб якийсь іноземець захопився нею, покохав, завіз до себе і влаштував їй рай» [3, 58]. Чужоземець трактується як взірцевий чоловік – уважний, люблячий, турботливий, емансипований, який у всьому протиставляється українцям. Проте ідеальний світ закордону, який ще до переїзду видавався своїм та добре обжитим, обернувся пасткою, у яку потрапила українка, засліплена зовнішнім позитивом. Омріяне життя оголило проблему втрати героїнею самоідентифікації. Через форму рефлексій Людмила Таран показує, наскільки чужина провокує зміну свідомості особистості: «Юля відкривала себе – зовсім іншу, нову, і як водночас втрачала себе колишню» [3, 61]. Чим інтенсивніше героїня намагається інтегруватися у тамтешній соціум, тим більше усвідомлює свою інакшість: досконале володіння чеською мовою поглиблює тугу за рідними словом; реалізація в професії відкриває задушливість формальної робочої атмосфери; людське спілкування замінюється риторичними беззмістовними фразами, які змушують Юлю з ностальгією передчувати задушевні розмови з київськими подругами; прагматично розплановане чоловіком майбутнє провокує стійке відчуття «відкладеності життя». Вона потрапляє у ситуацію ментального і побутового непорозуміння, живе з хронічним відчуттям психологічного тиску, однак ідентифікація у стресовій ситуації: «Я чужинка» [3, 62], несподівано для самої Юлі оприявлює надзвичайно сильну прив'язаність її до рідної землі.

У сучасній українській літературі одним із способів зображення типу героїні-емігрантки є сюжетна колізія одруження з іноземцем, яке бачиться як втілення мрії про комфортне життя, спосіб втечі від побутової невлаштованості, наслідок розчарування у земляках. Проте ментальні та психологічні бар'єри проблематизують шлюбні стосунки та ведуть до втрати самоідентифікації героїні. Досвід чужини загострює також почуття патріотизму та бажання творити майбутнє на Батьківщині.

Література

1. Іванцова М. Ключі від ліфта / М. Іванцова ; [передм. І. Роздобудько]. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. – 288 с.
2. Степовичка Л. Шлюб із кухлем пільзенського пива / Л. Степовичка. – Донецьк : ПП «Ліра ЛТД», 2007. – 336 с.
3. Таран Л. «Артеміда з ланню» та інші новели / Л. Таран. – Львів : Срібне слово, 2010. – 184 с.

Куриленко І.А.,
кандидат філологічних наук,
Харківська державна академія культури

КОНЦЕПТ ЧАСУ В ПОСТМОДЕРНІСТЬСЬКОМУ ДИСКУРСІ

У сучасному науковому дискурсі значно посилився інтерес до часу як унікального філософського концепту, крізь призму якого постає світовідчуття окремого індивіда та світорозуміння певної епохи. Численні дослідження [1; 2; 3; 4; 5] свідчать про те, що роль і характер часу в різних підсистемах культури істотно змінювалися. Уважаємо, що особливої актуальності означений феномен набуває в постмодерністському дискурсі, невід'ємною духовною константою якого є хаос з його абсолютною свободою, поіменованій Ж. Дельозом «хаосмосом», тобто станом неупорядкованості й розмивання чи-то «щезнення» часових меж.

Тож спробуємо осмислити основні особливості вияву концепту часу в сучасній культурі, зокрема зосередити увагу на специфічному смислового вираженні й ціннісному статусі часу як однієї з базових філософських категорій (у тому значенні, яке надається цьому поняттю в рамках епохи постмодерну). Для цього вважаємо за необхідне безпосередньо або опосередковано використати праці вітчизняних та іноземних науковців (представників і теоретиків постмодернізму), узагальнити їх напрацювання у сфері інтерпретації означеного предмета обговорення і, відповідно, змоделювати власне бачення постмодерністської концепції часу.

Так, постмодерн, безсумнівно, бачить час іншим чином, ніж лінійний прогрес модерну. Цей час, за словами сучасного філософа і соціолога О. Дугіна, є зворотній, химерний, іронічний, складений, гротескний, той, що «підморгує». Це час, в якому все повторюється, але не як серйозний ритуал «традиційного суспільства», а як наркотичний фарс (цитуювання, «постісторія», симулякр) [1].

У багатьох теоретичних працях західних авторів, зокрема в наукових розвідках «Голос і феномен» та «Презентація часу» французького філософа Ж. Дерріда, котрого нині вважають «класиком» постмодерністського дискурсу, концепт часу розглядається в тісному взаємозв'язку з деконструкцією як основною методологічною настановою, практикою руйнування часового континууму. Наслідуючи філософування свого попередника М. Хайдеггера в праці «Буття і час», Ж. Дерріда як яскравий представник постмодернізму стверджує, що минуле, теперішнє і майбутнє не слідує один за одним, вони єдині та піддаються взаємовпливу. Так, наприклад, для попередніх епох наше сьогодні є лише однією з можливих варіацій майбутнього, варіацій, які закладаються і визначаються, як правило, в минулому. Виходить, що майбутнє – це ілюзія, мовою постмодернізму – симулякр, що створює відчуття хаосу. У межах постмодерного дискурсу відбувається осмислення того, як сьогодні перетворюється в минуле, тобто в історію, яка має тенденцію до повторення. Відповідно й виникає ідея «вічного сьогодні», коли «минуле, теперішнє і майбутнє співіснують у єдиному часовому акті, коли відсутній поступовий рух часу» [5, 137].

Серед найбільш відомих праць сучасних західноєвропейських дослідників, в яких висвітлюється питання про сутність та особливості концепту часу в постмодерністському дискурсі, можна відзначити розвідку «Логіка смислу» Ж. Дельоза. Французький філософ акцентує увагу на двоїстому, «номадичному» розумінні часу. Він чітко розділяє час на Еон (традиційно Еон розуміється як час життя людини, «вік») та Хронос і приписує їм різні, подеколи протилежні властивості. Так, Еон, за Ж. Дельозом, – це час, в якому є минуле і майбутнє, але немає теперішнього. Цей час раціональний і пов'язаний із логосом (розумом). Натомість Хронос – це тільки теперішнє, яке одне лише й існує (без минулого і майбутнього). Цей час тілесний і насичений, але повністю безглуздий і беззмістовний: у ньому немає логосу, а є тільки тіло (скоріше навіть тілесність). Французький мислитель вважає, що в суспільстві постмодерну Еон, який був загальнообов'язковою соціальною догмою (роком) для людей модерну, стане відносним й ігровим: тобто окремі індивідууми (групи, соціальні сегменти, спільноти) можуть самі придумувати собі минуле й майбутнє, перебуваючи в усупільненій

масі тілесності. Отже, Ж. Дельоз наголошує, що минуле, майбутнє і теперішнє – це не три виміри одного часу. Лише теперішнє заповнює час, а минуле і майбутнє відносні щодо нього. Іншими словами, минуле і майбутнє належать іншому, більш місткому й об'ємному теперішньому. У цьому контексті також важливим виявляється поняття суміші, зокрема поняття суміші «істинної» та «неістинної», завдяки чому перекинуто місток до структуралістського розуміння часу – часу «в-собі» і часу «для себе», тобто того, що являється у даному моменті та того, що «перебігає». Обидва стани існування часу мають відношення до події, тому що разом вони є майбутнє та колишнє даної події.

У контексті нашого дослідження привертає увагу розвідка сучасного культуролога Д.Н. Мельникова «Час як проблема онтології культури» [3]. Враховуючи творчу спадщину «класиків» світового постмодерного дискурсу, науковець намагається змоделювати власне розуміння концепту часу, яке можливе також посередництвом символів – перекодованої реальності. Варто погодитись із думкою, що найвиразнішим символом часового виміру буття епохи постмодерну, є порожнеча (ніщо). Д.Н. Мельников розглядає цей образ часу фундаментально амбівалентно: з одного боку, «порожнеча» часу постає як «безодня» («ірраціональна», в яку провалюється космос людського буття), а з іншого – як «лоно» (всіх людських феноменів, сфера можливостей). Дослідник також наголошує, що «порожній» час, насамперед, безглуздий, адже у ньому немає змістовних подій. Він стає для людини не просто нездійсненою можливістю, а зовнішньою силою. Внутрішня нескінченність «порожнього» часу постає як ніщо, як забуття, як повна відсутність пам'яті.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що особливістю нового, характерного для наших днів, сприйняття часу є «придушення» теперішнім двох інших членів тимчасової тріади. Поглинання теперішнім минулого і майбутнього перетворює теперішнє у власний самодостатній горизонт і унеможливорює вихід за його межі «в інший час». Концепт часу в постмодерністському дискурсі, як з'ясувалося, тісно пов'язаний з деконструкцією як основною методологічною настановою, практикою руйнування часового континууму.

Література

1. Двинина С.Ю. Временная организация в художественном дискурсе / С.Ю. Двинина // Вестник Челябинского гос. ун-та. Серия : Филология. Искусствоведение. – 2013. – № 37 (328), вып. 86. – С. 137–139.
2. Дугин А.Г. Социология воображения. Введение в структурную социологию / А.Г. Дугин.— М. : Академический Проект ; Трикста, 2010. – 564 с.
3. Заморев А.С. Время как проблема бытия и познания в немецкой классической философии [Электронный ресурс] / А.С. Заморев // Человек и наука. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/vremya-kak-problema-bytiya-i-poznaniya-v-nemetskoj-klassicheskoy-filosofii>
4. Мельников Д.Н. Время как проблема онтологии культуры / Д.Н. Мельников // Мир человека. – 2008. – № 2. – С. 89–97.
5. Мисик І.Г. Методологічні засади лінгвістичного часу в контексті філософії освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук : 09.00.10 / І.Г. Мисик. – Одеса, 2010. – 36 с.

Кучер З.І.,

кандидат філологічних наук,

Черкаський державний технологічний університет

ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ П. НІЗОНА «CANTO»

Починаючи с середини ХХ ст. проблема часопросторової організації художнього твору все частіше входить до кола наукових питань, які стають предметом літературознавчих досліджень. На сучасному етапі можна виділити два підходи до аналізу часу й простору в художньому творі: 1) пробахтінський, позначений теорією хронотопу; 2) підхід, в основу якого покладено класичне розуміння часу та простору, насамперед те, яке домінує в ту чи іншу епоху. Український дослідник О.М. Кискін [1] пропонує виокремлювати третій шлях конструювання та аналізу часопростору в літературі, який уклався в добу постмодернізму і є однією з світоглядних характеристик цього літературного напрямку. Найістотнішим для нашого розуміння поетики хронотопу в романі швейцарського письменника «нової генерації» Пауля Нізона «Canto» є саме цей третій підхід, сутність якого полягає у відтворенні всіх

існуючих раніше моделей часу та оперуванні ними на ігрових засадах.

Роман «Canto», який зробив П. Нізона відомим серед німецькомовних авторів ХХ ст., вийшов у 1963 р. На думку П. Рустергольца [4], цей твір порушує традиційні канони та визначається специфічною манерою оповіді, для якої характерна аморфність та фрагментарність. Дослідник також зазначає, що цей роман можна розглядати як своєрідний «маніфест заперечення». А сам автор оцінив його як такий, «що дає людині право відчуті свою індивідуальність» [2, 10].

У романі «Canto» П. Нізон створює особливу реальність, яка має за основу фрагментарні, алогічні, змонтовані уявлення про світ, що ґрунтуються на суб'єктивних враженнях, відтворених за допомогою гри асоціацій, складних метафор, незвичайних образів. Своєрідною є манера оповіді, що характеризується аморфністю, мозаїчністю, фрагментарністю, відсутністю чітко визначеної лінійної фабули, неординарним моделюванням тексту.

Часопросторова структура роману «Canto» відрізняється від часопросторової структури реальності, оскільки конструювання художнього простору і часу здійснюється на основі оперування уявленнями свідомості персонажів. Слід зазначити, що суб'єктивний час є багатовекторним, у ньому людина ніби позбувається залежності від часоплину, на противагу часу реальному, який є одновекторний, лінійний, не підлягає корекції. Отже, хронотоп роману набуває багатомірного характеру, мотивованого часопросторовими уявленнями індивідуальної свідомості. Час у Нізона втрачає своє лінійне значення. Минуле, сучасне та майбутнє виявляються єдиним цілим, яке існує у просторі одночасно. На перший план виходить ілюзорність, умовність хронотопу. У центрі уваги письменника опиняється внутрішній світ людини, простір її душі, свідомість, пам'ять, уява.

Протагоністом твору стає людина, яка, опинившись у екзистенційній скруті, намагаються подолати кризу власної ідентичності та досягнути повноти і довершеності свого існування, але діяти вона здатна лише завдяки втечі, що реалізується в різних її проявах: втеча від самого себе, від оточення, від дійсності, яка позбавлена закономірності та змісту.

Визначальним для проблематики роману та його структури стає урбаністичний хронотоп, який є надзвичайно складним та має багаторівневу організацію. Тотальність великого міста Риму, який тісно переплітається з такими мотивами, як втеча героя та смерть батька, створює, з одного боку, відчуття мізерності всього, що оточує людину, а з іншого, стає гігантським віддзеркаленням незбагненності та недосяжності світу, абсурдності буття.

Поведінка героя у межах мегаполіса призводить до розвитку незвичайної оповідної стратегії, що передбачає, замість логічного та послідовного викладення подій, своєрідний колаж, перенасичений думками героя, його враженнями та почуттями. Окремі картини минулого, навіяні спогадами про дитинство, поєднуються між собою за допомогою гри асоціацій, індивідуального потоку свідомого та підсвідомого і відтворюють враження про миттєвість та неосяжність дійсності, яка оточує протагоніста: «Існують такі місця, це лише місця, де відбувається дія, де швидко минають дні та ночі, маленькі куточки життя, які дарують тобі хвилини усвідомлення. Ти знаходишся на такому місці, і раптом тебе осяє полум'ям та освітлює усе життя, саме тут, на цьому місці. Це такі місця-хвилинки, де ти зненацька на мить оживаєш, і тебе осяє світло» [3, 57].

Протагоніст П. Нізона прагне того, щоб подолати мінливість та роздрібненість буття, але його спроби налагодити справжні стосунки зі світом не реалізуються, а його саморефлексія демонструє, з одного боку, невгамовне прагнення до відкриття свого глибинного «Я» завдяки своїм почуттям та всупереч усьому, а з іншого – відчуття безпорадності та катастрофи, яке його поглинає у межах великого міста. Як символ недоступності та незбагненності, місто Рим все сильніше підштовхує героя до усвідомлення власного «Я», але одночасно демонструє абсурдність його прагнень.

Отже, П. Нізон в романі «Canto» порушує класичне уявлення про час та простір, пропонуючи натомість концепцію психологічного часопростору, який насамперед залежить від людського сприйняття, від особистісних характеристик протагоніста твору.

Література

1. Кискін О.М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі: дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук : спец.10.01.06 «Теорія літератури» / О.М. Кискін. – Ізмаїл, 2006. – 191 с.
2. Arnold Heinz Ludwig. Paul Nizon // Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur. – 1991. – Heft 110. – 99 s.
3. Nizon Paul. Gesammelte Werke. – Bd. 1: Canto. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. – 251 s.
4. Rusterholz Peter: Nachkrieg – Frisch – Dürrenmatt – Zürcher Literaturstreit – Eine neue Generation. (1945–1970). In: Rusterholz Peter, Solbach Andreas (Hrsg.). Schweizer Literaturgeschichte. – Stuttgart; Weimar : Metzler, 2007. – S. 315.

Лахманюк А. М.,

аспірантка,

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

ХРОНОТОП НОВЕЛИ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «ХВАЛА ЖИТТЮ»

Хронотопом називають «взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» [3, 714], особливості якого зазвичай залежать від жанрової структури твору. Глибоке дослідження взаємозв'язку часу і простору зробив Михайло Бахтін [1] на матеріалі жанрових різновидів європейського роману. Мета нашого дослідження – опис просторово-часових характеристик новели «Хвала життю» Михайла Коцюбинського. Фабульний каркас – персональний виклад оповідача-персонажа, який приїжджає в Мессіну (містечко в Італії) через рік після сильного землетрусу, про залишки життя на цій території.

Абсолютний початок тексту («Минуло трохи більше року...» [2, 228]) – одразу включає часовий вектор, наповнений контрастами: «пишна Мессіна – грудка каміння», «спокійне море, небо, помаранчеві сади – труп міста». Вони задають тривожний вступ. Розповідач очікує побачити лише руїни, проте реальність дещо відрізняється від сподівань: «Ступивши на землю, **я сподівався стрінути тишу і холод великого кладовища і був здивований дуже, коли побачив осла з повними кошиками на спині... За ним біг хлопець і з сіцілійським жаром кричав: “Цибуля! Цибуля!”**» [2, 228]. Проста побутова річ – цибуля – стає першим елементом життя, а ситуація купівлі-продажу навіває думки про те, що життя все-таки відновлюється.

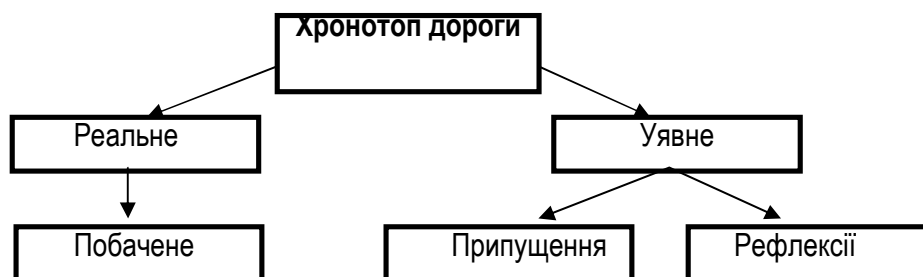
Контраст – головний копозиційний прийом хронотопної організації тексту новели: виклад розгортається як зіставлення двох часопросторів: уявного (очікувана картина: що могло би бути?) і сприйнятого (реальна картина: те, як є насправді).

Хронотоп	Уявний	Свідомий (реальний)
Приклади	<p>«Я знав, що город – се кладовище...» [2, 229];</p> <p>«В одному місці зібралась юрба, переважно жінки... Якийсь ставний добродій висунувсь над ними, стоячи на візку... Він щось говорив...здіймав руки до неба, простягав до людей, і його голос гудів з переконанням і натхненням. Я рішив, що то проповідник, що він говорить про марність всього живого перед жорстоким лицем природи, перед невблаганністю смерті» [2, 231–232].</p>	<p>«Ішли розкопки. Гурток робочих то нахилився, то розгинався над купою грузу...» [2, 229];</p> <p>«Але як же я здивувався, коли побачив, що весь перед візка заставлений був гарними скляночками в золотих етикетках...</p> <p>– Синьйори і синьйорини! Ви бачите тут одно з дійсних чудес сучасної косметики. Ося помада є найпевніше средство заховати молодість і красу. Легким шаром ви втираєте на ніч її в лице і рано встаєте свіжі, як од роси троянда... Кожна склянка – чотири сольдо...» [2, 232].</p>

Отже, серед руїн першою пробуджується торгівля. Є й інші паростки нового життя: дитина, розкопки робітників, дерев'яні крамниці. Навіть ідея мародерства постає проявом

життя на фоні смерті. Все це дивує героя, оскільки його свідомість була орієнтована на інші очікування.

Інша (після контрасту) важлива характеристика структури розповіді – хронотоп дороги («Ступив на землю... подякував, рушаючи далі... посувався далі»). Тобто, час плавно протікає впродовж руху героя по руїнах міста.



Завершення руху відбувається тоді, коли розповідач, здивований торгівлею молодості-краси, переводить погляд на природне (гори, сади, море) і його «душа співає над сим кладовищем хвалу життю» [2, 232]. Важливо те, що життя триває. Природа буде завжди оновлюватися і розквітати, на відміну від людини.

Отже, хронотопна дійсність твору ґрунтується на відношенні «життя-смерть». Постійні контрасти, градаційні моменти та вплітання альтернативних реальностей будують своєрідний фрагментарний наратив, який чітко простежується на виділених автором епізодах. Кожна умовно відокремлена частина тексту фіксує певну подію уявного і реального часопростору. Побудова такого хронотопу підсилює читацьку напругу, викликаючи естетичні ефекти в читача.

Література

1. Бахтин М. Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Коцюбинський М.М. Твори : в 3 т. / М.М. Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 3. – 375 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка]. – К. : Академія, 2007. – 752 с.

Левицька О.С.,

кандидат філологічних наук,

Українська академія друкарства (Львів)

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ В РОМАНАХ ДЖОНА ФАУЛЗА

Дослідження поетики художнього часу в літературному творі – одна із концептуальних проблем літературознавства упродовж тривалого часу, яка має певні теоретичні та методологічні напрацювання (детальніше див.: [2]) і на сьогодні має значний дослідницький потенціал, зважаючи на сучасну літературну практику. Категорія художнього часу тісно пов'язана із поетикою літературного напрямку, зокрема значних трансформацій зазнала поетика художнього часу у творах постмодернізму.

Література другої половини ХХ ст. засвідчує зміну не лише категоріальних значень художнього часу, а й зміну семантики, символіки, новий філософський зміст. Проблему «антропології історичного досвіду», «переплетення, зсувів часових вимірів», «співвідношення між минулим і майбутнім у новітній історії» засвідчують новітні історіософські концепції, зокрема праці німецького теоретика історії Райнгарта Козеллека «Часові пласти. Дослідження з теорії історії» та «Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу» [1]. Канадійська дослідниця Лінда Гатчеон вважає, що «присутність минулого» є важливою постмодерністською концепцією, але не ностальгійне повернення до минулого, а його критичне переосмислення, іронічний діалог з минулим. Постмодернізм не просто звертається до минулого як до нової літературної можливості, а усвідомлює усю його важливість і неможливість його заперечення. Постмодернізм сприймає сьогодишню культурну ситуацію як продукт попередніх репрезентацій. За словами Л. Гатчеон, «репрезентація історії стає історією репрезентацій» [4, 61].

Концепція нелінійності часу, історизму мислення, іронічного сприйняття історії, історичного дискурсу втілюється у новій моделі художнього часу англійського роману. Л. Гатчеон розкрила цей новий для літератури другої половини ХХ ст. напрям осмислення історії в романі, зазначаючи, що в постмодерністському романі звернення до історичного минулого скептичне, з множинністю інтерпретацій та іронічним відображенням. Дослідниця називає цей жанр «історіографічним метароманом» і виводить зародження цього жанру в Англії саме від роману «Жінка французького лейтенанта» Дж. Фаулза [4].

Категорія художнього часу також є ознакою індивідуального стилю письменника, вона виражає його світоглядну концепцію та поетикальні стратегії. У поетиці романів Джона Фаулза час і часовість є концептуальними категоріями, проте поєднуючи реалістичну та постмодерністську парадигми, проза письменника демонструє відмінні часові структури у прозі різних періодів творчості та літературних напрямів. Уже з перших романів 1960-х рр. («Колекціонер», «Маг», «Жінка французького лейтенанта») письменник експериментував із часовими структурами. Одним із перших досліджень, присвячених поетиці часу, є книга Г.В. Фокнера «Часові ландшафти Джона Фаулза» [5]. Особливості часової побудови романів Дж. Фаулза відзначали також С. Павличко, Т. Мотильова, Н. Смирнова та ін.

У поетиці художнього часу прози Джона Фаулза простежуються особливості постмодерністського тексту, де визначальною є тема нелінійності розвитку історії, маніпулювання художнім часом, гри з часом, які властиві романам «Жінка французького лейтенанта» та «Примха». Ці романи близькі за хронотопною структурою, зокрема нелінійність часу позначена «діахронією»: поєднання часу фабульного, зверненого в історичне минуле (добу Вікторіанства та ХVІІІ ст.), і оповідного, часу авторської сучасності. У цих романах співіснують різні форми часу: сюжетний час і час наративний. Автор вдається до нелінійностей зображенні історичного контексту, гри та маніпулюванні часом, «накладанні» часових пластів, «стереоскопічності» тощо. Часові пласти різняться семантично, емоційним та мовностилістичним викладом. Часовий зріз сучасності, поданий контекстуально до сюжетного часу, є індикатором описаних подій, сюжетних колізій, вчинків та рефлексій персонажів.

У романах «Жінка французького лейтенанта» і «Примха» відбувається «накладання» різних часових пластів, різних епох, об'єднаних одним проблемним стрижнем. «Діахронічність», «стереоскопічність», «переплетення» різних часових пластів «Примхи» також має на меті спробу виявити зв'язок між «теперішнім, що розпадається», і минулим. Хоча в романі окреслено дату, коли відбувається дія роману (1736 р.), проте датування часу не має визначального значення: звернення письменника до культурно-історичних реалій ХVІІІ ст. мотивовано прагненням показати спадкоємність історичних епох.

Стосунки минулого та сучасного в романістиці письменника зазвичай складні, драматичні, іронічно осмислені. Дослідники часопростору також відзначають, що віддаленість у часі передбачає спокійнішу розповідь і зрілішу оцінку, тоді, як збіг у часі розповіді сприяє більшій безпосередності та емоційності, що можна простежити у «Магові», «Мантисі», «Колекціонері». Складна організація часопростору в романах Дж. Фаулза обумовлена філософським осмисленням проблеми культурної традиції, питань свободи особистості та її стосунків із соціумом. «Стереоскопічний» погляд на зображувані події дав можливість розкрити певні явища минулого та сучасного з різних поглядів, показати їх у різних контекстах.

У книзі «Часові пласти» Р. Козеллек зазначив: «Насправді в історичній дійсності звичні події і структури переплітаються між собою. І лише історик змушений здійснювати їхнє розмежування з методичних міркувань, причому потрібно визнати, що він не може водночас зробити темою свого дослідження і те, й інше. Ця ситуація нагадує спробу налаштувати об'єктив камери водночас і на фотографування зблизька, і на зйомку здалеку» [1, 356]. Проте така ситуація стає можливою у жанрі роману як епосі буття, в моделюванні художнього часу. Автор книги «Часові ландшафти Джона Фаулза» Г.В. Фокнер зауважує: «Трифуркація чи подвійна дифуркація сюжету змушує самого читача вибирати між часовими несумісностями <...> Читач постійно перебуває у вирі часу між вигаданою реальністю героїв Вікторіанської доби та трішки реальнішою реальністю оповідача двадцятого століття. Сам оповідач теж

перебуває у постійному коливанні між вигадкою та реальністю. Він займає проміжну позицію, не перебуваючи у полоні між реальним світом автора та уявним світом його мистецтва, а належачи їм обом» [5, 113].

Особливістю хронотопного мислення письменника є поєднання у часовий «вузол» біографічного і соціально-історичного часу. Зіставлення сюжетного часу із авторською сучасністю дозволяє задекларувати низку важливих соціально-філософських проблем, яка виявляється в бінарній опозиції свого/чужого хронотопу (детальніше див. [3]). Поетика художнього часу в романах Дж. Фаулза відображає загальні світові тенденції романістики другої половини ХХ ст., де основними принципами побудови часопростору романів є нелінійність, багатоскладовість, багатозаровість, накладання та зміщення часів.

Література

1. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Райнгарт Козеллек. – К. : Дух і літера, 2006. – 380 с.; Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Райнгарт Козеллек. – К. : Дух і літера, 2005. – 436 с.
2. Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
3. Левицька О. Контекстуальність хронотопу. Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» : монографія / Оксана Левицька. – Львів : Українська академія друкарства, 2014. – 232 с.
4. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction / Linda Hutcheon. – New York ; London ; Routledge, 1988. – 262 p.
5. Fawcner H.W. The Times capes of John Fowles / William Fawcner. – London & Toronto : Assos. Univ. PressInc., 1984. –180 p.

Лиман Д.Ю.,

аспірантка,

Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова (Київ)

ПОНАДЧАСОВИЙ ФЕНОМЕН ВІСНИКІВСТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Вісниківство потрібно розуміти як понадчасовий феномен, як форму реалізації духу вічної героїки та національної органічності. Вони Вісниківці були беззаперечним колом одностумців, об'єднаних спільною ідеологією (український націоналізм) та практично – Дмитром Донцовим з його «ЛНВ». Виходячи із цього, вісниківцями можна називати усіх письменників, які виражали світоглядно-естетичну парадигму журналу ЛНВ-«Вісник», тобто націоналізму і вольового неоромантизму. Сама ця ознака (згуртованість навколо «ЛНВ» та активна участь у його виданні) була спільною для авторів, яких відносимо до «вісниківців». У лоні цього видання і формувалися творчі особистості багатьох з них. Важливо зазначити, що «вісниківський період» творчості ні для кого з письменників не минув безслідно (незважаючи на те, що деякі на певному етапі відійшли від видання з особистих міркувань). Відбиток «вісниківства» залишався на їхній творчості до кінця життя.

У 1922 р. Дмитро Донцов став редактором відновленого українського журналу «Літературно-науковий вісник». Ідеологічна та естетична концепції «Вісника» були самостійними та оригінальними. Саме завдяки цьому Д. Донцову вдалося зберегти прозорість ідей націоналізму. «Вісник» став відправною точкою зародження та розвитку нового духу в національно-культурному мисленні. Навколо видання згуртувалася значна кількість молодих талантів. «ЛНВ» (а потім і «Вісник») був своєрідною платформою для розвитку націоналістичного світогляду. Саме тому можна визначити вісниківство як серцевину українського націоналізму, його живий, творчий нерв.

Дмитро Донцов займав непохитну позицію в українському суспільному процесі. Навколо нього та «Вісника» сформувалася група письменників із різних центрів, що приймали його твердження: перетворити українця на активну людину, а література нового типу повинна була завершити цю справу.

За твердженням Михайла Сосновського, «ЛНВісник не був єдиним українським виданням, присвяченим питанням культури, науки, літератури та суспільно-політичного життя,

але він був єдиним, що кидав нове світло на українські проблеми, по-новому підходив до окремих питань і по-новому їх інтерпретував. Характер, стиль, ідейна наснага, постійна свіжість і оригінальність ЛНВісника стають дуже виразними, коли журнал порівняти з іншими тогочасними періодичними виданнями, які появилися на західних українських землях, на еміграції та на українських землях під більшовицьким пануванням. Не треба великих зусиль, щоб побачити, що це були два різні світи, два полюси, на яких люди однієї нації говорили різними мовами» [4, 178]. У середовищі вісниківців надавалася перевага творчому та суб'єктивному мисленню, яке є неможливим без власної точки зору, яку треба було відстоювати.

Діяльність Дмитра Донцова була досить результативною. Йому «вдалося зробити в Галичині те, чого не спроможна була зробити жодна політична організація – повести за собою ціле покоління молоді, вселити в неї віру у свою націю, виховати гордість і жертвність, впевненість у власних силах, дати орієнтири на перспективу. Можна сказати, що вся творчість, редакторська й видавнича, політика Д. Донцова були підпорядковані ідеї нації й позбавлені «малоросійської шатості», з якою він так нещадно боровся» [3, 162].

«ЛНВ» є найважливішим чинником, який об'єднав письменників. До авторів, згуртованих навколо видання, належали навіть ті, які частково не поділяли націоналістичних поглядів. Але всі вони були об'єднані потребами часу, коли ідеї націоналізму, пропаговані Дмитром Донцовим, стали рушійною силою творчості багатьох молодих талантів. Сила цієї ідеї була такою, що несла культурне й духовне оновлення суспільства, зокрема його активної частини – молодого письменства.

Вісниківці майже відійшли від сентиментальної лірики, спрямовуючи свою творчість до поезії вольової та інтелектуальної. Їхнє життя було органічним продовженням творчості. Представники періоду вісниківства тяжіють до романтичного письма. Оскільки вони є тими, хто прагне до оновлення, створюючи свій новий світ, за який варто боротися. Фактично вони поєднують у своїй творчості елементи неоромантизму та неокласицизму. За твердженням самого Д. Донцова вісниківці усвідомлювали, що творили світоглядну революцію.

Протягом перших років існування «Вісника» Д. Донцов сформував естетичну концепцію, яка базувалася на таких принципах: героїзм, енергетизм, культ сильної особистості, національна органічність, ідеалізм, культ лицарства. Недарма сам Д. Донцов називав вісниківців «трагічними оптимістами», «лицарями віри».

Доба, у яку творили вісниківці, була героїчною. Вони стали героями саме на вимогу нації. Проте вони не були «бронзовими профілями», вони були живими людьми із власним життям. Однак без цього ідеально-героїчного моменту надто важко зрозуміти феномен вісниківства.

З великою увагою вісниківці ставилися до високого інтелектуального рівня висловлення ідей націоналізму. Саме тому заперечення Д. Донцовим переваги розуму над духом не означало відсторонення від активного інтелектуального життя. Можна стверджувати, що мали місце активні інтелектуальні шукання, які залежали від трагічності української історії. Шлях вісниківців був романтичний, оскільки від кожного з них залежав розвиток українського слова та самої держави.

Отже, автори, яких відносимо до вісниківців, прагнули оновлення як культурного, так і духовного. Саме тому такою близькою їм стала ідея націоналізму Дмитра Донцова, і саме це спонукало їх долучитися до видання «ЛНВ». Вісниківці були «світоглядними романтиками», «трагічними оптимістами», «лицарями віри». Вони були представниками нової епохи розвитку не тільки літератури, а і усього суспільства.

Існування феномену вісниківства звикли обмежувати лише міжвоєнним періодом ХХ ст. Проте естетика, яка пропагувалася вісниківцями, охоплює набагато ширший проміжок часу, навіть поза функціонуванням журналу «ЛНВ» («Вісник»).

Література

1. Баган О. Вісниківство як понадчасовий феномен: ідеологія, естетика, настроєвість / Олег Баган // Вісниківство: літературна традиція та ідеї : зб. наук. пр., присвячений пам'яті Василя Іванишина / [ред. кол. : Л. Кравченко, О. Баган, П. Іванишин та ін.]. – Дрогобич : Коло, 2009. – С. 6–49.

2. Баган О. Дмитро Донцов, вісниківство, націоналізм: питання спадщини і спадковості / О. Баган // Літературна есеїстика. – Дрогобич : Відродження, 2010. – С. 667–685.
3. Сварник Г. Редакторська та видавнича діяльність Дмитра Донцова львівського періоду (1922–1939) / Г. Сварник // Україна в минулому. – Київ–Львів, 1996. – Вип. 9. – С. 162.
4. Сосновський М. Дмитро Донцов. Політичний портрет / М. Сосновський. – Нью-Йорк–Торонто, 1974. – С. 178.

Матійчак А.А.,

кандидат філологічних наук,

Чернівецький національний університет

ТЕМПОРАЛЬНА ПЕРСПЕКТИВА МАКРОРОМАНУ ДЕВІДА МІТЧЕЛЛА

Художній час є категорією суб'єктивно-екзистенціальною, саме він скеровує перебіг подій твору, утворюючи цілісну картину з численних часових континуумів, співвіднесених із певним простором. Темпоральна функція художнього часопростору, як суб'єктивного чинника поетики твору, набуває все більшої значущості в жанрологічному аспекті, власне, через специфіку сучасної художньої літератури поєднувати багатовимірні моделі часу.

Цікавим літературним феноменом Британії в цьому плані є творчість письменника-космополіта Девіда Мітчелла (1969 р.н.). Кожен з шести романів якого – це своєрідний експеримент з жанровими та нарративними структурами. Аналізуючи романи Мітчелла, критика відзначає «глобальний та історичний розмах» та «гідроголову природу його романної продукції» («global and historical sweep», «the Hydra-headed nature of his novelistic output») [3]. Перший роман цього письменника вийшов напередодні нового тисячоліття під назвою «Ghostwritten», 1999 р. (в перекл. «Літературний привид»). У ньому органічно сполучаються дев'ять історій-новел, що одночасно відбуваються в різних частинах світу: Японії (Окінава, Токіо), Китаї (Гонконг), Монголії, Росії (Санкт-Петербург), Англії (Лондон), США (Нью-Йорк) із незнайомими між собою та й загалом зовсім різними людьми, створюючи поліфонічну нарративну структуру. Сполучною ланкою розрізнених на перший погляд епізодів автор вважає причинний зв'язок («causality»). За словами автора, цією філософською ідеєю він завдячує роману Торнтон Уайлдера «Міст Короля Людовика», слова з якого слугують епіграфом до роману Мітчелла [2].

Загалом велика кількість літературних алюзій – характерна ознака цього роману, згадаймо принаймні ефект метелика в оповіданні Рея Бредбері тощо. Недаремно ледь вловиме взаємопроникнення кожної наступної новели в попередню поступово увиразнюється і, зрештою, перша та остання історії роману змикаються у своїй логічній завершеності, утворюючи єдиний сюжет твору. Завдяки відображенню ідей лінійності та циклічності художнього часу, поєднанню властивостей часу онтологічного (фізичного) та перцептуального (психологічного), автор створює оригінальну темпоральну перспективу. Такий художній прийом розкриває переконання Мітчелла у тому, що все у світі взаємопов'язано [3] і впливає одне з одного. Завдяки контамінації вигаданих подій з реальними, історичними (терористична атака з застосуванням зарину, здійснена релігійною сектою Аум Сінрікьо у токійському метро 20 березня 1995 р.; явища геноциду під час Другої Світової війни та численних дискримінацій ХХ ст.), введенню персонажів-примар поряд із звичайними людьми, Девід Мітчелл створює свій «філософський фантастичний епос» [1], в якому співіснують такі жанри, як фантастика, драма, трилер, справляючи ефект філософської утопії. Адже, як помітила Є. Ріц, наскрізна ідея роману полягає в тому, що майбутнє людства залежить від кожного, варто лише дослухатися голосу розуму та жити по совісті; лише здобуття особистої гармонії уможлиблює розв'язання глобальних проблем.

Розгорнення цієї філософської ідеї у поєднанні з ідеєю подорожі душі в часі, від тіла до тіла, циклічність структури твору та поєднання різних форм нарративу, властиві також і третьому космополітичному роману Мітчелла «Cloud Atlas» (2004). Назвою роману (в перекл. «Хмарний атлас») Д. Мітчелл завдячує однойменному музичному твору японського композитора Тоші Ічіянагі. На думку Мітчелла, ця назва сполучає милозвучність із багатозначністю («душі змінюють форму, як хмари») [2]. Крім того, один з протагоністів

роману (музикант Robert Frobisher) пише секстет (Cloud Atlas Sextet) – музичний твір для шести різних інструментів із самостійною партією для кожного (причому партій незавершених, адже кожен наступний інструмент вступає, щоб продовжити партію попереднього). Власне цей «твір у творі» чудово передає авторський художній задум стосовно композиції усього роману.

Стосовно архітектоники роману є суттєві відмінності від інших творів письменника, зокрема однією з таких відмінностей є паліндромний принцип композиції твору, за яким роман в новелах (п'ять незавершених новел і одна цілісна), починаючи із середини (шостої новели), отримує своє дзеркальне відображення. Згідно оригінальному авторському прийому, протагоніст кожної наступної новели з першої половини роману виступає в якості реципієнта (читача або глядача) попередньої історії в його другій половині, завдяки чому перервані наративи не лише набувають свого завершення, але й додають довершеності як сюжету, так і композиції твору. Інша відмінність – це принцип діячності, коли автор майстерно переходить від одного часового відрізка до іншого, від епохи до епохи, створюючи художні ітерації, згаданих подій в якості або літературних джерел (щоденник, листи, рукопис роману), або художнього фільму, голографії чи звичайної розповіді. А саме: історія (1850 р.) про повернення додому американського нотаріуса з Новозеландських островів (перша новела) потрапляє у 1931 р. в Бельгії на очі молодого композитора-англійця у вигляді щоденника подорожніх нотатків; в свою чергу листи цього музиканта до свого друга (друга новела) опиняються у 1975 р. в руках журналістки з Каліфорнії; історію самої журналістки, яка розслідує кримінальну справу на атомній електростанції (третья новела) у формі рукопису роману одержує поштою в наступній новелі безпринципний видавець бульварної газети (початок XXI ст.); сам видавець намарно рятується втечею від злочинної групи (четверта новела); фільм про видавця дивиться вже в антиутопічному суспільстві майбутнього (Корея) дівчина-клон Сонмі-451, створена для рабської праці в підземній мережі закладів харчування; клона страчують за протидію корпоративній тоталітарній системі, проте її історію (п'ята новела) в голографічній проекції в постапокаліптичному світі бачить звичайний гавайський пастух, один з небагатьох, хто залишився живим після загибелі земної цивілізації; свої спогади про колишній світ (шоста новела) вже в літньому віці він переповідає біля вогнища незнайомцям-представникам нової дикої цивілізації.

Як бачимо, в хронологічному плані події в романі викладені послідовно спочатку від минулого до майбутнього, а потім часовий вектор спрямовується назад у минуле, скерований вже відомими темпоральними номінаторами. Мітчелл окреслює часову перспективу роману як широку сукупність уявлень героїв про своє психологічне майбутнє, минуле і теперішнє, як динамічну базову властивість людського існування. Майбутнє визначається теперішнім, сьогодення контролюється минулим, минуле, таким чином, створює ситуацію, коли майбутнє пов'язує цінності минулого і сьогодення.

Важливим моментом є те, що апокаліпсис – це все-таки не кінець існування, адже реальний читач, пройшовши із протагоністами роману крізь час та простір, знову опиняється біля відправної (референтної) точки, ретроспективно відновлює перебіг життя нашої цивілізації з усіма її вадами і людським пороками, які, якщо ми не виправимось, нажалі призведуть людство до прогнозованого безрадісного майбутнього.

Своїм провокативним романом-загадкою (puzzle book) з неповторною стильовою, нарративною та жанровою градацією гібридних та метаморфізованих форм (подорожній щоденник, життєва драма, сповідь, детектив, технотрилер, кіберпанк, філософська антиутопія, постапокаліптика) Мітчелл виходить за рамки будь-якої жанрової парадигми, разом із тим, укладаючи засади багатовимірною макротвору.

Що до інших романів Девіда Мітчелла («number9dream», 2001; «Black Swan Green», 2006; «The Thousand Autumns of Jacob de Zoet», 2010; «The Bone Clocks», 2014), то в них немає такого жанрово-стильового розмаїття, однак без жанрового метаморфізму, оригінальних нарративних стратегій та космополітичного світогляду все ж не обійшлося, адже створення альтернативних реальностей апріорі передбачає змішування жанрових форм та об'ємної часової перспективи. До речі, окремі персонажі Мітчелла «кочують» з одного твору до іншого

(Tim Cavendish, Luisa Rey, Katy Forbes («Ghostwritten» – «Cloud Atlas»); Suhbataar («Ghostwritten» – «number9dream»); Neal Brose («Ghostwritten» – «Black Swan Green»), завдяки чому автор створює свій «макророман» («macronovel»), де кожен самостійний твір стає частиною художнього макрокосму: «I'm bringing into being a fictional universe with its own cast, and that each of my books is one chapter in a sort of sprawling macronovel ... I write each novel with an eye on the bigger picture, and how the parts fit into the whole» [3] («Я створюю художній всесвіт з його власними дійовими особами, таким чином кожна з моїх книг є лише однією главою своєрідного макророману, який все розростається... Я пишу кожен роман, пам'ятаючи про більшу картину й про те, як частини утворюють ціле»).

Отже, поетика часу в романах сучасного британського письменника Девіда Мітчелла характеризується одночасним поєднанням розгалужених часових площин, від хронологічно визначеного часу (теперішнього чи минулого) до поєднання з вічним, циклічним часом, який парадоксально перетинається з історичним, плинним часом; від минулого часу асоціацій, ретроспекцій і спогадів до прогностичного плану та континууму філософських рефлексій з його властивостями змінювати швидкість плину часу, виступати засобом зв'язку поколінь, націй, історичних епох, цивілізацій тощо.

Література

1. Риц Е. Чей голос у тебе в голові [Електронний ресурс] / Евгения Риц // Booknik. – Режим доступа : <http://booknik.ru/today/fiction/cheyi-golos-u-tebya-v-golove/>
2. Begley A. David Mitchell, The Art of Fiction No. 204 / Adam Begley // The Paris Review. – Summer 2010. – Issue 193. – P. 169.
3. Mason W. David Mitchell, the Experimentalist / Wyatt Mason // The New York Times. – 2010. – June 25.
4. Mitchell D. Cloud Atlas: a novel / David Mitchell // Random House. Inc., – New York, 2012. – 509 p.

Мирончук І.О.,

аспірантка,

Рівненський державний гуманітарний університет

ЛЮБОВНІ СТОСУНКИ ЯК ПРЕЗЕНТАЦІЯ СЕБЕ У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА БОЙЧУКА

Тема стосунків чоловіка й жінки – одна з провідних у творчості Б. Бойчука. Письменник розкриває внутрішній світ своїх героїв, нюанси їхньої психології. Митець звертається до змалювання різних видів любовних відносин, спосіб зображення яких дає можливість краще зрозуміти поведінку персонажів та виявити через них авторську присутність у творі. С. Павличко підкреслює, що «...модернізм пропонував любовний дискурс ... як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі й відвертішому змалюванні» [4, 224], у Б. Бойчука любов, як душевний потяг, майже завжди включає і тілесну насолоду.

Любовну тему у творчості письменника частково розглядали у своїх дослідженнях О. Астаф'єв, М. Ільницький, Т. Карабович, М. Ревакович, М. Ткачук та ін., зокрема зосереджуючи свою увагу на аналізі його поетичних творів. Ми ж спробуємо класифікувати та проаналізувати різні види любовних стосунків у прозових творах Б. Бойчука, як спосіб проявлення і самого автора. Опиратимемося на роботу І. Горошко «“Скомплікований паралелограм сил”: любовний сюжет у прозі Івана Франка», яка розрізняє любов-дружба, любов-ерос, любов-безкорисливість, любов-прихильність, любов-манія, любов-гра, любов-прагма тощо [2].

Завдяки любовній лінії Б. Бойчук розкриває здебільшого характер головного героя. Як зазначає Марія Ревакович, пишучи про еротичну тему в поетичному доробку митця, «...апріорна переконаність у неможливості справжньої взаємодії чи інтеркомунікації з коханою особою, штовхає... до самоти... Остаточо перед обличчям смерті людина завжди є самотньою» [5, 82]. Цей висновок стосується й прозових творів письменника. На мотиві самотності засновуються стосунки між його чоловіком та жінкою. Герої знаходяться у постійному пошукові справжнього кохання, та майже усі його втрачають: «Бо ж взаємини між людьми, як і поезія, глибші, коли недоказані» [1, 98], – зі спогадів письменника.

Найяскравіше та найчастіше письменник зображує у своїй творчості любов-ерос: Катерина та Аркадій («Мої феміністки»), Розанна й Павло («Розанна з Нивок»), Світа й Зосим («Над сакральним озером»), Марко та Беверлі («Краєвиди підглядника»), Аліпій та Явдоха («Аліпій II і його Наречена»), Мефістофель й Аліса («Життя з Алісою поза дзеркалом»), Альберт і Гена («Дві жінки Альберта»), персонажі трилогії «Паноптикум ДіПі», Борис і Мира (але тільки початок їхніх стосунків) та ін. Навіть еротичні мотиви у Б. Бойчука фіксують поєднання любові і болю і символізують пошук сенсу буття, як на це вказує М. Ільницький [3, 26]. У письменника любов полягає не тільки у духовному зв'язку, почуттях, але й у тілесному бажанні, вони нероздільні й взаємодоповнювані.

Письменник намагається показати, як вибудовується підпорядкування людської природи розуму – тоді людське тіло стає інструментом пізнання світу. Б. Бойчук обирає маскулінну позицію; протагоніст-чоловік переважно сприймає та відчуває – звідси сюжет пізнання, розгадування жіночої сутності, особистості. Для чоловіка, жінка уособлює риси Іншого, що спонукає до намагання глибшого її пізнання та розуміння. «...Бойчукові образи жінок, завжди плідних, життєдайних і сповнених життя, репрезентують силу відновлення, схоже, єдину силу, що здана врівноважити відчай людини, на яку покладений тягар її власного існування та неминучої смерті» [5, 154]. Завдяки здатності народжувати поява жінки у творі митця супроводжується мотивом життя і смерті та мотивом вічності. Саме сексуальні взаємини (еротизм), до яких звертається Б. Бойчук, стають способом передати відчуття, що людина може «долучитися» до буттєвого потоку, знаком якого стає отримана насолода. У романах «Над сакральним озером», «Дві жінки Альберта» й у трилогії «Паноптикум ДіПі» письменник робить спробу досягнути автентичний досвід жінки, який полягає у материнстві та її тілесності, передбачаючи передусім художній вияв жіночої суб'єктивності. Опозиція «чоловік – жінка» дозволяє вести діалог чоловічого та жіночого начал, при цьому образ жінки постає як образ Іншої, символу життя, тоді як чоловік може зображуватися як носій руйнівного начала.

Любов-прихильність представлена у романах «Мої феміністки» (між Катериною та Аркадієм); «Розанна з Нивок» (між Павлом та Розанною після їхнього одруження); «Дві жінки Альберта» (між Альбертом і Геною); «Над сакральним озером» (між Зосимом і Світою); «Аліпій II і його Наречена» (між Аліпієм та Явдохою, між Аліпієм та Роксаною) та ін. Примітно, що найвищим проявом любові для письменника стає гармонійне поєднання у стосунках різних проявів любові, що підсилює та зміцнює почуття. Кохання в письменника – вияв людяності. Яскравий приклад любові-дружби – стосунки Марка та Джінні («Краєвиди підглядника»), їх початком стало її заміжжя з іншим. Їхні розмови сповнені жартами, відвертістю, взаємною радістю та співчуттям. Психологічно вони виглядають, наче розрада, що вивільняє людину від напруги.

Безкорисливу любов до ближнього продемонстрував Птахолов до Світани. Герой роману «Над сакральним озером» покохав дівчину, не вимагаючи від неї нічого взамін. Їхні стосунки не змогли розвинутися далі, оскільки для цього, як показує Б. Бойчук, мусить щось відбуватися, інакше вони або помирають, або залишаються, можливо, навіть назавжди, на тому ж рівні й лише у спогадах. Отже, стверджується неодмінна взаємність у стосунках, почуттях та діях.

Наявний ще один варіант стосунків. Любов Бориса і Мери (трилогія «Паноптикум ДіПі») перетворюється в манію: одержимі один одним герої втрачають зв'язок із реальністю, заглиблюються у власні внутрішні світи і переживають свої кохання в самотності. Таким чином авторові вдається якнайглибше розкрити психологію героїв, їхні відчуття, передбачаючи неминучий трагізм таких стосунків. На нашу думку, Богдан Бойчук у такий спосіб робить спробу зрозуміти й визначити переваги розуму та почуттів.

Любов-гра майстерно описана письменником у романі «Краєвиди підглядника» через стосунки Марка та Джуліани. Хід гри, продуманість подій та ситуацій вказують на бажання автора зобразити насилля, жорстокість як наміри тримати партнера в полі свого розуміння та під контролем (логоцентризм наспроти спонтанності й відкритості до випадку). Б. Бойчук намагається знайти для себе відповідь на питання вибору, чи можна змінити своє життя, якщо

знати, що призначено вчинити злочин? Тобто, чи повністю людина знаходиться під впливом Іншого, чи має можливість власним розумом впорядковувати свої дії?

Любов-ритуал (прагма), яка виникає у Дани («Мої феміністки») до Аркадія – це «мертвий праяв любові». Для героїні заміжжя – виконання пункту з життєвого плану, бо так годиться. Цим письменник підкреслює також і відмирання традицій як таких; зображає традиційний світ і звичаї, що стали анахронізмами й рудиментами. Аннета не змогла втримати Бориса («Паноптикум ДіПі») ні одруженням, ні дитиною. Зображення любові-ратуалу як антилюбові, критика традиційності доводять безповоротну втрату такого світу.

Варто наголосити на тому, Б. Бойчук все-таки зумів не втратити оригінальності. Через мотиви самотності, болю, пошуки сенсу буття, життя і смерті, вічності, заперечення традиційності, намагання з'ясувати переваги розуму та почуттів прослідковується присутність автора у творах, ідентичність якого проявляється саме у пошуковій відповіді з різних представлених моделей любовних стосунків.

Література

1. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с.
2. Горошко І. «Скомплікований паралелограм сил»: любовний сюжет у прозі Івана Франка / І. Горошко // Українське літературознавство. – 2014. – Вип. 78. – С. 105–113.
3. Ільницький М. Любов і біль Б. Бойчука / М. Ільницький // Слово і час. – 2002. – № 12. – С. 25–27.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
5. Ревакович М. *Persona non grata* : нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність / М. Ревакович. – К. : Критика, 2012. – С. 97–108.

Мирошниченко Ю.О.,

асистент,

Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

СПЕЦИФІКА УРБАНІСТИЧНОГО ХРОНОТОПУ В РОМАНІ Д. МІТЧЕЛЛА «СОН № 9»

Поняття художнього часопростору використовувалося ще з часів античності, хоча як літературознавча категорія почала укладатися з кінця ХІХ ст. Провідна роль в сучасній літературі відводиться дослідженню урбаністичного хронотопу, який претендує на важливу категорію сучасної естетики в поглядах А. Ткаченка, А. Татаренка, Т. Бовсунівської, О. Кискіна тощо. В англійській літературі образи міста представлені в творчості Ч. Діккенса, Г. Мейхью, П. Акройда. Метою нашої розвідки є дослідження специфіки урбаністичного хронотопу в романі Д. Мітчелла «Сон № 9».

Вивчення міста нерідко ґрунтується на власному досвіді письменника. Саме Д. Мітчелл прожив вісім років в Токіо, викладав англійську японським студентам, постійно подорожував і пізнавав «чужу» для нього культуру.

У романі «Сон №9» головним персонажем автор представляє японського хлопця з європейським колоритом, якому властивий англійська індивідуалізм, небажання бути таким, як інші, слідувати загальноприйнятим нормам. Він «*joined the resistance movement*» [3, 393]. Еїдзі Міяке приїжджає в хаотичне постмодерністське Токіо з провінційного містечка Якусіма. Це одночасно метафорична, емоційна та психологічна подорож, під час якого відбувається випробувань його мужності, сили, героїзму, майстерності, відданості, інтелекту і суджень.

На відмінну від інших підлітків, Еїдзі закохується і має досвід смерті і сексу. Він також приходить до розуміння, що пізнання минулого – необхідне, щоб знайти новий сенс для власного життя. Міяке передає свої перші негативні враження від столиці, де знищується природа задля людського комфорту: «*The Inland Sea is covered and declared a national parking lot, and where mountains once stood apartment building vanish into the clouds*» [3, 392].

Стереотипний образ Токіо в тексті створюється в річищі медійної традиції. Зокрема, Беріон Тензор Посадас [4, 80] відзначає, що у фантазіях Еїдзі наявні елементи, отримані зі ЗМІ. Наприклад, перший розширений екскурс в мріях Еїдзі (штурм Паноптикуму у пошуках Акіко Като) нагадує момент дії в кіберпанку: герой вбиває механічний симулякр адвоката

батька. Цитата з фільму Рідлі Скотта «По лезу бритви» – це також посилання на жанр кіберпанку. Письменник представляє Токіо як насичений простір, в якому немає послідовності, місто, в якому зник сенс життя. Воно змальовується у традиціях «техно-орієнталізму», що проявляється у прагненні звернути увагу читача на технічно перевантажене «сьогодення / майбутнє» через прийом змішування зображень високих технологій з екзотичним міським пейзажем у вигляді «view of PanOpticon's main entrance. Quite a sight, this zirconium gothic skyscraper» [3, 3].

Хронотоп великого міста включає в себе певну кількість інших хронотопів, які йому підпорядковані. Вони мають лише атрибутивні властивості: «*dentists, kindergartens, dance studios*» [3], які потрапляють в поле зору і становлять вибірккову панораму, характеризуються монолітністю форм та нерухомістю.

Токіо в романі представлено як місто традицій. Так, автор зображує ритуал відвідування бару «Винна краля» в компанії прекрасної гейші, яка «*bows exquisitely. Everything about her is exquisite, from her lacquer hair clip to her sunset slippers*» [3, 110]. Ця традиція японської трапези в суспільстві прекрасно освіченою японки постійна, незважаючи на неминучі зміни в інтересах і пристрастях «нових японців» [1, 93]. Втім, Є. Прасол наголошує, що Мітчелл в романі поєднує коди західної культури і традиційної японської культури в сучасній Японії. Так, Еїдзі п'є каву в кафе і зелений чай вдома, курить американські сигарети, грає у футбол, слухає Джона Леннона і знаходиться (як в реальності, так і в своїх фантазіях) в футуристичному постіндустріальному Токіо (який у його фантазіях наближається до образу, поширеного в жанрі кіберпанк) [2, 135].

Важливою ознакою сучасного хронотопу є представлення авторських фрагментацій: самотність («*Here I am, in a city of five million women, ...single as a leper*» [3, 51]), відчуття свободи («*I feel weird lightness.... I feel both anticlimactic loss and a sort of triumph*» [3, 360]), поєднання реального та уявного («*At what age did Anju and I learn that the world is actually two: one side? And one inside? Which we call "imagination"?*» [3, 22]).

Отже, в романі Д. Мітчелла «Сон № 9» аналіз великого міста засвідчує тяжіння до глибокої психологізації та естетизації навколишнього середовища в художньому часопросторовому континуумі твору.

Література

1. Мирошниченко Ю.О. Образ японця в творчеськом сознании Д. Митчелла) / Ю.А. Мирошниченко // Культура народов Причерноморья : науч. журнал. – 2009. – № 169, т. 2. – С. 91–93.
2. Прасол Є.А. Роман Девіда Мітчелла «Сон № 9» як інтертекстуальне поле творчості Харукі Муракамі / Є.А. Прасол // Наукові записки Харківського нац. пед. університе-ту ім. Г.С. Сковороди. Серія : Літературознавство. – 2014. – Вип. 1 (1). – С. 132–143.
3. Mitchell D. Number 9 Dream / a Division of Random House. – New York, 2002. – 401 p.
4. Posadas B.T. Remediations of «Japan» in «Number 9 Dream» / Baryon Tensor Posadas // Dillon S. David Mitchell. Critical essays / Edited by Sarah Dillon. – Gylphy Limited, G. B. – 2011. – P. 77–105.

Мішина О.Е.,
магістр,

Київський університет імені Бориса Грінченка

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧАСУ У РОМАНІ ДЖ.С. ФОЕРА «ВСЕ ЯСНО»

Дебютний роман американського письменника Дж.С. Фоеера отримав небувалий розголос у західній пресі: три літературні премії, наклад більше ніж у два мільйони примірників і переклад 24 мовами. Майстерно переведений на українську Р. Семківом (2005), твір присвячений п'ятиденній подорожі автора Україною у червні 1997 р. В інтерв'ю Дж.С. Фоеер зізнався, що збирався написати документальний звіт про свою мандрівку, проте під враженнями від пережитого виник роман «Все ясно» (2002).

У цьому тексті переплетено декілька сюжетних ліній: читачі дізнаються про події від різних оповідачів, які говорять різними мовами. Історія двадцятирічного американця – оповідача, чиє ім'я збігається з іменем автора, – є постмодерністським варіантом сімейно-

побутової хроніки. Розповідь Фоера-персонажа, який мандрує Західною Україною у пошуках людини, котра врятувала під час Другої світової війни його діда, починається з історії виникнення його містечка і продовжується через історію конкретної сім'ї, викликаючи асоціації із сім'єю Буендіа і вигаданим містом Макондо у романі Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» (зокрема у тексті роману знаходимо циклічні повторення імен у роді євреїв Джонатана, паралельні описи героїв сучасників Фоера та їх предків).

Наступною лінією стає розповідь одесита-перекладача Олександра, який, на думку С. Снігура, «є втіленням образу пересічного українця не лише для Дж.С. Фойера, а й і для англomовних читачів роману» [3]. Він знайомить американця з Україною, її сучасним життям, але образ, який уявляє собі автор, виходить дещо обмеженим та примітивним.

Ще одним напрямом у романі стають виклади самого Дж.С. Фойера про єврейський штетл Трохимбрід, знищений під час голокосту, в якому з 1791 р. жили його предки. Тут мотив пошуку себе у неосяжному світі поєднується у тексті з проблемою пам'яті про жахливе минуле свого народу (історична пам'ять як своєрідне «шосте відчуття» євреїв, якого немає в інших народів [4, 312]).

Роман «Все ясно» є також постмодерністським варіантом «роману у романі». У ньому історія подорожі героїв Україною переривається епізодами з роману, написаного Фоером, про історію єврейського містечка, з якого походять його предки. Ще одним рівнем розповіді стає листування Олександра і Джонатана вже після розказаних подій, що змушує читача по новому подивитися на події Голокосту.

Фрагментарність сюжету будується навколо відновлення героями історії своїх родин, і лише наприкінці події, що відбулися багато років тому, розкриваються у всій своїй трагічній повноті, проливаючи світло на історії і долі людей у ній. Історична реальність письменника, за влучним виразом О. Бежан, – це «спіраль, яка робить сучасниками усіх: дідів і прадідів, дітей і онуків» [1, 182], а те, що відбувалося у 1942 р., стає реальним і в наші дні. Підтвердженням цього слугує заголовок «Сонячний годинник, 1941–1804–1941».

Час у романі відкритий, вміщений у більш широкий потік, що розвивається на тлі історичної епохи, не виключаючи одночасних подій за межами основного сюжету (образ річки Часу, з якої народилась Брід, книга минулого). Недаремно Т. Денисова, Т. Потніцева, Ю. Ткаченко неодноразово вказували на «екстравагантний та винахідливий» погляд письменника на історію [2]. Так, пам'ятник «Сонячний годинник» зроблений з тіла пра-пра-пра-прадідуся Джонатана, покритого бронзою, а уособленням знищеного єврейського міста та його жителів стає літня жінка, що зберігала знайдені на місці колишнього штетла речі, час для якої зупинився. Подеколи романний час сповільнюється, навіть замирає на конкретних моментах, а інколи біжить, завдяки чому сучасність і історія зустрічаються в одному із прикінцевих розділів, в якому мешканців села знищують нацисти.

Автор зображує себе учасником подій, не знаючи наперед, чим вони закінчатся. Саме тому час Дж.С. Фойера у романі «Все ясно» змінюється залежно від того, чи бере він участь у дії, чи ні. Порушення часової хронології переплітає минуле та сьогодення у різних комбінаціях, художній час постає в тісному зв'язку з історичним.

Література

1. Бежан О. Холокост в новейшей американской литературе (У. Стайрон, Дж. Фоер) / О. Бежан // Политическая лингвистика. – 2012. – № 4 (42). – С. 179–183.
2. Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі : матеріали III Міжнар. конф. з американської літератури (Київ, 3–5 жовтня 2005 р.) / [укл. Т.Н. Денисова]. – К. : Факт, 2006. – С. 181–186.
3. Снігур С. А Україна ж чим завинила, або Знову за рибу гроші [Електронний ресурс] / С. Снігур // Translator / Interpreter in ODESA. – Режим доступу : <http://odes-transl.com/index.php?page=s-foyer>
4. Фоер С. Дж. Все ясно : роман / С. Дж. Фоер ; [пер. з англ. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2005. – 428 с.

Моклиця М.В.,
доктор філологічних наук,
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки (Луцьк)

ФІЛОСОФІЯ ЧАСУ У МОДЕРНІСТІВ РІЗНИХ ХУДОЖНІХ НАПРЯМІВ

У численних версіях модернізму, як європейського, так і українського, які визначають бачення цього явища на сучасному етапі розвитку українського літературознавства [1; 2; 3], відсутні темпоральні параметри. Очевидно, велика кількість аспектів, які активно осмислюються протягом порівняно невеликого періоду, не дозволяє кожен з них використати як повноцінний критерій для оцінювання явища. Тимчасом темпоральні параметри дозволяють не просто зіставити різні, часто антагоністичні рухи модернізму, а й простежити загальну динаміку формування епохи, єдиної у своєму роді на тлі всіх попередніх епох. Модернізм внутрішньо і зовні різнорідний і суперечливий, здається, навіть еклектичний, але все ж легко впізнаваний. Це означає, що модернізм зміг «перетравити» всю еклектику, неминучу при безкінечних екскурсах в історію культури і численних запозиченнях без будь-якого плану, надати різнорідним елементам цілісності. На якій основі відбулося це зрощення, – тема окремої розмови. Але темпоральний аспект дозволяє розгледіти деякі моменти суголосності очевидних протилежностей.

Протягом тисячоліть європейська цивілізація виробила дві принципово відмінні концепції часу – циклічного і лінійного. Обидві базовані на природному відчутті, можна сказати, на інстинктивному відчутті часу. Циклічні усі природні процеси. «Ніщо не з'являється на світ, жоден феномен, який не був би у вимірі дня, інакше кажучи *колооберту*, який ритмізує хід сонця» [3, 13]. Але водночас людське життя – це народження і смерть, лінія долі, нитка, дорога, початок і кінець. Трагізм кінця все гостріше відчувається у процесі становлення християнської свідомості. Дві концепції антагоністичні, але доповнювані, це та базова бінарність, яка породжує рефлексію і всі наступні, похідні від неї, концепції. У новочасний період, завдяки розвитку наук і технічному прогресу, обидві концепції поступились перед історичним часом, який абсолютизував поняття хронології.

Модерністська свідомість, розбудовуючи індивідуальний космос, зосереджена на осмисленні індивідуального часу і часу світу, намагається сполучати циклічний і лінійний час. У період символізму актуалізується бінарність мить/вічність, за аналогією до середньовічних уявлень. Водночас затвердіти маркерам в одній диспозиції не дала імпресіоністська увага до миті як екзистенційної реальності. Мить як марнота і тимчасовість людського буття на тлі досконалої вічності (символізм) і мить як повнота і гострота сповненого переживань життя (імпресіонізм). Трагізм руху від народження до смерті урівноважується досконалістю миті, індивідуальний час стає більш важливим, ніж загальнолюдський. Філософія часу періоду модернізму знайшла свій відбиток у праці О. Шпенглера «Присмерк Європи», в ній поєднані в певну цивілізаційну цілість круговорот і рух до завершення. Найбільш яскраве художнє втілення концепції часу відбулося у знаковому творі раннього модернізму – романі М. Пруста «У пошуках втраченого часу». Пруст пов'язує час з пам'яттю, спогадом, пережитим досвідом. Минуле – втрачений час, але його можна проживати знову і знову, тим самим долаючи страх перед кінцем. Кінцевий час індивіда стає завершеним і міфічним.

Експресіонізм продовжує рефлексію над бінарністю мить / вічність, але посилює відчуття катастрофізму, апокаліптичного кінця. Кінцевість людства перестає бути біблійним відстороненим знанням, воно відтепер становить осердя індивідуального переживання. Мить індивіда розростається і поглинає вічність, як і навпаки, вічність скручується до миті, щоб вибухнути новим всесвітом індивідуального життя. Так у надрах кінцевого часу формується безкінечність. Християнське відчуття кінця світу як Вищого Суду змінюється передчуттям катастрофи, яка вже настає. Рух технічної цивілізації до удосконаленого життя – головна обставина катастрофізму. Досконалість природного круговороту втрачена через

абсолютизацію прогресистського накопичення матеріальних благ. Історичний час для експресіоністів – це перемога негативних тенденцій, раціоналізму, техніцизму, агресивності.

Футуризм підхоплює апологетику миті і скорочує тривимірність часу до двох актуальних параметрів – тепер і в майбутньому. Минуле зникає, тим самим руйнуючи і хронологію, і круговорот. Народжується нова філософія часу як безупинного руху вперед. Час індивіда і час світу змагаються у швидкості і прагнуть узгодження, яке настане в ідеальному майбутньому. Апологетика руху – універсальна зброя у боротьбі з тимчасовістю людського життя. Футуристи оспівують технічну цивілізацію, бо вона спроможна забезпечити безупинний рух уперед.

І все ж час світу виявляється надто жорстокий і нездоланий, тому на наступному, сюрреалістичному етапі модерністська свідомість шукає остаточного сховку в індивідуальному всесвіті. Саме там час виявляє свою відносність і неусталеність. Блукання у лабіринтах психіки триває мить і вічність, історія цивілізації знову і знову прокручується в індивідуальному пошуку смислу життя і смерті. Лінійний час втрачає доцільність, циклічний час піддається сумніву. Зростивши два протилежних відчуття часу, модерністська свідомість стала на порозі розуміння: час – це головний вимір світу, який людина осягає у своїх безкінечних пошуках і блуканнях. Митці пізнього модернізму розбудовують власні концепції часу, ставлять експерименти, використовують час як тест чи випробування. Не випадково наукова фантастика, з її «Машиною часу» (Г. Велс), теж походить із доби модернізму.

Знаковий твір пізнього модернізму – роман Т. Манна «Чарівна гора». Історичний час виштовхує героя за свої межі. Потрапивши у міфічний світ високогірного санаторію, герой випадає із реального часу на сім років. Але саме завдяки цьому відбувається його глибинна ініціація, вирішуються головні проблеми, зокрема, стосунки з батьком, відтепер герой спроможний вступити у води історичного часу і змагатися з ним, надавати смислу тому, що виглядає абсурдним.

Важлива для розуміння модернізму концепція часу закладена у працю А. Камю «Міф про Сізіфа». Міфічний герой був покараний вічністю за те, що намагався надурити богів і стати безсмертним. Камю змальовує Сізіфа в момент, коли той стоїть на вершині, оглядає пройдений шлях, який доведеться долати безкінечно, і милується ним, називає переможцем, навіть уподібнює його богам. Абсурд безкінечності осмислюється і долається людиною. Її час – це час вічності, яка втілюється в миті достойного життя.

Отже, темпоральний критерій показує особливу роль епохи модернізму як завершальної у русі епох, який відбувався протягом трьох тисячоліть завдяки змаганню двох моделей світоустрою – античної і християнської. Міфічний і лінійний час увиразнили свій антагонізм і зрослися в міфі й історії, творених кожним окремим людським життям.

Література

1. Агеєва В. Апологетика модерну: обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 300 с.
4. Дерріда Ж. Дарувати час / Жак Дерріда ; пер. з фр. М. Ющенко. – Львів : Літопис, 2008. – 204 с.
5. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика / Марія Моклиця. – Луцьк : РВВ ВДУ імені Лесі Українки, 2002. – 395 с.

Мочернюк Н.Д.,

кандидат філологічних наук,

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ)

«ЧАС – ВЕЛИКИЙ МИТЕЦЬ»: ХРОНОТОПНЕ МИСЛЕННЯ ОЛЕКСИ ГРИЩЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ МЕМУАРІВ «МОЇ РОКИ В ЦАРГОРОДІ»)

Відомий український маляр Олекса Грищенко залишив багату творчу спадщину і як талановитий письменник-мемуарист. Так, він автор цікавих мемуарів різного роду, які писав

упродовж усього життя («Мої роки в Царгороді», «Україна моїх блакитних днів», «Мої зустрічі з французькими мистцями», «Роки бурі і натиску»). «Не зважаючи на своє довге перебування поза Україною, та ще й віддалік від українських скупчень, Грищенко прегарно зберіг чисту літературну українську мову, і його писання визначаються чималою літературною вартістю. Беручи це до уваги, Об'єднання Українських письменників «Слово» обрало його своїм почесним членом», – писав Святослав Гординський про Олексу Грищенка [2, 277]. Окремі його мемуари мали схвальну критику за кордоном, також неодноразово писав про Грищенка-письменника і С. Гординський. Між тим, варто привернути більшу увагу до цієї багатогранної особистості, враховуючи обидві ділянки його творчого обдарування – і малярство, і літературу. Через аналіз хронологічного мислення митця-універсаліста розкриваються його творчі засади, увиразнюється й естетико-філософський настрій епохи.

Для детального текстуального аналізу обрано перші спогади митця «Мої роки в Царгороді», які вперше були видані французькою мовою 1930 р., а українське видання з'явилося 1961 р. в Мюнхені. Саме з тексту цих щоденникових записів і запозичено цитату, винесену у заголовок студії. «Час – великий митець. Він мирить і покриває все павутинням історичного мріяння», – нотує Олекса Грищенко, розмірковуючи про велич мистецтва [1, 234]. Властиво, час для автора існує саме як мірило вартості артефактів, їхньої значущості. Щоденник, як відомо, вирізняється відсутністю часової дистанції між часом писання та подією, про яку оповідає автор. «Мої роки в Царгороді» – це передусім щоденник, адже автор фіксує дату кожного запису впродовж 1919–1921 рр., які він прожив у Стамбулі. Темпоральний модус «минуле» потрібен письменникові, щоб передати велич мистецьких пам'яток Царгорода, занурити в епохи постання цих об'єктів та найскладніших випробувань історією. «*Vita brevis, ars longa*» – такий лейтмотив його мемуарної праці.

«Мої роки в Царгороді» як щоденник викликають асоціації з «Журналом» Тараса Шевченка. Зрештою, непоодинокі й інші приклади, коли художники бралися за писання щоденника. Так, добре знані «Щоденники» Ежена Делакруа, «Щоденник одного генія» Сальвадора Далі та ін. Сам Олекса Грищенко згадує в тексті про читання щоденника Марії Башкирцевої, «наївні описи» свят якої збуджують у ньому спогади про Україну. Проекції на Делакруа неодноразово здійснює як сам автор, так і його рецензенти. Наприклад, Святослав Гординський, який заховався за псевдонімом Парижанин, пише про «Мої роки в Царгороді»: «Цікава літературно-мистецька спроба, і то зовсім вдатна. Серед численних нинішніх автобіографій це безумовно один із цікавіших творів, де зручно переплітані пригоди самого автора у сучасному Константинополі із мистецькими студіями. Чутке око автора схоплює чітко і сучасне мальовниче життя сходу, і ту багату візантійську традицію, якої пам'ятники ще такі численні в Константинополі. Фанатик безпосереднього, живого малярства, він якимось особливо, чуттєво-емоційно сприймає все сучасне й минуле і здається власне через те його щоденник 1919–1921 вийшов такий свіжий і безпосередній, як славний *journal* Делакруа» [1, 251–252]. Отож, цей своєрідний еґо-документ Грищенка увібрав у себе елементи різних жанрів non-fiction і засвідчив онтологічну потребу писання митця пензля. Разом з тим, автор веде щоденник не для себе, а для читача, причому для читача ерудованого, зацікавленого мистецтвом і культурою. «Я думав над тим, коли писав ці рядки: чи є в нас щонебудь написане про турецьке мистецтво? Таж наші дипломати, місіонери, драґомани й подорожники могли легко зібрати колекцію!» [1, 141], – зазначає Олекса Грищенко, а отже, має на меті дати мистецький огляд.

«Мої роки в Царгороді» найповніше розкривають особливості авторського часу, тісно пов'язаного із соціально-історичним часом. Пунктирно окреслюється й сюжетний час, хоча для щоденників він не властивий. Головним «героєм» праці Грищенка є не так він сам, як Царгород. Цей щоденник можна віднести й до жанру подорожніх записок, у яких автор уважно фіксує побачене в чужому краї, щедро супроводжуючи нотатки своїми враженнями від нової місцевості. Специфіка хронотопу зумовлює таку жанрову природу твору. Тому провідним аспектом стає саме художній простір, у майстерному змалюванні якого Грищенко оприявнює свій основний фах художника. Константинополь приваблює автора власне як екзотичний

простір, у якому все для нього особливе й захопливе.

Домінантою нарративу є опис. Автор словесно репродукує все: місцевість, де бував (пейзажі), помешкання (інтер'єри), людей (портрети), а головне – найрізноманітніші артефакти (архітектуру, живопис, каліграфічне мистецтво тощо). Грищенко – видатний майстер екфразису. В екфрастичних описах маємо переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове – літературу. За зведеною класифікацією О. Яценко, виокремлюються екфразиси за об'єктом опису (прямі і непрямі), за об'ємом (повні, згорнуті, нульові), за «носієм» зображення, матеріалом, тобто описуваним референтом, за наявністю чи відсутністю в історії художньої культури реального референта (міметичні і неміметичні), за авторською належністю (монологічні і діалогічні), за способом подачі (цілісні і дискретні), за широтою трансльованої інформації (прості, зведені), в змістовому плані, за домінантою, яку автор виділяє у візуальному творі (дескриптивні і тлумачні) тощо [3]. Зауважимо, що в застосуванні окремих класифікаційних позицій слід враховувати, що йдеться не про художній твір, а про літературу факту.

Під пером Олекси Грищенка «оживають» культові споруди, картини і вітражі, книжкові мініатюри й мистецькі ужиткові речі. Окремі мистецькі об'єкти стають повноправними персонажами його оповіді. Центральний «персонаж» – це Свята Софія, Велика Церква, «чудо мистецтва», «найбільший твір, створений людською рукою і звисочений мудрістю» [1, 247]. Впродовж усього свого перебування в Царгороді Грищенко багато разів повертається до цього собору. Екфразиси класифікують на художній, квазі-художній (есеїстичний) та нехудожній (мистецтвознавчий) тексти. Якщо в мистецтвознавстві йдеться власне про аналіз простору, дескрипцію, що чітко фіксує просторові «розмітки» об'єкта, то в квазі-художньому і художньому текстах опис мистецького твору поєднується з оповіддю про власні переживання, відчуття й почуття, інспіровані ним. Отже, Грищенко балансує між квазі-художнім і мистецтвознавчим текстом, адже дає, з одного боку, точний опис багатьох об'єктів як мистецтвознавець, а з другого, передає цілу гаму вражень від побаченого.

Окремим дослідженням могло б стати вивчення колористики, яскравість і виразність якої є особливістю просторової поетики «Моїх років в Царгороді». Кольорові асоціації переповнюють мемуари Грищенка.

Отже, Олекса Грищенко передає образ часу, проведеного в Стамбулі впродовж 1919–1921 рр., через простір. Структура оповіді співвідноситься з принципами малярського мислення автора. Час визначає значущість мистецьких пам'яток, їхню велич.

Література

1. Грищенко О. Мої роки в Царгороді / О. Грищенко. – Мюнхен–Париж : Дніпрова хвиля, 1961. – 260 с.
2. Гординський С. Олекса Грищенко: До 90-річчя майстра українського малярства // В обороні культури / Святослав Гординський. – К. : Гелікон, 2005. – С. 269–277.
3. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфразис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

Назаренко Н.І.,

кандидат філологічних наук,

Маріупольський державний університет

«FIN DE SIÈCLE» В РОМАНІ М. БРЕДБЕРІ «ПРОФЕСОР КРИМІНАЛЕ»

Малкольм Бредбері (1932–2000) – талановитий письменник та літературознавець, який органічно поєднує елементи нових літературних тенденцій і загальні традиції англійської літератури. Характерною рисою його романістики є становлення нової образної системи і створення експериментальних жанрових форм. Останнім часом зростає інтерес не тільки до його літературно-критичних робіт, але й до романів – «Історична особистість» («The History Man», 1975); «Обмінні курси» («Rates of Exchange», 1983); «Професор Кримінале» («Doctor Criminale», 1992); «До Ермітажу» («To the Hermitage», 2000) та ін.

На нашу думку, роман «Професор Кримінале» відрізняється від усієї романної творчості М. Бредбері насамперед різноманіттям порушених у ньому проблем (історії, політики, влади,

знаменитостей, телебачення, авторства тощо), а також ефективним функціонуванням особливого хронотопу – кінця століття або епохи, так званого *fin de siècle*.

Центральною темою цього роману є проблема переродження сучасного світу внаслідок знищення Берлінського муру і падіння комуністичних режимів в країнах Центральної та Східної Європи в 90-х рр. ХХ ст. При цьому розкривається справжня підоснова різних культурних подій; виявляється ілюзорність багатьох явищ сучасного життя, відбувається зміщення меж реальності; трансформуються контури, розмиваються контури предметів, подій, людських фігур. Оповідь йде від першої особи, від імені Френсіса Джея, однак за цією фігурою відчувається погляд цілого покоління, що переживає і зумів пережити епоху постійних перестановок і змін. Сучасний журналіст або «журнець (joumo)», як називає себе Френсіс Джей, знає імена багатьох письменників, культурологів, історичних та політичних діячів, тому що ХХ століття зобов'язує бути посвяченим у всі процеси. Британський письменник через сприйняття наратора показує нашу епоху з нової точки зору: історія починає бути не однією історією, вірною і безперечною, а розділяється на безліч історій, які кожного разу оновлюються і переглядаються. Історизм в романі передається спеціальними засобами: читач зустрічає велику кількість історичних імен, разом із наратором ходить вулицями реально існуючих міст; персонажі переживають ті ж політичні катаклізми, які в недавньому минулому переживали читачі. Роман наповнений символами часу, простору, дійових осіб.

Головним героєм у романі є професор Кримінале – видатний угорський філософ та письменник, впливовий на міжнародному рівні, не лише у царині науки і культури, а й в політиці, публічна фігура, яка завжди у центрі міжнародних подій. З одного боку – це людина, яка формує світогляд цілої епохи, а з іншого – це невловима людина, яка існує скрізь і в той же час ніде. Ціла епоха зв'язується з його ім'ям, змінюється час, ідеології та змінюються погляди Кримінале, але сам Професор залишається все тим же, без будь-яких основних якостей, за якими він міг би бути менш примарним, знаменитість, що належить усьому людству.

В образах Басло Кримінале і Френсіса Джея відображено різні культури і різні покоління. Наприкінці роману Френсіс, який раніше захоплювався видатним інтелектуалом, звільняється від впливу харизматичного філософа, співвідносячи його з минулою тоталітарною епохою, а себе – з новою історичною добою об'єднаної Європи, яка тільки починається.

Моду на поняття *fin de siècle* створила п'єса «Кінець століття» французьких письменників Мікарі і Жувено, вперше поставлена 17 квітня 1888 р. Вже на початку 1890-х рр. іменування «кінець століття» стало використовуватися критиками, письменниками, діячами мистецтва для позначення не тільки тимчасового відрізка, скільки особливого умонастрою та світовідчуття. Епоха «*fin de siècle*» характеризується настроями суперечливості та пошуку. В романі передано особливу атмосферу останніх десятиліть ХХ ст., що відображає стан завершеності цілого етапу в розвитку політичної історії (від тоталітаризму до демократичного державного устрою) та культури (від канонічного реалізму та екзистенціалізму до постмодернізму і деконструктивізму). Епоха «*fin de siècle*» – унікальний культурний феномен, якому властиві пограничність, пошук нових образних засобів вираження, що визначаються змінами в художній свідомості [4, 5]. Також ця доба характеризується підвищеною чутливістю до подій, які відбуваються, гостротою очікувань, проектуванням образів і моделей майбутнього. На думку І. Дробіт, Малкольм Бредбері демонструє феномен *постісторії*: зміну ідеології, соціального і державного устрою, політичних і культурних орієнтирів, яка не призводить до цілісної картини нової соціальної реальності, проте веде до зневіри в минулому і непевності в майбутньому, до реальності наповненої порожніми, беззмістовними знаками [1, 16].

Специфічними рисами «*fin de siècle*» володіє творча особистість як в реальності, так і в художньому творі. Людина епохи порубіжжя століть є однією з тих неспокійних натур, які ніколи не зупиняються на досягнутому. Прикладом є образ Френсіса Джея в аналізованому романі. Його думка постійно б'ється в пошуках відповідей на так звані «вічні» питання. Він – скептичний інтелектуал, шукач правди і сенсу життя [3, 212]. Він кидає виклик звичним

і усталеним канонам, шукає способи перебудувати існуючі правила. Він живе в перехідну епоху і творить нове життя.

«Професор Кримінале» створює враження роману, що належить виключно світу постмодерністської прози. Проте, постмодернізм або, як його фамільярно називають персонажі роману «По-Мо (Ро-Мо)», виступає в ролі своєрідної гри з формою. Постмодернізм – це особливий вид іронії, застосований Малькольмом Бредбері для того, щоб мати можливість торкатися серйозних літературних, соціальних та політичних тем сучасності.

Література

1. Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І. Дробіт. – К., 2010. – 20 с.
2. Література Англії. ХХ століття : навч. посібник / [К.О. Шахова, Н.Ю. Жлуктенко, С.Д. Павличко та ін.]; за ред. К.О. Шахової. – К. : Либідь, 1993. – 400 с.
3. Мірошніченко Л. Скептичний інтелектуал у романі М. Бредбері «Професор Кримінале» та у книзі О. Монжена «Виклики скептицизму» / Л. Мірошніченко // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2013. – Вип. 68. – С. 210–216.
4. Самсонова С. «Fin de siècle»: культурологическая дефиниция и художественные практики: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / С. Самсонова. – Кострома, 2003. – 18 с.
5. Bradbury M. Doctor Criminale / Malcolm Bradbury. – New York : VIKING, 1992. – 345 p.

Натяжко С.М.,

аспірантка,

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки (Луцьк)

НАРАТИВНІ ЗАСОБИ ЗОБРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО ЧАСУ ПЕРСОНАЖА В РОМАНАХ АННІ ГАВАЛЬДИ

Літературознавство ХХ–ХХІ ст. маркується як таке, що активно взаємодіє з іншими науками, поповнюючи цим самим свій інструментарій новими методиками (рецептивна естетика, неориторика, інтертекстуальність та інші). Ці методики розглядають художній текст як виняткову систему з власним кодом написання та прочитання. У ході досліджень, що виникають внаслідок такого літературознавства, постає питання про місце нарративу як способу ведення розповіді, викладу фактів й подій та нарративних засобів як прийомів організації розповіді.

Увійшовши у третю фазу свого розвитку, сучасна наратологія постає якісно новою наукою. Наратологи говорять про нову постструктуралістську наратологію, яка розглядає нартиви з огляду на їх контекст. З цією метою дослідники все більше проводять наратологічні аналізи через формування певної нарративної стратегії як манери організації подій у плані розповідання з метою формування цілісного тексту. Так, сучасна українська дослідниця Л. Мацевко-Бекерська позиціонує нарративну стратегію як *«певну інтенційну настанову щодо цілісного формування естетично вартісного матеріалу»* [3, 15]. Серед основних складових технік організації нарративу, на нашу думку, одним з таких, що потребує нагальної експертизи є хронотоп, тобто час і простір у художньому тексті. Відомі зарубіжні та українські наратологи (Ж. Женетт, Ц. Тодоров, В. Шмід, В. Тюпа, О. Турбіна, Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, О. Ткачук, М. Ткачук та ін.) неодноразово у своїх працях наголошували на доцільності ретельного дослідження категорії темпоральності та наривних засобів її вираження. Підґрунтя таких висновків ми знаходимо у трактуванні Ж. Женеттом основного об'єкту наратології **«récit»**: *«В своєму першому значенні, котре в сучасному мовленнєвому вжитку є найбільш очевидним і центральним, récit означає оповідне висловлювання, усний чи письмовий дискурс, котрий викладає деяку подію чи низку подій /.../. У другому значенні /.../ récit позначає послідовність подій, реальних чи вигаданих, котрі складають об'єкт даного дискурсу, а також сукупність різних, таких, що характеризують ці події, відносин слідування, протиставлення, повторення і т.п. /.../ У третьому значенні цього слова, мабуть, найбільш архаїчному, récit також означає деяку подію, однак це не подія, про котру*

розповідають, а подія, яка полягає в тому, що дехто розповідає дещо, – сам акт оповідання як такий» [2, 62–63]. Як бачимо, в кожному із значень оповідного дискурсу присутня часова риса.

Отже, метою нашої наукової розвідки є аналіз місця і ролі категорії темпоральності у дослідженнях художніх наративів та вивчення наративних засобів зображення внутрішнього часу персонажів у сучасній літературі, зокрема у романах сучасної французької письменниці Анни Гавальди.

Наративи особливо чутливі до часового модусу людського існування. Вони виступають одним з головних способів організації нашого переживання часу. Час є головний вимір людського життя, а оповідання завжди контролюється поняттям часу і визнанням того, що темпоральність первинна для людського існування. У ньому приділяється особлива увага тій послідовності, в якій відбуваються дії і події. Як зазначає В. Шмід, *«наратив /.../ може бути визначений як уявлення реальних чи вигаданих подій і ситуацій в тимчасовому слідуванні»* [5, 185].

Темпоральна функція нарративу полягає в тому, що він є способом осягнення часу: виділяє різні моменти в часі і встановлює зв'язок між ними, дозволяє угледіти сенс у самих тимчасових послідовностях, вказує на фінал, що частково вже міститься на початку історії, розкриває значення часу, вносячи, так би мовити, людські смисли в його перебіг. У силу цього зростає його роль для саморозуміння людей, бо вивчення природи нарративів, того, як і чому люди їх конструюють, запам'ятовують, організують є одним з ефективних шляхів вивчення людиною самого себе та осмислення свого «я». Категорія темпоральності виконує текстоформуючу функцію і виступає в якості функціонального засоби, за допомогою якого автор тексту здійснює зміну теми (перехід від однієї події до іншої) і зміну «я»-суб'єкту (перехід від одного оповідача до іншого).

Отже, художній час, категорія темпоральності, темпоральна структура – явища, які перебувають у відносинах взаємного перетину. Кількісна змінна часових відносин в наративі висока. Це можливо пояснити тим, що основну лінію наративного тексту забезпечує якраз рух часу і послідовність подій на тимчасовій осі. Свого часу французький постструктураліст К. Метц у своїй книзі *«Essais sur la signification au cinéma»* наголосив на тому, що розповідь є подвійною тимчасовою послідовністю, оскільки існує час викладеного і час розповіді, або, іншими словами, час означуваного і час означаючого. Цей дуалізм не просто робить можливими тимчасові спотворення, а також він змушує нас констатувати, що одна з функцій оповіді полягає в конвертуванні одного часу в інший. Інший французький структураліст Ж. Женетт розшифровує думку К. Метца, наголошуючи, що *«час оповіді може не збігатися із часом подій (повернення назад, погляд уперед). Ретроспекції (події минулого) і випередження подій (натяки на їх розвиток) виправдані логікою художньої розповіді, оскільки мають художнє призначення (інтригування, передбачення, нагадування) для розкриття теми»* [2, 70].

Окреслюючи часову стратегію художнього нарративу французький літературознавець Р. Барт звертає увагу на призначення темпоральних змінних нарративів: *«Механізм сюжету приходиться до дії якраз при змішуванні часової послідовності і логічного наслідування фактів»* [1, 398]. Отже, дослідник приходиться до висновку, що фабульно-сюжетні характеристики твору субординують категорії темпоральності. П. Рікер, виділивши чотири основних критерії темпоральної структури художньої розповіді (час реального життя, феноменологічний аспект часу, система дієслівних часів, гра з часом), переконаний, що існує новий тип часу – нарративний, той, *«який притаманний художній розповіді та відточений на основі сукупності нагромаджених подій»* [4, 17].

Отже, дослідження категорії темпоральності нарративу є дійсно актуальним та важливим для сучасних літературознавчих студій. На нашу думку, вивчення нарративних засобів зображення часу дозволяє не лише встановити нарративну стратегію автора, а й має на меті допомогти реципієнту зрозуміти основний задум художнього твору. Особливо це прослідковується під час аналізу творів сучасних письменників. Адже більшість творів сучасної

літератури містять у своїй основі славнозвісний метод психоаналізу і їх декодування допоможе реципієнту у визначення психологічної інтенції та установки автора.

Література

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Р. Барт ; пер. Г.К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1987. – С. 387–422.
2. Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры : работы по поэтике : в 2 т. / Ж. Женнет ; [пер. с фр. Е. Васильевой и др.] ; под ред. С. Зенкина. – М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–281.
3. Мацевко-Бекерська Л.В. Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.01 «Українська література» / Л.В. Мацевко-Бекерська. – К., 2009. – 40 с.
4. Рикёр П. Время и рассказ : в 2 т. / П. Рикёр. – М.–СПб. : Универ. книга, 2000. – Т. 2 : Конфигурация в вымышленном рассказе. – 224 с.
5. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Нехайчук Ю.А.,
здобувачка,

Бердянський державний педагогічний університет

КОНСТРУЮВАННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ТВОРАХ ЗАРУБІЖНИХ ПИСЬМЕННИКІВ ПРО УКРАЇНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ РЕЖІНИ ДЕФОРЖ «АННА КИЇВСЬКА»)

Історична пам'ять є складним соціокультурним феноменом, дослідження якого можна віднести до найактуальніших проблем сучасності. Вона трактується як основоположний чинник становлення сучасних держав-націй, оскільки здатна сформувати фундамент ідентичності та наділити суспільство почуттям культурної винятковості та спільної історичної долі.

Дослідженням теоретичних аспектів історичної пам'яті займалися такі відомі зарубіжні науковці, як Ф. Анкерманн, Я. Ассман, М. Барг, Х. Вельцер, М. Гальбвакс, Е. Гобсбаум, Ф. Гребнер, Г. Зверєва, П. Коннертон, П. Нора, О. Полєтаєва, Т. Рейнджер, Л. Репіна, Д. Робінсон, А. Руткевич, Й. Рюзен, І. Савельєва, Ж. Тощенко, Е. Тульвінг, К. Уайкем, Д. Фентресс. Щодо вітчизняної науки, то проблема формування історичної пам'яті актуалізується та перебуває у полі досліджень сучасних українських науковців та представників закордонних українознавчих центрів, таких як Я. Грицак, В. Горобець, С. Єкельчик, З. Когут, С. Кульчицький, Д. Мейс, М. Рябчук, М. Стріха, О. Толочко, Ю. Шаповал, Р. Шпорлюк, Н. Яковенко та ін.

Значний сплеск наукового інтересу до історичної пам'яті спостерігається наприкінці минулого століття. Серед науковців побутує думка, що історична пам'ять як самостійна тема для досліджень виникла разом з постмодерністськими підходами в історії. Вона стала джерелом для творення історичного смислу та дала змогу розкрити нові можливості, які закорінені у фундаментальній і універсальній функції пам'яті як засобу формування ідентичності та життєвого орієнтуру.

Останнім часом поширилися твердження про принципову неможливість мати скільки-небудь об'єктивне уявлення про минуле. Відсутність у істориків надійних інструментів верифікації видається за головну причину недосяжності правдивих знань про реальний досвід. Саме тому дослідження засобів реконструкції «минулої реальності» перестали бути виключною прерогативою істориків: механізми функціонування колективної пам'яті вивчаються соціологами та психологами, засоби передачі та зберігання уявлень про минуле – антропологами, репрезентація історії у художніх творах – філологами та мистецтвознавцями тощо [2].

Через значне використання історичної тематики в літературних творах виникає таке явище як історизм, за допомогою якого письменники намагалися показати особливості тієї чи іншої епохи, пролити світло на неоднозначні події та постаті. З урахуванням нових даних історичної науки художньо переосмислюється діяльність найвідоміших історичних діячів, руйнуються усталені стереотипи їх оцінок. Відбувається зміцнення акцентів зі сфери

соціальної проблематики у сферу морально-етичних та націотворчих проблем, класові цінності поступаються місцем загальнолюдським ідеалам, що зумовлює посилення гуманістичного пафосу творів.

Осмислюючи феномен історичної пам'яті в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликані ним до життя художні твори беруть дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду сучасним і майбутнім поколінням. Окрім того, література має унікальну можливість відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість соціуму, нації в світоглядні процеси суб'єкта, впливати на соціокультурний потенціал суспільства в цілому.

Україна здавна приваблювала до себе митців світового письменництва. Нашій Батьківщині присвячували найкращі свої рядки митці різних країн та епох (Олександр Пушкін, Микола Гоголь, Оноре де Бальзак, Райнер Марія Рільке, Адам Міцкевич, Шолом-Алейхем, Генріх Белль, Пауль Целан, Михайло Булгаков, Борис Пастернак, Антон Чехов та ін.).

Кожна епоха приваблювала письменників своїми особливостями, неоднозначними подіями та особистостями. Проте, якщо ми хочемо більш детально проаналізувати образ України у творах зарубіжних митців, то треба звернути особливу увагу на початок зародження державності в Україні, а саме на добу Київської Русі.

Київська Русь – могутня європейська держава, що відіграла величезну роль як в історії України, так і у світовій історії. Вона започаткувала державність, традиції якої стали взірцем для багатьох поколінь українського народу в боротьбі за незалежність. Ця боротьба врешті-решт привела до перемоги та створення незалежної держави України. У надрах Давньоруської держави виникли і розквітли мова, писемність, література, мистецтво і архітектура, які стали початком розвитку духовного життя і культури українського, білоруського і російського народів.

Вважається, що найбільшого розквіту Київська Русь досягла за часів правління Володимира Великого, проте слушними є слова Нестора Літописця: «Володимир землю зорав, Ярослав засіяв». Ярослав Мудрий князував протягом 35-ти років (1019–1054 рр.). Головну увагу Ярослав приділяв внутрішнім проблемам, а також відбудові країни та захисту її кордонів. Могутність та велич Київської держави була визнана всією Європою. Правлячі династії почали вступати з родиною київського князя у шлюбні відносини, а Ярослава Мудрого почали називати «тестем Європи». Його дружиною була дочка шведського короля Інгігерда (Ірина). Сестра князя Добронега була дружиною польського князя Казимира. Одна його дочка Анна стала французькою королевою, друга, Єлизавета, – норвезькою, третя, Анастасія, – угорською. Син Ярослава Всеволод одружився з дочкою візантійського імператора Костянтина Мономаха Марією; від цього шлюбу народився майбутній київський князь Володимир Мономах.

Цей період в історії Київської Русі описувався багатьма вітчизняними та зарубіжними письменниками, проте найбільше митців цікавила постать доньки Ярослава Мудрого – королеви Франції Анни. Це не дивно, оскільки вона єдина королева Франції, яка виросла й виховувалася в Києві. Образ Анни Ярославни увічнений в численних літературних творах та кінематографії. В українській літературі про неї писали драматург Іван Кочерга («Ярослав Мудрий»), письменники Павло Загребельний («Диво») та Іван Филипчак («Анна Ярославна – королева Франції»), композитор Антін Рудницький (опера «Анна Ярославна»), серед російських письменників головною героїнею своїх творів Анну Ярославну зробили Антонін Ладинський, Олена Озерецька, Олена Арсенєва та ін. Великий інтерес королева Анна викликала й у французьких літераторів. Про неї писали французькі письменниці Режіна Дефорж («Анна Київська»), Жаклін Доксуа («Анна Київська, королева Франції»), Марі-Клод Моншо («Анна з Києва. Маленька принцеса з країни снігів») тощо. У 1978 р. вийшов фільм режисера Ігоря Масленникова «Ярославна, королева Франції».

У цій розвідці ми більш детально зупинимось на романі Режини Дефорж «Анна Київська», оскільки письменниця присвятила свій твір не лише змалюванню постаті королеви Анни, але й конструюванню української історичної пам'яті періоду правління Ярослава

Мудрого.

Історичний роман Режіни Дефорж «Анна Київська» вийшов друком в 1988 р. у Франції. Він викликав колосальний читацький інтерес і став справжнім бестселером. Спочатку роман мав назву «Під небом Новгороду», проте пізніше письменниця переіменувала його. Режіна Дефорж обрала для назви варіант «Анна Київська», хоча дуже часто королеву Франції називали «Анна Руська». Можна припустити, що це викликано саме тим, що Київ уособлює в собі образ України.

Авторка спробувала розповісти про життя і смерть Анни Ярославни. Якщо вірити її дослідженням, то королева Анна користувалася повагою і підтримкою багатьох впливових лицарів, в тому числі знаменитого завойовника Англії Вільгельма I. Проте велика цінність цього роману полягає в тому, що письменниця, змальовуючи деякі події із життя Анни Ярославни, описує тогочасне становище Київської Русі у світі («Ярослав, великий князь Київський і імператор Русі, син Володимира Великого, пов'язаний шлюбом із Візантійською імперією, з Данським, Шведським, Угорським та Германським королівствами, має доньку, княжну Анну. Король Казимир пише, що вона дівчина дивовижної вроди, благочестива, мудра, освічена й милосердна до убогих. <> Та не це головне, пробурчав єпископ Роже, який досі ще не промовив жодного слова. Важливе те, що вона понароджує королівству дітей. Її рід вельми плодючий: у її діда Володимира було дванадцять законних синів і стільки ж доньок, не кажучи вже про численних байстрят; що ж до її батька, то він може похвалитися дев'ятьма дітьми. До того ж княжна Анна шляхетного й високого роду. Кажуть, ніби вона нащадок Філіппа Македонського» [1, 3]).

Проте не тільки князівський рід славився на всю Європу. Режіна Дефорж згадує у своєму романі й вихідців із простого люду («Вирізьблена з моржового ікла Пречиста діва, тримаючи на одній руці маленького Ісуса, вільною рукою показувала їй на Новгород! Нічого, анічогісінько не бракувало на цьому різьбленому образі ні сорока двох сторожових вей, ні двадцяти шести церков, ні собору святої Софії, ні Ярославового палацу, ні перекинутого через річку моста, ні ровів, ні фортечних валів. Коли після тривалого мовчазного замилування Анна підвела голову, очі в неї блищали від сліз. ... Свейнальдре, це найкраща з речей, які ти зробив у своєму житті. ... Згоден з тобою, просто відповів той, у кого сам візантійський імператор замовляв статуєтки із слонової кістки для своїх покоїв» [1, 10]).

З наведених рядків видно, що Київська Русь була сильною державою, котра нічим не поступалася іншим. Рід князя Ярослава Мудрого був знаний у всьому світі, з членами його сім'ї прагнули поріднитися найзнатніші родини Європи. Отже, можна зробити висновок, що Україна (Київська Русь) постає у пам'яті зарубіжних митців як сильна і незалежна держава, котра славиться своєю могутністю, освіченістю та суспільним розвитком.

Література

1. Дефорж Р. Анна Київська / Р. Дефорж ; [пер. з фр. Г. Філіпчук]. – Париж, 1988. – 282 с.
2. Зерній Ю. Генеза та сучасний зміст поняття історичної пам'яті / Ю. Зерній // Стратегічні пріоритети. – 2008. – № 1 (6). – С. 31–39.
3. Лескинен М.В. История и память: новое прошлое и «забытое старое». Историографический аспект / М.В. Лескинен // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда: [сб. ст.]. – М. : Инст-т славяноведения РАН, 2009. – С. 115–135.
4. Луняк Є. Анна Ярославна: деміфологізація образу / Є. Луняк // Гуманітарний журнал. – 2010. – № 1–2. – С. 86–92.

Ніколова О.О.,

кандидат філологічних наук,

Запорізький національний університет

ТИПОЛОГІЯ КОМІЧНИХ ПСЕВДОМОРФНИХ ПЕРСОНАЖІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ XVIII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Спільною визначальною рисою псевдоморфних персонажів (від давньогрец. «псевдо» – «обман», «вигадка», «помилка» та «морфо» – «форма») є тимчасова «несправжність»,

створена внаслідок порушення відповідності між їхньою сутністю та її вираженням: вони видають себе за інших / сприймаються як такі. Враховуючи обов'язковий для будь-якої типології принцип систематизації складових через виділення структурно-опозиційних ознак, класифікацію таких персонажів доцільно здійснювати на основі співвіднесеності їхнього ества та його зовнішньої презентації/рецепції із асоціативним дериватами бінарних антиномій: ієрархічної пари «верх – низ» та симетричного протиставлення «свого – чужого». Категоріальна антитеза «верх – низ» представлена псевдоморфними персонажами, диференційованими в соціальній, патріархальній гендерній та етично-інтелектуальній ціннісних площинах. У першому випадку вони вдаються до обманного підвищення або зниження власного суспільного статусу (I), в другому – до крос-гендерної травестії (II), в третьому – приписують собі неналежні/приховують належні їм моральні характеристики чи розумові здібності (III). Виокремлення різновидів псевдоморфних персонажів у межах інверсії уявлень про «своє – чуже» передбачає їх розмежування за рівнями антропності («людське – потойбічне» IV), вітальності («живе – мертво» V), родинної (VI), етнічної (VII) приналежності, шлюбного «призначення» (псевдонаречені VIII) тощо.

Змістовно-формальна дисгармонійність псевдоморфних персонажів якнайкраще відповідає природі комічного, заснованій на протиріччях, а отже, закономірним є їх активне використання письменниками різних літератур саме з метою досягнення сміхового ефекту, формування карнавальної атмосфери в комедіях, крутійських романах, пародійних поемах тощо. На окрему увагу заслуговують комічні псевдоморфні персонажі української та російської драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст.: розгляд питання з позицій сучасної компаративістики, орієнтованої на руйнування авторитарного статусу «впливології» із її настановою на обов'язкове виявлення відносин «залежності» у вказаному контексті, відкриває неабиякі перспективи. По-перше, демонструє подібності, обумовлені не стільки парними міжетнічними контактами, скільки типологічними збігами та зверненням до спільної скарбниці європейської культури. А по-друге, дозволяє виявити національну специфіку досліджуваного феномену зокрема та творчості українських і російських письменників відповідної доби в цілому.

Так, зокрема, I та III група представлена різновидами псевдоморфних персонажів, створеними внаслідок осмислення та типізації авторами обох літератур поширених негативних феноменів сучасної дійсності з метою їх сатиричного викриття. Це самозванці-псевдоревізори Пустолобов («Той що приїхав із столиці, або Метушня у повітовому містечку» Г. Квітки-Основ'яненка) та Хлестаков («Ревізор» М. Гоголя), псевдовчені/псевдорозумники Учоносветов («Той що приїхав із столиці, або Метушня у повітовому містечку» Г. Квітки-Основ'яненка), Жорж («Вояжери» Г. Квітки-Основ'яненка), Радугін («Пустодуми» О. Шаховського), Богатонов («Богатонов на селі, або Сюрприз собі самому» М. Загоскіна), Ландишев («Сільський філософ» М. Загоскіна), Хохоталкін і Плаксін («Сміх та горе» О. Клушина), псевдосвященниці Маргарита («Ясновидиця» Г. Квітки-Основ'яненка) та пані Ханжихіна («О часи!» Катерини II). Це ж стосується крутіїв, що удають власну причетність до потойбічного світу, імітуючи володіння надлюдськими здібностями (IV) – вони є засобами осміяння забобонності, віри у чудеса: Євгенія («Ясновидиця» Г. Квітки-Основ'яненка), Каліфалкжерстон («Обманщик» Катерини II), Амбань-Лай («Шаман сибірський» Катерини II), Протолк та Бебін («Зваблені» Катерини II), Плутцов («Удаваний мудрець» Ф. Еміна). Інша група творів, об'єднаних функціонуванням відповідного різновиду, пов'язана із європейською та національною театральними традиціями (опереточною, водевільною, інтермедійною): гумористичні псевдочаклуни та псевдонечість «Москаля-чарівника» І. Котляревського, «Простака» В. Гоголя, «Мужа старого, жінки молодій» С. Петрушевича, «Купали на Івана» С. Писаревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кума-мірошника» В. Дмитренка, «Коханця-чаклуна» В. Майкова, «Мірошника – чаклуна, обманщика і свата» О. Аблесімова, «Чаклуна, ворожки і свахи» І. Юкіна тощо.

Варіанти міжнародних мотивів перевдягання у вбрання протилежної статі із появою псевдочоловіків та псевдожінок (II), весільної підміни / плутанини за участі псевдонаречених

(VIII), обманного підвищення або зниження соціального статусу в контексті любовної тематики («псевдопани» й «псевдослуги» – I) використовуються українськими та російськими драматургами з метою створення комічних ситуацій, канонізованих європейською «комедією інтриги» та продовжених похідними від неї водевілями. Показовими в першому випадку є твори Г. Квітки-Основ'яненка («Бой-жінка»), О. Грибоєдова та П. В'яземського («Хто брат, хто сестра»), Ф. Коні («Дівчина-гусар»), І. Крилова («Пустуни») тощо. У другому – «Чорноморський побут» Я. Кухаренка, «Той, що приїхав із столиці, або Метушня у повітовому містечку» та «Покійник-пустун» Г. Квітки-Основ'яненка, «Повітряні палаци», «Судженого конем не об'їздиш» М. Хмельницького, анонімна комедія «Наречена під фатою» та ін. У третьому – «Чоловіки, наречені своїх дружин», «Скупий», «Хвалько» Я. Княжніна, «Закоханий сліпий» І. Соколова, незавершена комедія «Скупий» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. Карнавальні епізоди за участі псевдоіноземців (VII) також органічно поєднуються із типовою для водевілів «театральною» тематикою: «Дочка російського актора» П. Григор'єва, «Актор» М. Некрасова, «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка, «Урок дочкам» І. Крилова тощо.

Отже, функціонування подібних різновидів комічних псевдоморфних персонажів в українській та російській драматургії кінця XVIII – першої половини XIX ст. обумовлене, як мінімум, трьома основними факторами: соціально-ідеологічним (типологічна подібність як наслідок прагнення письменників до викриття розповсюджених на той час видів шахрайства, поширення просвітницьких переконань), психологічним (типологічні збіги, що віддзеркалюють архетипний бінарний мислення, втілений у карнавалізованих формах, комічних невідповідностях) та генетичним (рецепція жанрових кліше європейських комедій, водевілів тощо). При цьому російська література є більш залежною від таких традицій: чимало її авторів адаптують до потреб національної дійсності відповідний матеріал французької драматургії. Натомість в українській літературі сильніше відчутний дух національної фольклорно-театральної стихії. Саме вона визначає суспільно-етнічну природу трікстера, що сам вдається до удавання або організовує його, у творах І. Котляревського, В. Гоголя, С. Петрушевича, С. Писаревського, Г. Квітки-Основ'яненка: в них, як і в анекдотах, побутових казках, вертепних драмах, інтермедіях, це амплуа часто дістається солдату (москалю) або цигану, діяльність яких у народній свідомості співвідносяться із крутістю. Вищезазначене свідчить на користь того, що нова українська література «є явищем свідомо національним, яке ... виражає самобутні риси української ментальності» [1, 6].

Література

1. Історія української літератури. XIX століття : навч. Посібник : у 3 кн. / [за ред. М.Т. Яценка]. – К. : Либідь, 1995. – Кн. 1. – 368 с.

Новик О.П.,

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ЧАС У РОМАНІ ІВАНА БІЛИКА «МЕЧ АРЕЯ»

«Меч Арея» Івана Білика можемо віднести до альтернативної історії, популярного в сучасній літературі різновиду фантастичної прози. Поруч із цим такого роду твори є своєрідною спробою відтворити старий жанр, жанр літопису. Авторська літературна містифікація, така популярна в XIX ст., набуває нового звучання в контексті післямови до роману. Післямова автора «Аксіоми недоведених традицій» написана протягом кількох десятиліть, є додатком до тексту, що поглиблює і пояснює авторське розуміння історії давніх часів. Письменник пояснює низку історичних назв, подій, що описані в романі.

Жанрова своєрідність обумовлює специфіку хронотопу «Меча Арея». Як у викладі альтернативної історії події перебігають у конкретних часових рамках, накладаючись на реальний хронотоп, на відомому широкому загалу, визнану офіційною наукою, історію. Як у літописі є в романі характерна розбивка за роками (літами): «в літо...». О. Александров пише, що в літописі жанроутворюючу функцію виконує час, для якого характерна двоплановість:

оповідальний і персонажно-подієвий [1, 66]. У романі Івана Білика є обидва часові плани.

Стилізація під літопис зумовила відповідну обумовленість часових рамок на початку твору. При цьому місце подій у кожному «записі» чергується – Київ – Константинополь. До часу подій автор прив'язує читача на тільки прямою вказівкою дати, імен історичних і вигаданих персонажів, але й намагається повернути читача у відповідну епоху колоритними назвами та описами архаїчних речей, посад тощо. Реальний і вигаданий історичний час переплетені досить щільно. Читач, який не знає офіційної версії історії Київської Русі, може сприймати на віру альтернативну версію історії Івана Білика. Історичні часи, про які йдеться, праобрази, почерпнуті автором з книги Вельтмана про гунна Аттілу [2]. Хронологія викладу подій у романі також почасти запозичена з переказів про Аттілу.

У структурі літопису могло входити літописне оповідання, літописна повість (за І. Єрьоміним)[4]. При цьому літописна повість, на думку науковців, має агіографічний характер, могла розповідати про якогось князя, його смерть. У романі Івана Білика «Меч Арея» окремі розширені порічні записи, з конкретизацією часу до місяця, а то й до дня, не завжди пов'язані з оповіддю про одного героя, а тим паче, князя. Вони підпорядковані загальній композиції, розвитку магістрального сюжету про київського князя Богдана Гатила.

Час дії в романі – від першого подвигу княжича Богдана, за який він отримав прозвисько Гатило, до смерті головного героя. Час життя князя заздалегідь обумовлений, нехай і без хронологічної конкретизації, пророцтвом відьми що ворожила юнакові разом з іншими косаками. «Відьма взяла хлопцеву дісницю й почала розбиратися в заплутаній лінії його життя. Говорила й про зелений бір, і про холодну воду й про перемоги на боронному полі, й про дівчину чорнокосу, й про синьооку, й про славу ловчу, й про перестріт на роздоріжжі, закінчила ж так «А вмреш од жони, яку залюбиш. Умреш, коли трісне тятива твого лука» [3, 27]. Як і в літописній легенді про смерть Олега від коня, час життя героя регламентується вищими силами. Не зважаючи на всі намагання уникнути долі, смерть приходить як напроголошено. Час у цьому випадку є категорією умовною.

Письменник майстерно використовує інформацію про вірування давніх племен, є й згадка про дощечки з письменами. Численні боги, в яких вірували сучасники князя Богдана влаштовуються у химерний позачасовий світ поганства: «Згадувано було й Білого Бога Дажбога, що зветься Сонцем; і вітця його Соварога, який правує небом і землею і був уже тоді, коли в світі ще нічого не було; й саму Землю-матір, що її дехто прозиває Ладою, бо дає лад і людям, і тварині, й усякому зелові; й Перуна, котрий мече блискавки, й Перунових духів; і весняного Дажбога Ярила; й чотириголового Дажбога Світовида; й семиголового Дажбога Сімаргла; і холодноруку Морану, котра відбирає в чоловіка життя; й Цура з Пеком, що живуть у вогні земному й підземному; й русалій, водяників, лісовиків та домовиків, без яких не ступиш і кроку, й навіть упирів та вовкулаків, бо не знаєш, де будеш узавтра, куди зверне твоя нога й звідки слід чигати небезпеки» [3, 26].

Текст роману автор доповнив списком незрозумілих та застарілих слів, поміж яких є й слово «час»: «Час – міра відстані, приблизно п'ять кілометрів» [3, 83]. Конкретний відрізок простору, який вимірюється часом, – таке чудернацьке поєднання в творі уживається з філософським переосмисленням вічного неба й Райського шляху [3, 228], з роздумами про правічний закон Землі [3, 302], порівнянням вічності з колом (без початку і кінця) [3, 309].

Час по-різному збігає для героїв роману Івана Білика. Хоча для них усіх єдиним є художній простір твору, населений численними народами на великій території, часові площини цього світу зміщуються. Автор використовує екскурси в минуле, зазирає вперед, у майбутнє, змальовує відчуття часу окремих персонажів. Особливо загострюється відчуття скороминущості земного життя в переломні моменти сюжетної лінії. Прикладом може слугувати епізод з князем Рогволодом, час правління якого сплинув: «Рогволодові спала на думку дідова Смілова притча про стару яблуню та молоде черенце — й його аж дрижаки побили. На мить уявилося, що ся яблуня й є він. Великий князь витичівський... Виходить, сам же й замахнувся на себе? Притча повернулася проти нього ж таки, й Бог Соварог, і Дана, певно, теж проти, а невблаганний Марко десь уже відміряв ту стегу, що нею йде Рогволод, відміряв двома пакільчиками й тепер

чекає, коли й сей путник дійде своєї міти» [3, 127]. Відміряна стежка створює образ життєвого простору людини, при цьому хронологічні рамки життя не визначаються долею – визначений час можна пробігти, і можна пройти поволі: обирає сам герой. Образ старої яблуні та молодого черенця унаочнює неблаганність і природність зміни поколінь. Водночас легенда про Юрив меч та його охоронців розширюють часові рамці твору в далекі минулі часи.

Уже з перших сторінок роману час миру й час війни посутньо відрізняються. Так час розміреного мирного життя, де люди під наглядом тивуна Малка виконують свою звичну роботу, розтягнений, уповільнений, статичний. Поява княжича Гатила все змінює: хлопець хапається за різну роботу, вправно орудує величезним гатилом. З моменту бою час ніби роздвоюється: опис картини бою дуже динамічний, все відбувається миттєво. Спостерігачі перебувають наче в застиглому часопросторі, осторонь часу нападу. Княжич поєднує ці дві часопросторові площини, спочатку він бачить голову, що пливе за течією, і врешті тоне, після цього хлопець зі спостерігача стає учасником кривавих подій. Дуже швидко Богдан чинить розправу зі степовиками, останній бій сам автор називає «блискавичний смертельний герць». Вирішальна битва Гатила з Римом, яка принесла йому славу, також змальована в динаміці, час дуже насичений подіями, особливо калейдоскопічними в бою.

Хронотоп роману «Меяч Арея» досить складний, зокрема специфіка часу підпорядковується архітектоніці, що є візуально подібною до літопису, але має ознаки історичного роману. Філософське переосмислення буття також розкривається через категорію часу. Час війни і мирний час автор змальовує по-різному, реальні й міфологічні часові площини змішуються, позачасовість останніх поєднується з поняттям вічності. Перспективним є різнобічне вивчення хронотопу роману в контексті української літературної традиції.

Література

1. Александров О.В. Образ світу в літописній «повіді» 6523 р. / О.В. Александров// Український історичний журнал. – 2000. – № 4. – С. 65–73.
2. Аттила и Русь IV и V века : свод исторических и народных преданий А. Вельтмана. – Москва, 1858. – 219 с.
3. Білик І. Меч Арея : роман / Іван Білик – К. : А.С.К., 2005. – 384 с.
4. Еремин И.П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы / И.П. Еремин. – 2-е изд., доп. отв. ред. Н. С. Демкова. – Л. : Изд.-во ЛГУ, 1987. – 326 с.

Овдійчук Л.М.,

кандидат педагогічних наук,

Міжнародний економіко-гуманітарного університету
імені академіка Степана Дем'янчука (Рівне)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЧАСУ У СУЧАСНІЙ ФАНТАСТИЧНІЙ ПРОЗІ ТА ФЕНТЕЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Художній час є предметом дослідження багатьох українських та зарубіжних науковців, зокрема М. Бахтіна, Н. Копистянської, Д. Лихачова, І. Роднянської, С. Скварчинської, З. Тураєвої. Оскільки для автора художній час – це «частина створеного ним художнього світу, менша чи більша адекватність його реальному часу, що залежить від епохи, естетики мистецького напрямку, жанру, індивідуальності автор» [3, 41], то й для літературознавця такий спектр досліджень природний і ефективний. Важливим є з'ясування в художньому творі таких аспектів: як відображено автором соціально-історичний час, минуле, сучасне, майбутнє у жанрово-стильовому контексті. Час розглядають одночасно з поняттям художнього простору, що згодом трансформувалося у термін «хронотоп» (М. Бахтіна). Більшість дослідників трактує часопростір як змістовий, філософський та жанрово-структурний чинник творення художнього тексту. У фантастичних творах часопростір є визначальним в окресленні теми, змісту, розвитку сюжету та формуванні композиції.

Е. Ілленков, Ю. Кагарлицький, Н. Савицька, Ц. Тодоров, О. Шарговська розглядали фантастику як особливий жанр прози. У сучасних літературознавчих енциклопедіях фантастичними називають твори «де змальовано нереальні події, що видаються за реальні, правдоподібні» [1, 522], а фантастикою називають «різновид художньої літератури, у якій авторський вимисел від зображення дивно-незвичних образів, неправдоподібних

явищ простягається до створення особливого – вигаданого, нереального, “чудесного світу» [2, 1119]. Науковці поділяють фантастичну прозу на наукову фантастику, “чисту” фантастику; бойову і пригодницьку фантастику; альтернативну історію і географію та фентезі. Особливості цього жанру накладаються і на час, зображений у творі. «У фантастиці є більші можливості не залишатися в рамках соціально-побутового зображення, а вільно ширяти, охоплюючи одночасно різні ступені сучасного і майбутнього» [3, 37].

Фантастичний жанр та фентезі нині надзвичайно популярні в середовищі дитячих письменників (В. Аренєв, М. та С. Дяченки, Галина Малик, М. Павленко, Сергій Оксенік, Г. Пагутяк), які, беручи за основу реальне життя, широко використовують у своїх текстах фантастичні, міфологічні та містичні сюжети, образи, нереальні події для увиразнення певної авторської ідеї, пояснення явищ, що відбуваються у світі і не поясними з точки зору логіки або для протиставлення вигаданих образів реальним з метою впливу (естетичного, виховного тощо) на читача. Про творчість дитячих фантастів є статті Н. Дев’ятко, Я. Дубинянської, Л. Лебедівни, Н. Марченко, В. Пузія, у яких охарактеризовано загальні жанрово-стильові аспекти, частково йдеться і про хронотоп, проте спеціального дослідження цього питання немає. Пропонована наукова розвідка є спробою з’ясувати роль художнього часу та його трансформацію у фантастичних творах та фентезі для дітей.

«У художньому мисленні письменника надання переваги одній часовій площині розкриває не тільки індивідуальність, а й приналежність до певної естетичної системи, напряду» [3, 39]. У фантастиці та фентезі часові відведена особлива роль. Час є жанрово-структурним чинником в означених художніх творах. Трансформація часу, переплетення минулого, сучасного і майбутнього, одночасність подій у різних вимірах впливає на побудову сюжету та композиції і є основою творів фантастичного жанру. Це твори умовно наукової та «чистої фантастики»: дилогія Л. Ворониної «Таємне товариство Боягузів та Брехунів», трилогія Сергія Оксеніка «Лісом, небом, водою». Також час є основою змісту, як у трилогії Сергія Оксеніка «Лісом, небом, водою», оскільки події відбуваються у майбутньому. Автор «створює художній час», у якому зображені події після екологічної катастрофи. Люди, яким вдалося врятуватися, намагаються вижити, пристосуватися в нових умовах нового часу. Це час фабули (за С. Скварчинською), рух якого фіксується через описи подій, їх зміни за причинно-наслідковим зв’язком чи за нібито випадковим збігом обставин тощо. У Ворониної час є змістовим і жанротворчим чинником, оскільки фантастичний винахід пані Соломії – часоліт – працює в різних режимах: дозволяє персонажам повернутися в минуле, побувати в майбутньому, таким чином впливаючи на хід подій. Машина часу може подорожувати й у реальному часі, тобто поєднує всі складники: те, що було, є і буде. Окрім того, у другій частині дилогії автор відправляє космічних прибульців, які збиралися завоювати землян, у часовий коридор, де вони гинуть у шаленому вирі часу.

Час є також елементом сюжетотворення: зокрема, це часовий розлом, у який потрапляє Хроня з твору Галини Малик «Злочинці з паралельного світу 2». Автор занурює читача у світ предків, що знаходиться у часовому розломі. Отже, Хроня з друзями потрапив в інший вимір, у світ, де відчув себе частинкою цілого – свого роду і зрозумів, що він не самотній. Такий взаємозв’язок між різними світами є відображенням авторської ідеї про космічні закони вищої гармонії і рівноваги, яких сучасне цивілізоване людство мало б дотримуватися. Поєднання часових площин: минулого, сучасного і майбутнього, – дозволяє авторові сфокусувати увагу читача на основному – вічності, яка триває у часі й просторі, незалежно від людської волі. Мандри в минуле Софійки, головної героїні пенталогії про Русалоньку М. Павленко, за допомогою старої шафи, є не тільки рушієм сюжету, а й розвитком дії – розплутування таємниць і загадок у реальному часі. Героїня трилогії про Королівство М. та С. Дяченків перебуває у різних часопросторових вимірах: на землі та у Королівстві. При цьому час зупиняється, оскільки відсутність Ліни непомітна реальному («товстому») світі, бо його час неспівмірний з часом Королівства («тонкий світ»). Окрім того, у творі з’являється ще один персонаж – Вбивця-час. Тобто час трансформований в образ, своєрідний символ «бродячий час, ... найбезжалюшійший убивця, вандал і руйнівник». Г. Пагутяк у творі «Королівство» створює

час реальний та фантастичний, які існують паралельно й іноді взаємодіють: зміни, що відбуваються у реальному житті, тобто в Серединному світі, знаходять своє продовження в інших світах: Граничному, Королівстві. Час у Королівстві є також своєрідним моральним імперативом: «Лише часом можна виміряти правду».

У кожному з творів дія відбувається у наші дні. Головні герої живуть звичними реаліями вдома, у школі, займаються улюбленими справами, спілкуються з друзями, по-різному проводять вільний час. Однак вони потрапляють у ситуації, коли пригоди неминучі, оскільки зав'язка – це несподівана зустріч, таємнича подія, загадка, яку треба розкрити, бо від цього залежить чиясь доля, навіть життя. Звідси й інший вимір часу: «свій» і «чужий» час. Реальний (соціально-історичний за Н. Копистянською) час є «своїм» для більшості персонажів згаданих творів, а значить звичним, комфортним, а минуле чи майбутнє – це час «чужий», проте здебільшого, не ворожий, а навпаки, такий, що допомагає персонажам. Герої потрапляють у чужий простір і, відповідно, у чужий час: Ліна (М. та С. Дяченки), Софійка (Русалонька) (М. Павленко), Люцина (Г. Пагутяк), Клим (Л. Воронина).

Отже, важливим елементом творення фантастики та фентезі є час. У творах фантастичних це майбутнє (зрідка, минуле), віддалене певними часовими рамками. Фентезі – це минуле (у більшості випадків давно минуле). Найчастіше у фантастичних творах поєднується реальний соціально-історичний («свій») час, у якому живуть герої, та минулий чи майбутній («чужий») час, які перебувають в опозиції або є альтернативою для персонажів у сенсі вибору чи переосмислення себе, життя. Особливим видом поєднання часів є трансформація, перехід з одного в інший, зі свого в чужий і навпаки. Під час такого перетворення з героями відбуваються зміни: дорослішання, усвідомлення себе у світі однолітків, перемога над своїми вадами. Це своєрідний квест (у літературі фентезі – це особливий вид сюжету, опис шляху героя), подорож, шлях як мандри у часопросторі з благородною метою: допомогти іншим й одночасно – це дорога до себе (шлях у собі) внутрішньо змінених. У фантастичних творах художній час багатогранний, він трансформується, набирає нових форм і виявів, а також є змістовим та жанротворчим чинником.

Література

1. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
2. Муравйов В.С. Фантастика / В.С. Муравйов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.Н. Николюкина]. – М. : Интелвак, 2001. – Стб. 1119–1125.
3. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.

Орлова М.О.,

кандидат філологічних наук,

Черкаський державний технологічний університет

ТЕМПОРАЛЬНИЙ ГОРИЗОНТ ПАМ'ЯТІ: ЦЕЗУРА 1968-го РОКУ В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ СУЧАСНИХ НІМЕЦЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Цезура 1968-го р. – це поняття, що ввійшло у німецькомовний соціальний та культурний простір після революційних подій кінця 70-х рр. у Німеччині. Втім ці події та протести не обмежуються лише одним 1968 р. Коли говорять про цей період, то мають на увазі досить великий проміжок часу, а саме в середньому його тривалість, так звані «довгі 60-ті», дослідники визначають від кінця 1950-х рр. і до початку 1970-х р. Хоча саме поміж 1967–69 рр. протести охопили найбільшу кількість соціальних груп (студенти, робітники, службовці, інтелігенція), а революційний рух загалом досягнув своєї найгострішої фази та набув найбільш радикальних форм, що було пов'язано з реакцією влади та поліції на мирні демонстрації та різноманітні акції протесту, яка проявилась у насильницькому придушенні протестів саме в пік їх проявів.

Звісно означені події не могли не привернути увагу творчих людей, митців, письменників, які по-різному реагували на революційну дійсність. Що стосується німецьких письменників,

то, наприклад, Гельмут Кізель розподіляє їх на дві групи: перша – письменники соціально-критичного спрямування, які були політично вмотивовані, інша – псевдоангажовані письменники, які не були аполітичними, втім цікавилися в більшій мірі пізнанням власного внутрішнього світу, аніж тим, що відбувається навколо [5, 620].

Варто констатувати той факт, що перші твори, в яких тематизується революційний рух 68-го р., написані з певної часової дистанції після означених подій, а саме, починаючи з середини 70-х рр. У цьому взаємозв'язку Моріс Хальбвакс зазначає, що «певна подія займає своє місце серед інших історичних фактів лише через певний проміжок часу, вже після того, як вона відбувається. Отже, на думку дослідника, різні фази нашого життя ми можемо прив'язати до подій національного масштабу лише заднім числом» [4].

Зображення подій 68-го р. творах сучасників обумовлені тим, що названі письменники отримали цю інформацію не тільки через перекази очевидців, зі ЗМІ, але й часто вони самі безпосередньо брали участь подіях кінця 60-х років в Німеччині, хто менш, хто більш активно. Тобто історія їх життя, вірніше певного його відрізка, стала не лише власною, а ще й частиною загальнонаціональної історії. З цього часу фікційне історіописання подій 68-го р. відбувалося через певні проміжки часу.

Р. Козеллек вводить дві антропологічні категорії, «завдяки яким можна вивести з історичних джерел імпліцитно притаманні їм уявлення про час, а саме категорії “простору досвіду” і “горизонт очікувань”. Жодна дія в історії не здійснюється без опори на очікування та досвід діючої особи. ... Адже теперішнє та майбутнє перехрещуються між собою в існуючих нині досвіді та очікуваннях» [2,360]. Зазначена теза підводить нас до важливої складової темпорального модусу – це пам'ять, а саме пам'ять як «ars» (пам'ять як сховище або зберігання знання) і «virs» (пам'ять як процес, реконструкція, пригадування) за А. Ассманн[1].

У текстах, в яких реконструюється революційна дійсність 68-го р., маємо справу з двома типами пам'яті – індивідуальною та колективною. З одного боку художні твори представників покоління 68-го р. – це переосмислення власного минулого, що є проявом індивідуальної пам'яті. З іншого – вони є свідченнями очевидців зазначених подій, тобто стосуються цілої групи людей, і в них конструюється історичний шлях національної групи, що є проявом колективної пам'яті.

І тут можна говорити про те, що обидва типи пам'яті не формуються окремо один від одного, а навіть накладаються один на один, адже історичні події певної групи впливають на життя окремого індивіда, є тим пазлом, що може складати його автобіографічну пам'ять. Адже історичні факти не є зовнішньою оболонкою по відношенню до життя конкретного індивіда, а навпаки виявляються його особистісним згадуванням минулим, яке складає колективну історію, утворює колективний час та формує колективний простір.

У цьому взаємозв'язку, на мою думку, варто говорити про зв'язок спогадів і особистості, тобто особистісну пам'ять, яка вимагає повернення до минулого. А це в свою чергу піднімає питання про темпоральний горизонт пам'яті. Як зазначає А. Мегілл, «пам'ять є одним із модусів нашого часового досвіду – модус часового досвіду, сфокусований на минуле... Без пам'яті не було б переживання часу» [3, 105]. Вся сукупність спогадів відносить нас у минуле, що породжує ретроспективну ілюзію (термін за М. Хальбваксом), або ж повернення у минуле доповнює та розширює картину уявлень про певні події.

Отже, як індивідуальна, так і колективна пам'ять, мають певні просторові та часові характеристики. Проте темпоральний модус репрезентації колективної та індивідуальної пам'яті відрізняються. У цьому ракурсі вбачається за доцільне відрізнити колективний та індивідуальний час, який охоплює різний відрізок часу. Індивідуальна пам'ять обмежена існуванням індивідуальної свідомості, що згадує, а колективна – немає таких чітких меж, адже підтримується пам'яттю певних соціальних груп.

У якості соціальної групи, яку об'єднує колективна пам'ять про спільне минуле, а саме події 68-го року в Німеччині, розглядається покоління 68-го р. як група, що є особливою та відрізняється від інших певним соціальним контекстом або за Хальбваксом «соціальними рамками». До речі, поняття «генерація 68-го року» вважається терміном та окремо виділяється

в теорії поколінь у німецькомовному культурному просторі. Приміром А. Ассман у своїх роботах, а саме в теорії семи історичних генерації ХХ ст., визначає це покоління через певні, характерні саме йому ознаки, серед яких варто назвати такі:

- покоління, яке народилось між 1940–1950-ми рр.;
- визначальною для нього є критика на адресу покоління батьків;
- протиріччя у поглядах їх представників (прагнення змін у всіх системах, модернізація соціальної сфери, сексуальна революція, радикальні прояви – терористична організація «RAF»);
- протест проти всіх форм пригнічення особистості (від батьківської до державної).

Варто відзначити, що інтерпретація подій 68-го р. цим поколінням – це таке трактування подій, де умисно підкреслюються певні епізоди, натомість не зображуються інші. І це не дивно, оскільки у колективні пам'яті революційного покоління з часом цезура 1968-го р. перетворилася на політичний міф, а деякі представники асоційованої з цією цезурою генерації, вбачають в ній символічний зміст і по сьогодні.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Аляйда Ассман ; [пер. з нім.]. – К. : Ніка Центр, 2012. – 440 с.
2. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Райнгарт Козеллек ; [пер. з нім.]. – К. : Дух і літера, 2006. – 436 с.
3. Мегилл А. Историческая эпистемология : науч. монография / А. Мегилл ; [пер. М. Кукарцевой, В. Кашаева, В. Тимонина]. – М. : Канон+ ; Реабилитация, 2009. – 480 с.
4. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память [Электронный ресурс] / Морис Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – 2005. — № 2–3 (40–41). – 24 с. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2-pr.html>
5. Kiesel H. Literatur um 1968. Politischer Protest und postmoderner Impuls / Kiesel Helmut // Protest! Literatur um 1968: Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv / [Hg. von Ulrich Ott und Friedrich Pfafflin]. – Marbach : Deutsche Schillergesellschaft, 1998. – S. 59–629.

Павлик Н.В.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

МЕХАНІЗМИ СТВОРЕННЯ НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДИСКУРСІ

Епістолярний дискурс неодноразово ставав об'єктом лінгвостилістичних студій українських учених, однак дослідження текстуальних особливостей письменницького листування не повинно обмежуватися традиційними підходами. На особливу увагу заслуговує вивчення епістолярних текстів з погляду теорії наративності, оскільки «сфера застосування наратології набуває надзвичайно широких параметрів» [4, 3], що розширює можливості для теоретичного і практичного дослідження ідіостилію письменника. У сучасній філологічній науці спостерігаємо зацікавлення проблемами наратології у працях зарубіжних та вітчизняних дослідників (В. Пропп, Ж. Женетт, В. Шмід, О. Ткачук, А. Корольова та ін.).

Мета дослідження – простежити механізми утворення наративних стратегій як структурних елементів в епістолярному дискурсі, що репрезентовані комунікативно-мотиваційним компонентом, іллокутивними намірами адресанта, прагматичним аспектом, мовними засобами вираження тощо.

У лінгвістиці наративними текстами вважаються твори, що містять історію, в яких змальовується подія [3, 13]. Тому текст уявляється як послідовне розгортання подій, відображених в індивідуальній свідомості автора і відтворених у проекції авторської інтерпретації [1, 24]. Подія розуміється як зміна вихідної ситуації – зовнішньої чи внутрішньої, або ментальної [3, 13]. У «Наратологічному словнику» (укл. О. Ткачук) наратив позначається як «розповідання (як продукт і як процес, об'єкт і акт, структура і структуралізація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами одному, двом або кільком наратованим» [4, 73]; причому

наратоване витлумачується як «сукупність ситуацій і подій, про які розповідають у наративі; розповідь» [4, 83]. Умовами, за яких досягається повноцінна подійність у наративному тексті, виступають фактичність, або реальність описаних подій, та результативність. Крім цього, наративність визначають такі критерії: релевантність (значимість) події, непередбачуваність, консекутивність (вплив на суб'єкта), невідворотність, неповторюваність [3, 16–18].

Епістолярний текст як жанрове утворення будується за ustalеними способами організації і композиційно-мовленнєвою формою викладу текстового матеріалу, яким притаманні специфічні об'єкт мовлення, комунікативна спрямованість та вербальні засоби вираження. Що стосується наративних стратегій, то ключовим тут є упорядкування подій в інтригу, вміщення їх у часопросторові межі витворюваного автором тексту [2, 42]. У наративній формі втілюється оригінальне, творче виявлення текстової діяльності автора, відтвореної в семантиці, наративі й прагматиці тексту [1, 7].

Наративні стратегії в епістолярному дискурсі втілюються передусім в оповідах. Розповідь традиційно починається із зав'язки, у якій зазначається час, місце, умови, іноді вказівка на попередні події тощо. Тематичний стержень, основа повідомлення об'єднує додаткову інформацію та обумовлює вербальні засоби вираження. Необхідно відзначити, що суть розповіді в епістолярному тексті полягає у відтворенні передусім реальної дійсності, тому в ній простежується тісний зв'язок з простором і часом. У досліджуваних листах зображення самої події передається безпосередньо за допомогою називання місця дії, часу, коли дія відбувається тощо.

У процесі аналізу письменницького епістолярію зафіксовано наративи, у яких міститься короткий переказ основних подій або ситуацій, що трапилися з дописувачем. Така сконденсованість оповіді спричинена структурно-композиційною специфікою листа і покликана задовольнити зацікавлення реципієнта. Для наратива як складної структури притаманна несподівана, різка зміна емоційного фону розповіді. При цьому актуалізуються такі мовні засоби, як прислівники типу *тоді, несподівано, та ось, враз, раптом* тощо, дієслова, у яких виражається миттєва дія, різка зміна подій та ін.

Прикметною рисою обстеженого фактичного матеріалу є те, що досить часто наративи описують події з негативними наслідками, у яких позитивний результат досягається лише через певні труднощі, невдачі, небажані дії тощо. Вважається, що саме такий тип оповіді може викликати зацікавленість у реципієнта.

За тематикою у досліджуваному письменницькому епістолярії можемо виділити такі типи наративів: а) розповідь про якусь подію чи ситуацію, що сталася з дописувачем чи спільними з реципієнтом знайомими; б) повідомлення про емоційний стан та настрої автора; в) коротке інформаційне повідомлення або констатація фактів.

На мовному рівні наративність репрезентується за допомогою таких засобів: лексичних одиниць різних тематичних груп на позначення назв спорідненості й родинних зв'язків, різних органів тіла, рослин і тварин, природних явищ, предметів і процесів їжі та питва та ін.; трудової діяльності; почуттів людини, її психічного й фізичного стану; просторіч; фразеологізмів; прислівників та дієслів, які є маркерами різкої зміни подій; однорідних членів речення тощо. Необхідно наголосити, що автор листа (який виступає в епістолярному тексті наратором) як джерело знання про певну подію чи ситуацію визначає ключові моменти для відтворення деякої реальності та її учасників [5, 78].

Отже, наративні моделі є невід'ємною частиною листів. За тематичною спрямованістю виділяються такі типи наративів: розповідь про якусь подію, що сталася з дописувачем чи спільними з реципієнтом знайомими; повідомлення про емоційний стан та настрої автора; коротке інформаційне повідомлення або констатація фактів тощо. Різні типи листів містять нерівнозначні за розміром повідомлювані формули. Автор листа сам визначає ключові моменти у відтворенні певних подій та їх учасників.

Література

1. Корольова А.В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті : [монографія] / А.В. Корольова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.

2. Мафтин Н. Становлення нарративної стратегії української новелістики / Н. Мафтин // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 42–49.
3. Шмид В. Нарратологія / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
4. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
5. Мацевко-Бекерська Л. Точка зору в позиціюванні гетеродігетичного наратора / Л. Мацевко-Бекерська // Мандрівець. – 2008. – № 3. – С. 73–78.

Парфенюк І.С.,

студентка,

Рівненський державний гуманітарний університет

СВІТ МАЙБУТНЬОГО У ФАНТАСТИЧНОМУ РОМАНІ ЛЮДМИЛИ КОВАЛЕНКО «2245»

Фантастичний роман «2245» написаний Людмилою Коваленко, письменницею української діаспори, наприкінці 1940-х, проте видрукуваний був у нью-йоркському видавництві «Dnipro» лише у 1958 р. Чимало мотивів змістового плану у ньому зумовлені повоєнним часом написання; так осмислюється історичний автобіографічний час.

Простір і час – основні форми буття і форми компонування життєподібного літературного матеріалу; людина сприймає час і простір як нерозривну єдність, що використовується митцями. М. Бахтін зазначає, що «прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [1, 234]. Спробуємо розглянути й прокоментувати опорні точки, що характеризують простір майбутнього землян у романі Л. Коваленко.

Спочатку події відбуваються в 1945 р.: над Льодовим океаном сталася аварія літака, два бортмеханіки та один бомбометник – росіянин Іван Ранцев – викидаються із парашутами, але замерзають. Ранцев, спускаючись на землю, захоплює із собою атомну бомбу, яка, як думає, дозволить зберегти життя і завоювати владу (фактор сили). Через 300 років їх оживлює старий та могутній духом Очет; так виникає підстава розгорнути екскурсію, що ознайомлює з усіма явищами й інституціями нового життя, взаємовідносинами морально досконалих людей. Зміни побуту й соціального ладу, утопічні з погляду читача, передаються завдяки оцінкам цих героїв-мандрівників. Для сучасного читача довоєнне минуле героїв – теж минуле, а теперішнє художнього світу – майбутнє; перше – правдоподібне, друге – фантастичне.

Роман легко можна поділити на відтинки із двох часових площин: життя пілотів в роки війни, перебування у майбутньому, «закидання» українця Юрка назад у минуле. Нас же цікавить світ майбутнього, який відділений якоюсь енергетичною стіною (тобто час існує як вимір і змінна категорія). Події, пов'язані зі світом майбутнього, локалізовані у Південній Америці, Лондоні, Росії, але переважно в Україні; національні питання теж визначають низку мотивів-картин. Образ України минулого відтворено через спогади головних героїв, що подорожують з одного виміру в інший. Для авторки це воєнні враження, її досвід, сучасне. Україна майбутнього з цього погляду – природня, країна майже ізольована від машин та роботів, поза біологічними експериментами; там народжують і виховують дітей. Така, якою авторка хотіла б її бачити в реальному; це утопічна держава. Дізнаємось про минуле України зі спогадів Марії, дівчини із майбутнього, археолога за професією; вона розказує про розкопані міста. Відтак встановимо, якою є топографія України у романі.

Марія згадує Київ, детально описуючи Чернечу гору, або Шевченкову гору: «З двох сторін на гору вели приступки – з такого самого мармуру, як і стовпи, а від річки гора здіймалась вгору веселим килимом квітів, то надто світлих, то надто темних у переливчастому світлі лихтарів» [2, 153]; тогочасний Львів: «Юрко дивився на вузьенькі вулички Львова, на міські мури, що оточували центр Св. Юром на горі, на цілий ряд дерев'яних церквець, що вишикувались, ніби на виставці, навколо мурів – і зрозумів, що тут людьми керувало невступне бажання відновити і зберегти своє минуле» [2, 140]. Ідеться лише про два міста, а інші поселення, скоріше хутори чи села, ідентифікувати неможливо. У контексті проблем політики щодо України оригінально трансформується тема голоду та його долання. Тут, на Україні, у людей майбутнього прокидається голод, бо не вживають таблеток, що стали в майбутньому

основною їжею; у людей прокидаються інстинкти. Відчуття харчового голоду, локалізоване на теренах України, доповнюється осмисленням проблем сексуальних (стосунки Юрка та Марії).

Біологічне й соціальне постають взаємозумовленими. Яке місце в ієрархічному суспільстві займає людина, визначається тим, наскільки потужну енергію вона має. Життя світу контролюють Старші (по роках) – Очети, Омеми, вони очолюють цю ієрархію, бо мають надзвичайно потужну внутрішню енергію. Їм можна все: читати людські думки, оживляти людей, створювати і керувати «початками», використовувати потужну непроникливу заслону тощо. Коли ж Юрко вбив Ранцева, Очетвіршує вигнати (за порушення правил в їхньому світі), очевидно, в інший світ, який співіснує паралельно зі цим «раєм». Особливу енергію має зв'язок матері зі своїми дітьми. Будь-де і будь-коли мама може завдяки екранові відстежити де знаходиться дитина і поговорити з нею. Діти контрольовані своїми батьками. Існує окремий «вид людей» – лівні, які не мають внутрішньої енергії, а відтак не можуть керувати нічим. Л. Коваленко виключає можливість самостійної розумової творчості людини, знищуючи у романі всі книги (одна лише бібліотека у Вашингтоні), газети та радіо, залишаючи тільки екрани, через які людина може пізнавати все сама. «Бібліотеки? Тепер з них ніхто не вчиться» [2, 62]. Авторка материнство перетворює у фах, якому присвячують себе окремі жінки, відповідно – вбивши в собі спеціальними ліками здатність дітонародження, можна одночасно вбити в собі й інстинкт материнства. Бути батьком – теж фах за вибором.

Юрко, що пробув 300 років в анабіозі, питає:

– *Пробачте, але чому ж ви не можете бути і археологом і матір'ю ... Це ж не заважає одне одному.*

– *О, ні, заважає, – споважніла Марія. – Хто хоче мати дітей, повинен присвятитися тільки їм... Та й нема нічого цікавішого для батьків, як діти...* [2, 64].

Авторка засуджує все попереднє життя людства, яке, мовляв, не заслуговує ні на що інше, як на назву «вік дураків, вік ідіотів», хоча з того світу і на його здобутках постає нове. Весь світ поділений на департаменти, країни, що мають певні спеціалізації: країна спорту й науки, де виховують дітей, країна, що спеціалізується на розвитку індустрій. Лише дві місцевості залишилися такими, як були ХІХ ст. – Україна та Індія. Їх жителі ніби самі вибрали собі життя без нових технологій. Дивну долю обрала авторка колишній Росії – це край диких тварин та диких людей.

Росіянин Іван та українець Юрко – постаті майже символічні, бо ототожнюють собою добро та зло. Тому Юрко хоче пізнати сучасне життя і повернутися в Україну, Іван же – заволодіти світом завдяки атомній бомбі і намагається розгадати загадку застосування атомних енергій («початків»). Центральна проблема, що розрізняє свідомість минулого і майбутнього, – використання атому. У минулому атом – зброя масового знищення людей (війна); у майбутньому (для Л. Коваленко) – це невід'ємна складова технічних й біологічних удосконалень. Учені «нового світу» застосовують його широко, що бачимо із низки побутових картин роману. «Коли хтось хоче побути сам, щоб нічий дух не впливав на нього і щоб ніхто не читав думок його, – тоді спускає непроникливу заслону...Тоді ніщо не досягає його» [2, 42]. Непрониклива заслона – це так звана аура людини. Екрани замінили книжки у школі; Марія показує на екрані, де перебуває Іван та що робить; той же Іван на екран спроектував свої спогади, адже їв тільки таблетки (міг керувати атомом).

Отже, щодо жанру роману, то йдеться про фантастику, адже персонажі та предмет (атомна бомба) переміщуються в просторі і часі, зникають, а також існують об'єкти з неможливими для реальності властивостями. Наявність локальних покажчиків (топонімів) зближує фантазійний світ із реальністю, перехідні один в одного лише в особливих сюжетно значущих локусах. Тому важко відстежити, де межа між реальністю та фантастикою.

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Коваленко Л. Рік 2245 : роман-утопія / Л. Коваленко. – Нью-Йорк, 1958. – 214 с.

Перинец Е.Ю.,
преподаватель,

ГУ «Днепропетровская медицинская академия МЗ Украины»

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА В.С. МАКАНИНА «ИСПУГ»

Интерес литературоведов к творчеству В.С. Маканина, которого часто называют Достоевским нынешней русской литературы, не ослабевает вот уже полвека. Одной из актуальных проблем маканиноведения является исследование природы «московского текста» прозаика. Под «московским текстом» мы понимаем сверхтекстовое целое, знаковую манифестацию Москвы, отраженную в художественных произведениях писателя. Определенные мифологемы, знаки пространства, конкретная топика, московские типы и мотивы рассматриваются как конституционные признаки «московского текста».

Выделение и осмысление пространственно-временных координат в романе Маканина «Испуг» (2006) позволит не только очертить социокультурную и политическую ситуацию в России 1990–2000-х гг., но и приблизиться к пониманию специфики авторского варианта «московского текста». В главном пространственном топосе, каковым является Москва, писателем выделены отдельные столичные топосы – Белый Дом, психиатрическая больница и метрополитен. За границами внутреннего пространства столицы оказывается внешний топос – Подмоскovie как своеобразная антипроекция огромного мегаполиса.

С помощью монтажной техники, как на качественной киноплёнке, в каждой главе «прокручиваются» картинки разных топосов, возникающие преднамеренно и с особым умыслом. Магистральным, отмеченным политической символикой образом-топосом романа является Белый дом, показанный в трагические дни противостояния осенью 1993 г., когда возникший конфликт между президентом Б.Н. Ельциным и правительством грозил перейти в гражданскую войну. Заявленный уже в эпиграфе, этот исторический факт упоминается явно или завуалированно во всех смысловых частях произведения, что позволяет говорить о его программном значении для всего романа. Маканинское творческое осмысление важной исторической вехи в жизни России входит в своеобразный цикл других произведений русской литературы, освещавших эту тему: «Чёрный дом» Ю.Е. Петухова (1994), «Трики, или Хроника злобы дней» Л.И. Бородина (1998), «Красно-коричневый» А.А. Проханова (1999), «1993» С.А. Шаргунова (2013) и др. В 2013 г. вышел также документальный фильм «Белый дом, чёрный дым».

Главы «Белый дом без политики», «Старики и белый дом» относятся непосредственно к 1993 г., а значит, обозначают точку отсчета повествования во временной системе координат. Действие других рассказов представляет дальнейшую хронологическую цепочку, где авторская интенция направлена на фиксацию действительности после политического кризиса. Художественный вымысел позволяет автору совмещать различные временные пласты – они не только имеют дискретную природу, но часто размыты и взаимопроницаемы.

Эти главы создают эффект зеркального отражения одинаковых событий, но с различной степенью динамичности и экспрессии. В каждой из них пространство столицы постепенно сужается до размеров её центрального топоса – здания государственной власти, где нет места не только вчерашнему агэшнику старику Петровичу и молодым «лишним» людям, ищущим «убёга» в наркотиках, но и представителям победившего «поколения политиков и бизнесменов», не сумевших поделить власть. Таким образом, испуг, по Маканину, – это главный на тот момент итог демократических преобразований новой российской власти и главное «достижение» «поколения политиков и бизнесменов». Именно такое прочтение текста «новой» Москвы зафиксировано писателем в названии романа.

Белый дом становится пространством кровавой бойни двух политических сил, где, как констатирует Алабин, «рождается, <...> просыпается новая Власть. Проснется... Не новая Россия, а новая Власть» [3, 408]. Важно, что мысли героя обращены к его ровесникам, к той группе стариков, которые случайно собрались возле Белого дома в злополучный день

противостояния, что, по мнению М.Ф. Амусина, является показательным знаком потерянности поколения [1, 120]. Причем, пятиразовое прокручивание этого эпизода форсирует идейный смысл произведения – не только потерянности, но и обреченности «белоголовых одуванчиков», которые оказались неприспособленными к новой ужасной реальности. Их желание покоя, умиротворения («Когда стар, менять уже ничего не хочется!» [3, 392]) наталкивается на мощное сопротивление молодых, в свою очередь, быстро адаптирующихся к бурной действительности. Осенние события 1993 года поставили последнюю точку в политическом курсе страны, сделав необратимым процесс стремительного накопления иного социокультурного опыта и трагического несовпадения с ним старого поколения. Маканин и показывает разобщенность людей, точнее, непонимание между двумя поколениями, которые, как и в его другом романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), «владея одним и тем же языком культурных мифов, говорят при этом на разных языках, перекодируя одни и те же знаки культуры по-своему» [2, 5].

Одним из таких культурных знаков, отсылающих к тексту русской литературы, к Чехову, становится топос психиатрической больницы. Однако в «Испуге» он трансформирован в соответствии с текстом «новой» Москвы-России, где два поколения не понимают и отвергают друг друга. Новые «деликатные полупсихушки», в которых за большие деньги лечат известные врачи [3, 20], где «шикарные палаты» и «старательно прибрано» [3, 22], дают возможность детям без мучений совести избавиться от родителей. С проблемой «отцов и детей» символически связан еще один сквозной образ-топос маканинского «московского текста» – метрополитен.

Вторым организующим художественное пространство романа топосом является Подмоскowie как место действия почти всех глав произведения. Это нестоличное пространство тоже трансформировано писателем, показавшим Подмоскowie не столько как мир провинции, где можно спастись от Москвы-мачехи, сколько как «лакомый кусочек» для новоявленных дельцов, бизнесменов, политиков, «новых русских» и как пространство ночных грабежей.

Писатель фиксирует в новом ракурсе жизнь «серединных» людей, раскрывая механизм их поведения вдали от рутинного темпоритма и суеты мегаполиса. Даже на лоне природы россияне зависимы от телевизионных программ и интернета, когда «экранная голубизна в темноте – это наша свеча конца-начала века» [3, 86]. Примечательно, что именно политика стала неотъемлемой частью жизни «серединных» людей, которые не осознают свою псевдопричастность к будущему страны.

Таким образом, своеобразие пространственно-временной организации романа «Испуг» программирует особенную природу маканинского «московского текста», раскрывающий трагедию современной «новой» России и «новой» Москвы.

Литература

1. Амусин М.Ф. Панацея от испуга / М.Ф. Амусин // Вопросы литературы. – 2010. – № 1. – С. 105–124.
2. Калашникова О.Л. Мифы В. Маканина и культура постмодернизма / О.Л. Калашникова // Русский язык и литература в учебном заведении. – 2002. – № 3. – С. 2–5.
3. Маканин В.С. Испуг : роман / В.С. Маканин. – М. : Гелеос, 2006. – 416 с.

Підодвірна М.І.,

аспірантка,

Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ У РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА «ПЕРВЕРЗІЯ»

Розвиток ідеї часопростору – від античності до постмодернізму

Доба античності відрізняється від попередніх і наступних епох сталими культурними традиціями, політичною та культурною цілісністю. Саме цей час характеризується початком потужних досліджень людини, різних аспектів матеріального та нематеріального світу. Витоки уявлень про двоаспектність часу і простору зустрічаємо у Геракліта та піфагорейців:

це і вмістилище об'єктів та процесів, тобто пустоти й безкінечної тяглості, і упорядкованість цих об'єктів та процесів. Своє розуміння часу яскраво обгрунтували Арістотель, Августин Блаженний, Ляйбніц, Е. Гуссерль, М. Гайдегер, А. Бергсон, Г. Зіммель та ін. Неможливо не згадати теорію відносності Енштейна, в якій вчений обгрунтовує взаємозв'язок часу та простору.

Постмодернізм приніс із собою ще інший погляд на простір та час. М. Гюйо звернув увагу на той факт, що спогади (порядок спогадів) визначають тяглість часу. Людина уявляє собі час через низку просторових образів і не інакше. Низка дослідників (починаючи від А. Бергсона) дійшли висновків, що в сприйнятті людиною часу велику роль відіграє її психо-емоційний стан. Тобто час – це ланцюг послідовних образів. Він швидко спливає, коли людина радісна, щаслива і повільно іде, коли вона чекає на щось чи на когось. Інтенсивність психічних станів визначає тяглість часу та наповненість простору. Постмодерністи багато підсумували, спираючись, а часто і відкидаючи традиційні філософські надбання. Важливим є переконання, що культурний простір не є гомогенним та однорідним.

Теорія хронотопу та доба постмодернізму

Поняття хронотопу першим ввів у літературознавство М. Бахтін. Проте він зазначає, що ідея нерозривності простору і часу з'явилась в самій естетиці давно, при чому раніше теорії Енштейна. Згадує М. Бахтін «Лаокоон» Г. Лессінга, де краса Єлени описується не статично, а проявляється через дію на троянських старців, розкривається в їхніх вчинках. Отже, поняття хронотопу не було механічно перенесене, а створювалось в самому літературознавстві. Також вчений говорить, що в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому, при цьому вагомою постає символіка хронотопних образів. «Творчий хронотоп», заявлений М. Бахтіним, особливо актуальним став у добу постмодернізму. Тут хронотоп – форма моделювання хаосу в постмодерному тексті, властивість постмодерного тексту, категорія тривкої міри тексту.

Конструювання часу у постмодернізмі полягає у відтворенні всіх існуючих раніше моделей часу та оперуванні ними на ігрових засадах. Постмодерністи сполучають лінійний та циклічний час, а також шукають способи винайти новий принцип обліку часопростору. Часто простежується намагання створити в постмодерністському тексті варіант хронотопу на основі оперування поняттям «ніщо». Отже, суть хронософії постмодернізму – гра різними історично проявленими типами часу та простору, де кожен митець сам обирає принципи гри.

Географічний часопростір у романі «Перверзія» Ю. Андруховича

«Что наша жизнь? Игра» – одразу ж згадується цей фрагмент із арії Германа опери «Пікова дама», коли мова йде про постмодернізм. Ігрове начало притаманне більшості творів цієї доби. «Перверзія» – не виняток, а, радше, яскравий доказ. Перше, що кидається в очі читачу – божественна атмосфера, карнавал, криза, що веде до відчуження людини від світу. Смерть карнавалу як специфічного хронотопу (де час і простір є вічними, життєдайними) безслідно зникає зі світогляду сучасника. Автор демонструє духовний розлад Європи, неможливість розвитку поза такими життєво необхідними явищами як мистецтво, культура, сміх. У Ю. Андруховича сміхова культура трансформується під впливом новітніх філософських уявлень про людину, часопростір, сміх. Тож культу їжі, питва, тіла хоч і присутні в прозі письменника, проте значно змінюють функціональність.

Місто в Ю. Андруховича – велетенський химеризований часопростір з численними переходами; це система міст, які калейдоскопічно пролітають перед очима читача; це велетенська мапа Європи з численними країнами, через які подорожує Стах Перфецький. Різні кутки старої Європи становлять цінність для героя настільки, наскільки його вражає побачене, а, отже, оповідь сповнюється, насамперед, психологічних афектів Стаха Перфецького. Хронотоп Венеції, де відбувається основна дія, уривчастий, події відбуваються на грані реального з ірреальним. Минуле продовжується в теперішньому, але чи має місце майбутнє?

Географічний хронотоп у романі є надзвичайно логічно виструнченим, темпоральність у ньому передається з точністю до годин і навіть хвилин, простір має ширину, довжину,

глибину, тривалість. Насамперед, в ньому час – минулий, теперішній, майбутній – не плутається, як це спостерігалось у хронотопі карнавалізованої Венеції. Простір також є чітко окресленим, географічно визначеним, оптичним.

У пошуках відповіді на філософські питання самоідентифікації, Стах говорить про Україну. Левову частку хронотопу України займає минуле. Стас і Ада, пригадуючи своє дитинство, місця, де вони народились та виростили, ретроспективно наворачують читача до психологічних образів України, до конкретних топосів, пам'ятних для героїв з якихось причин. Минуле постає не у хронологічній послідовності, а в залежності від емоційного стану оповідача.

До складу модифікацій географічного хронотопу роману «Перверзія» входить також сакралізований хронотоп міста. Характеристиками сакралізованого хронотопу наділений острів Сан Мікеле. Географічний хронотоп наповнений фрагментарним оглядом різних міст та їхніх культурних пам'яток. Складовими цього хронотопу є: дорога, мапа, кордон, острів, материк, різні країни, Україна, Чортопіль тощо. Динаміка хронотопних структур у романі зумовлена фрагментарністю постмодерної структури роману «Перверзія», отже, має за домінанту психологічний часопростір наратора.

Література

1. Андрухович Ю. Перверзія : роман / Юрій Андрухович. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. – 304 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // ИС «СМАЛТ». – Режим доступа : <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/bahhron.pdf>
3. Кискін О.М. Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.М. Кискін. – К., 2006. – 20 с.

Полигач І.О.,

аспірантка,

Тернопільський національний економічний університет

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ СУЧАСНОГО РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ

Увівши поняття хронотопу в літературознавство, М. Бахтін трактує його як формально-змістову категорію, у ньому час «згущується, ущільнюється, стає художньо зримим», а простір «інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії» [1, 121–122]. Час і простір – це взаємозумовлені категорії: «Прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом» [1, 121–122]. М. Бахтін наголошував, що хронотоп має суттєве жанрове значення.

Відмінною рисою антиутопічної літератури є своєрідний хронотоп. Автори створюють експериментальний художній світ, де негативні соціально-політичні тенденції сьогодення набувають максимального розвитку, постаючи перед нами у гротескно-парадоксальному чи абсурдному втіленні [3]. За словами Л. Геллера, якщо «час утопії – це час виправлення помилок теперішнього і він є якісно відмінним, принаймні в задумці», то час антиутопії – це час розплати за гріхи втіленої утопії, причому втіленої в минулому [2, 130–131].

Як вже зазначалося, художній час в антиутопії є одним із сюжетних та жанротворчих елементів. Час в антиутопічних творах живе за власними законами. Він не історичний. Автори відносять дію в майбутнє, далеке чи близьке, («Москва 2042» В. Войнович, «Кись» Т. Толстой, «Сліпа віра» Б. Елтона, «Corpus delicti» Ю. Цее, «Хронос» Т. Антиповича, «Далекий простір» Я. Мельника), у певний момент минулого (твори В. Голдінга, «Ніч ополудні» А. Кестлера) чи в умовне теперішнє з елементами альтернативної історії («Історія світу в 10 ½ розділах» Дж. Барнса, «Сфера» Д. Еггерса, «Я буду тут на сонці і в тіні» Кр. Крахта, «Рівне / Ровно (Стіна)» О. Ірванця).

Час розвитку подій стає зрозумілим із контексту. При цьому умовне теперішнє та час дії наділяються абсолютною самоцінністю, не завжди пояснюються минулим та прогнозують можливе соціальне, але не хронологічне майбутнє. Часові координати спотворені, генетична історична пам'ять змодельована за законами умовного експериментального соціуму, створеного в антиутопії.

Дослідниця антиутопії С. Шишкіна зазначає, що даний жанр вивчає не світ в історії, а історію, що зупинилась, як художній образ світу, створений у результаті не реального, а лише ймовірного розвитку цивілізаційного процесу [5]. Замкнутість хронотопу спричиняє появу асоціацій: читач сам пов'язує реальне та умовне теперішнє, намагається знайти пояснення того, що відбувається, у можливому майбутньому, вивчає ймовірне минуле у «призупиненому» процесі розвитку історії. Виникає особливий різновид антиутопії – ахронія, тобто «відсутність часу», або ухронія (юкроніка) – антиутопія з певним неісторичним часом, «вилученим із діахронічного процесу і зупиненим для стереоскопічного розглядання змодельованої автором псевдо реальності» [5, 29]. Б. Ланін у статті «Анатомія літературної антиутопії» теж зазначає, що антиутопія завжди просякнута відчуттям «застиглого часу» [4, 161]. Антиутопія переймає у науковій фантастики численні трансформації часових структур. Тут ми спостерігаємо не лише перенесення дії в інший час, але і подорож героя у часі («Москва 2042» В. Войнович, «Планета мавп» П. Буля), «екстраполяцію» («Невозвращенец» О. Кабакова).

Антиутопічній оповіді притаманна певна структура: умовний історичний процес ділиться на два періоди – до та після втілення утопічного ідеалу, а між ними деяка порогова подія – природний, соціальний чи культурний катаклізм. Так, відправною точкою для створення нового суспільства в романі Б. Елтона «Сліпа віра» є потоп, винайдення хрономата в «Хроносі» Т. Антиповича, запровадження МЕТОДУ в «Corpus delicti» Ю. Цее. В інших романах відлік нового часу починається із Революції («1984» Дж. Оруела), Вибуху («Кись» Т. Толстой), Льодового походу («Острів Крим» В. Аксьонова).

Для передачі художнього часу та його реалій автори використовують багато специфічних прийомів. Це прямий опис соціально-історичних подій та явищ, хронологічні історичні ретроспекції, згадування «історичних постатей», імітація документів змодельованої епохи, датування. Наприклад, щоденник головного героя роману Я. Мельника «Далекий простір» відсилає читача до 2134-го дня 8-го сектора 17-го числення, у роману оповідь вплетені уривки газетних повідомлень, підручників, заборонених книжок.

Місце дії в антиутопіях є переважно географічно замкненим. Це простір, що живе за власними законами, відокремлений від зовнішнього світу велетенською загорожею, стіною, парканом, заборонними знаками, морем, лісами та ін. Але цей простір агресивний до головних героїв – і це, на думку С. Шишкіної, його основна функція і ціннісна характеристика [5].

Замкнутість та осяжність простору зумовлює повну підконтрольність кожного руху, позбавляючи героїв можливості щось змінити в системі. Простір відштовхує особистість, деперсоніфікує її. У світі втіленої утопії особистість втрачає право на інтимний простір, який стає уявним, ілюзорним. Герої антиутопій перебувають під постійним стеженням («1984» Дж. Оруела, «V – означає вендета» А. Мура), змушені подавати щоденні звіти про фізичний стан («Corpus delicti» Ю. Цее), транслювати кожен свій крок у мережу та бути цілком «прозорими» («Сфера» Д. Еґґерс) тощо.

Типологічне дослідження антиутопічних творів дозволяє зробити висновок про своєрідність хронотопу цього жанру та виокремити часово-просторову організацію модельованих суспільств як жанротворчу рису.

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки исторической поэтики // Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 121–190.
2. Геллер Л. Вселенная за пределом догмы / Л. Геллер. – Лондон : Overseas Publications Interchange, 1985. – 446 с.
3. Євченко О.В. Деякі родові риси поетики драми-антиутопії / О.В. Євченко // Вісник Житомирського держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2004. – Вип. 15 – С. 166–170.
4. Ланін Б. Анатомія літературної антиутопії / Б. Ланін // Общественные науки и современность. – 1993. – № 5. – С. 154–163.
5. Шишкіна С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке / С.Г. Шишкіна. – Иваново : Ивановский гос. хим.-технол. ун-т, 2009. – 230 с.

Регуш Ю.С.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ЧАСОПРОСТОРОВА МОДЕЛЬ СВІТУ ПОЕЗІЇ АМВРОСІЯ МЕТЛИНСЬКОГО

Романтичний часопростір є своєрідним явищем. Особливість часу в романтичному творі, на думку Л. Хавкіної, «...виявляється в кількох напрямках. Перш за все, це погляд на історичне буття нації, її міфологізовані та сакралізовані минуле, сучасне й майбутнє [...]. Романтики розсувають межі художнього часу. Зображувані події іноді віддалені на тисячі років, історичний час може перетворюватися на містеріальний, часто міфологізуються реальні події» [5, 14].

В українській романтичній ліриці, на думку О. Камінчук [3, 143], можна виділити кілька часових моделей: прямий часовий порядок (від минулого часу через теперішній до майбутнього), суцільний часовий план (один з трьох граматичних часів), циклізація (повернення на попередній часовий план), обрамлення з елементами циклічної структури в центральній композиційній частині, невпорядкована зміна часових планів та обернений часовий порядок (від майбутнього через теперішнє до минулого). Дослідниця наголошує на тому, що «в українській ліриці 20–60-х років XIX століття, найпродуктивнішими моделями часової організації ліричного сюжету є обрамлення та циклічні структури» [3, 143].

Для української романтичної літератури, як і для світової, характерним був принцип історизму; романтики виявили неабиякий інтерес до героїчного минулого своєї Батьківщини. Митці розуміли історію як живий процес переходу від однієї події до іншої. Найбільшу увагу українські романтики приділяють змалюванню вільної героїчної доби козаччини, історичним спогадам про Запорізьку Січ, вільне степове козацтво.

Поети-романтики не ставили перед собою завдання достовірно змалювати у своїх творах конкретні історичні події чи історичних особистостей, вони лише намагалися протиставляти героїчне минуле України її сучасності. Із протиставлення сучасного минулому у романтиків випливало незадоволення тогочасною дійсністю. О. Борзенко з цього приводу зазначає: «Шукаючи свій ідеал поза межами щоденності, представники романтизму часто звертаються до осмислення подій та образів минулого» [1, 7]. З огляду на те, що романтична література особливе місце відводила оспівуванню історичного минулого України, більшість творів цього періоду характеризується історичною просторовою та часовою організацією.

Помітним представником української романтичної літератури вважається харківський поет Амвросій Метлинський. Типовим романтиком називає поета і М. Зеров: «Його вдача меланхоліка, з одного боку, і впливи західноєвропейського романтизму, з другого, поклали певний колорит на всю поетову творчість. Поет тужить за минулою славою рідного краю, вибирає виключно сумні мотиви. Глибоким песимізмом перейнята вся його поезія. Метлинський – “співець минулого”, “поет могил”» [2, 78].

У своїй поетичній діяльності Амвросій Метлинський широко розробляв характерні для романтизму ідеї народності та історизму. Провідне місце у творчості поета займає історична лірика. Для поетичної спадщини митця характерне трагічне сприйняття світу, роздуми про минуле й сучасне, позитивне поет вбачав лише у героїчному минулому та протиставляв його сучасності. Слушною є думка О. Камінчук, яка наголошує: «Історична тематика, романтичне протиставлення козацького минулого України і сучасності в ліриці А. Метлинського зумовлює акцентацію на часовому плані минулого: часте обрамлення минулим і використання оберненого часового порядку» [3, 143].

У поезіях Амвросія Метлинського «Пішли навікачі» та «Думка червонорусця» спостерігається обрамлення подій минулим часом: «Край в сю пору згадує мі ся частенько, / Де густі луги, садочки зелененькі, / Й хаточка з-між них біліє ся панянкою...» [4, 121]. Обернений часовий порядок використовує поет у творах «Степ», «Козак та буря», «Дитина-сиротина», «Кладовище»: «Ідемо з батьком степом серед ночі; / ...Колись, мій синку, ми тії могили / Трупом та трупом начиняли; / Колись, мій синку, ми в тії могили / Злих ворогів, було, спати клали...» [4, 110], «Дивляться з неба ясененько срібні зірки; / Мають-біліють над

могилами хустки. / ...Що чуприни вражі діти одцурались? / ...Колись єю з України нечисть ми змітали, / тільки що із головою її віддавали» [4, 111].

Історичний простір у поезіях Амвросія Метлинського характеризується вказівкою на конкретні місця минулого: Запорізька Січ, Дніпро, Київ, а також загальними поняттями степу та могили: «Давно, давно вже Київ панував: / Його церкви аж хмари зачіпали, / ...Та на Дніпрі ж таки була і Січ...» [4, 114], «Дібровонька над водою, знай, шуміла, / Щось Дніпр-воду дуже колихало: / Чи то вона, та діброва, гомоніла / Чи козаки з Дніпром розмовляли?» [4, 115], «Де недавно козак гомонів, / Його кінь тупотів, / Як на ляха козак налітав, / В нього спис запускав, / Там тихо по білому степові сивий / Туман розлягається...» [4, 123].

Є у поезіях Амвросія Метлинського і вказівка на календарний час, використання лінійної часової моделі: «Восени ми тряслись в таратайці в село; / Вже на нивах нічого тоді не було» [4, 116], «Як тільки гульк на світ свята неділя, / То й стане зараз веселіший світ» [4, 119].

Часопросторова модель світу поезій Амвросія Метлинського характеризується поєднанням історичного та реального простору, а також історичної, циклічної та лінійної часової моделі творів. Творча спадщина харківського романтика мала значний вплив на розвиток української романтичної літератури у 70–90-х рр. XIX ст.

Література

1. Борзенко О. Поезія українського романтизму / О. Борзенко // Поезія українського романтизму / [укл. та передм. О.І. Борзенка]. – К. : Елібре, 2008. – С. 3–10.
2. Зеров М. Харківський гурток. А.Л. Метлинський // Зеров М. Твори : в 2 т. / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – С. 77–80.
3. Камінчук О. Поетика української романтичної лірики (Проблеми просторової організації поетичного тексту) / Ольга Камінчук. – К. : ЛТД, 1998. – 160 с.
4. Українські поети-романтики. Поетичні твори / [ред. кол. : І.О. Дзевєрін (голова) та ін. ; упор. і прим. М.Л. Гончарука ; ред. тому М.Т. Яценко]. – К. : Наукова думка, 1987. – 592 с.
5. Хавкіна Л.М. Українська романтична поезія кінця 20-х – початку 40-х рр. XIX ст. : міфопоетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Любов Марківна Хавкіна. – Харків, 2003. – 18 с.

Редчиць Т.В.,

кандидат філологічних наук,
технологічний університет

ТЕМПОРАЛЬНА СТРУКТУРА РОМАНІВ ГАЙМІТО ФОН ДОДЕРЕРА

Головною ознакою оповіді у романах «Демони» і «Штрудльгофські сходи» австрійського письменника Гайміто фон Додерера (1896–1966) є уведення дистанції між часом подій і часом оповіді про них з метою дистанціювання реального автора твору від оповідача як текстової категорії і свого героя. З точки зору авторської позиції, романний час – це час, який давно минув, навіть у тому випадку, якщо хронологічно події відбулися зовсім нещодавно. Події, що відбуваються з героєм у межах будь-якого відрізка часу, пов'язуються у єдиний контекст, усі точки якого однаково віддалені від момента оповіді: цей момент становить висхідний пункт осмислення подій у творі. Ця часова дистанція відіграє особливо важливу роль, коли оповідач є автором оповіді про самого себе. У цьому випадку персонаж постає як «Я-оповідач», віддалений від подій часовою дистанцією, з відстані якої він єдино і може досягнути увесь пройдений ним шлях.

У своїх «віденських романах» Додерер подає оповідь про події здебільшого з перспективи часу, з відстані прожитих героєм років, що забезпечує «панорамність» його погляду на події твору. Усвідомлення суміщення різних часових пластів – теперішнього і минулого, оповіді про «тоді» з позицій «тепер» – як визначальної особливості композиції Додерерових «Демонів», так само як і «Штрудльгофських сходів», є надзвичайно важливим для розуміння принципів їх темпоральної організації. Відтак найбільш доречним у цих знакових романах митця виявляється застосування у якості оповідної інстанції автора-деміурга, котрий знає *більше, ніж будь-який актантний персонаж*. Саме так, зокрема, у романі «Демони»,

позиціонує себе Гайренгоф: «Звичайно, сьогодні, „знаючи усе“, я належу до категорії пророків, що *обернуті назад*» [4, 325]. Використання такої стратегії, власне, і забезпечує Додереру можливість подати «погляд ззаду», подивитись на «глибину років» з точки зору нинішнього життєвого досвіду. Коментуючи цю особливість оповідної структури, Д.В. Затонський характеризував автора-оповідача роману як «глузливого *деміурга*, який за власною волею вертить пластами часу, розглядає їх з дистанції, з майбутнього. Іноді він надіває маску скромного хроніста. Зрештою остаточно склалася двоїста авторська роль» [1, 342]. Це визначення у своїх ключових моментах – погляд з дистанції часу, всезнаючий автор, відкрито задекларована зміна наративних «масок» – проектується на особливості наративної організації практично у кожному з «віденських романів» Г. фон Додерера.

Істотним для ідентифікації структури наративу будь-якого літературного твору є усвідомлення особливостей його композиції, яка організує елементи подій у штучному порядку і відіграє визначальну роль у виборі того чи іншого типу нарації у творі. Саме завдяки композиції виникає зміст, що активізує смисловий потенціал, закладений в «історії» [2, 159] як сукупності подій, розташованих у природному порядку. У цьому сенсі архітектоніка «Демонів» визначається порушенням лінарного викладу подій, що реалізується насамперед «роздвоєністю» темпоральної координати твору: опис подій, що відбувалися у «глибини років» (літо 1926 р. – зима 1927/28 рр.) подається з точки зору сучасності автора-оповідача (1950-ті рр.). Саме ця особливість хронотопічної структури «Демонів» дає Д.В. Затонському підстави зауважити, що у цій стилістично строкатій хроніці відсутній і хронологічний порядок. Дія у «Демонах», що розгортається за складними спіралеподібними орбітами, «втягує» у оповідь нових персонажів і нові події. Завдяки цьому поступово окреслюється кілька ключових подієвих вузлів, навколо яких розгортається оповідь.

«Штрудльгофські сходи» – роман про становлення особистості героя. У розгорнутій оповіді Гайміто фон Додерер успішно долає технічно складні сплетіння подій і образів за допомогою «поліграфічного зразку оповіді»: центральний персонаж твору – Мельцер, у образі якого нерідко вбачають «альтер-его» самого автора, є «обхідною постаттю» у творі: Мельцеру не відведено головної ролі, він залишається немов осторонь, оточений численними персонажами, які нічим не відрізняються один від одного. При цьому усі без винятку епізоди, у яких змальовано різні ситуації за участю різних персонажів в певній ситуації, є важливими для розгортання оповіді і з перспективи часу, так чи інакше, співвіднесені з її фіналом – 21 вересня 1925 р.

Подібно до дії «Демонів», дія у романі «Штрудльгофські сходи» розгортається у двох часових площинах водночас. Це принцип сюжетно-композиційної організації роману задекларовано уже в підзаголовку твору за допомогою метафоричного концепта «глибина років» («Мельцер і глибина років»). «Глибина років», як слушно зазначає Д.В. Затонський, – це не лише те, що віддаляє оповідача 40–50 років від героїв, які жили раніше, а й те, що віддаляє лейтенанта Мельцера 1910–1911 рр. від майора й амстрата Мельцера 1923–1925 рр. Ці темпоральні координати оповіді створюють два поля напруги щодо перебігу подій, позначаючи «подорож у минуле тривалістю в чотирнадцять років». Головним принципом цієї епічної подорожі у минуле є відмова від лінарного розгортання оповіді.

Роман починається з подій 1923 р. і від початку і до кінця оповідь корелює з кульмінаційним моментом роману – нещасним випадком, який стався з Мері К. (уродженою Аллерн) 21 вересня 1925 р. У першій і другій главах автор знову повертає читача в 1911 і 1918 рр., і, зрештою, у третій та четвертій главах, з літа по осінь 1925 . дія роману безперервно рухається уперед. У просторі цього наративного контексту відтворюються деякі істотні фази антропогенезу центрального персонажу роману Мельцера – від його повернення з фронту до весілля, інтегрована роль і значення яких оцінюються у контексті усього твору. Використання такого типу нарації покликане якнайкраще створити відчуття часової дистанції.

Завдяки «ламаності» композиції твору ця часова дистанція неодноразово наголошується в його структурі. Основний зміст оповіді у «Штрудльгофських сходах» визначає оповідь про чотири літа (1910, 1911, 1923 і 1925 рр.), які Додерер вибрав з п'ятнадцятирічної «глибини»

минулого і які певним чином пов'язані з етапами життя лейтенанта Мельцера та його колишньої коханої Мері К. Однак відповідність цих чотирьох років чотирьом частинам роману існує лише на формальному рівні, текстуально ж темпоральні координати оповіді увиразнюються через систему мовних зворотів, які допомагають письменнику вільно рухатися у часі – чи повернутися на початок дії роману – з 1923-го у 1910-й р., чи потім перейти до оповіді про події 1925-го, коли Мельцер і Теа Рокіцер одружуються. Такі мовні звороти визначають специфіку наративу «Штрудльгофських сходів» як *нاراتиву-спогаду*, що становить характерну прикмету цього «віденського роману». Ефект переходу від сьогодення до минулого і навпаки здійснюється за допомогою використання конструкцій, що включають засоби часового дейксису: «До колишнього помешкання Ціхаля переїхала зі своїм чоловіком після першої світової війни. До того було ще далеко. Зараз їй не було ще й шістнадцяти» тощо [3, 689; 3, 1224].

На загал, оповідні стратегії, обрані Г. фон Додерером у його романах «Демони» і «Штрудльгофські сходи» як один з аспектів архітектоники цих творів, надають письменникові вигідні можливості для найповнішого втілення свого задуму – комплексного зображення життя Відня і віденців у непростих історичних колізіях першої третини ХХ ст.

Література

1. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М. : Художественная литература, 1985. – 444 с.
2. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. –М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
3. Doderer H. von. Die Strudlhof stiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre : roman / Heimito von Doderer. – München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1993. – 908 s.
4. Doderer H. von. Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff / Heimito von Doderer. – München : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1985. – 1345 s.

Рибчинська З.Б.,

кандидат філологічних наук,

Львівський національний університет імені Івана Франка

«МАЙБУТНЄ ТЕПЕРІШНЄ» ЯК ЧАСОВИЙ РЕЖИМ КУЛЬТУРИ (У МАНІФЕСТОГРАФІЇ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА)

В одному зі своїх новіших текстів Аляйда Ассман твердить, що «майбутнє раптом втратило свою привабливість. Ми вже не маємо можливості вільно використовувати його як певну наближену до нуля точку прикладання наших прагнень, цілей і планів» [1]. І продовжує далі: «Ресурси майбутнього вивітрились потоком нових драматичних проблем. ... майбутнє вже не може бути якимось Ельдорадо наших надій та бажань, а обіцянки безкінечного прогресу звучать все набридливіше» [1]. Драстичне відчуття порожнечі поділяє і Андреас Гюссен. Аналізуючи сучасні зміни системи західної темпоральності, він окреслює їх як повільне, але неunikненне зменшення майбутнього, що проявляється, зокрема, в загальному повороті до минулого, повороті, що виразно контрастує з початком ХХ ст., коли особливі права надавали майбутньому [2, 21]. Необхідність усвідомити актуальний процес розуміння структури часу спонукає досліджувати попередню витіснену структуру, зосереджену на «майбутньому теперішнього» (Future Presents), що визначала основу і джерело способів мислення, сприйняття і поведінки європейців з кінця ХVІІІ ст. до 80-х рр. ХХ ст. У цьому контексті цікавим і цінним є досвід українського авангарду, зокрема, сформована в межах його дискурсу динамічна модель культури.

В основі головних дискусій, що відбувались в українській культурі на початку ХХ ст., можна побачити футурологічну проблему. Іншими словами, відбувалось затяте суперництво не тільки між візіями майбутнього, а також між тим, яким чином ці візії творити (зокрема, в мистецтві). На межі ХІХ і ХХ ст. в рамках модерного національного проекту з'являються різні версії майбутнього, значну частину яких визначає жаль за втраченою величчю минулого, що фіксує метафора «національного відродження». Тож більшість культурних проєктів пропонували візію майбутнього, яка в принципі була відродженням минулого (ідеальний образ

якого, сформований ще романтиками, активно функціонував в колективних уявленнях). З іншого боку, в ранньомодерній парадигмі формується авангардний дискурс, теоретичні засади і мистецькі практики якого яскраво демонструють темпоральну систему модерності в її кульмінаційному і водночас перехідному стані. Усвідомлення того, що бачення майбутнього або, якщо вдатись до поняття, запропонованого Райнгартом Козеллеком [3, 16], горизонт очікувань визначає сприйняття і переживання теперішнього, в якому важливим стає тільки те, що відповідає цьому горизонтові, мало вирішальне значення у формуванні авангардного проекту.

Михайль Семенко, будучи центральною і надієвішою фігурою українського футуризму, вже у перших маніфестах проголошує кардинальний розрив з дотеперішньою традицією, таким чином обираючи інший напрям руху. У передмові до збірки «Кверо-футуризм» поет пише: «Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули... Хай наші батьки (що не дали нам нічого в спадщину) втішаються "рідним" мистецтвом, доживаючи з ним вкупі, ми, молодь, не подаймо їм руки. Доганяймо сьогоднішній день!» [4, 267]. Оце відчуття розриву, що так виразно промовляє з маніфестів і поезії Семенка відповідає засадничій рисі поступу, який за концепцією Козеллека є процесом, що «розвивається в темпоральних розривах, які виникають у постійно відтворюваних хіатус-пережиттях» [3, 355]. У контексті цієї концепції футуризм можна розглядати як найкардинальніший прояв засадничих тенденцій модерності, що в своїх критичних та мистецьких практиках засвідчив підставові структури нового сприйняття часу. Якщо вдатись до термінології німецького історика, то час модерної епохи рухається завдяки енергії постійно продукованого розриву (або хіатуса) між «простором досвіду» (тобто минулим) і «горизонтом очікувань» (тобто майбутнім). Внаслідок цього постійно збільшується відмінність між минулим і майбутнім, а теперішнє проживається як розрив, як перехідна епоха, в якій постійно відкривається щось нове й неочікуване. Це пережиття Семенко фіксує так: «Що таке футуризм в мистецтві? Мистецтво футуристичне в тім розумінні, що воно є стремління... Кверо-футуризм в мистецтві проголошує красу шукання, динамічний лет. Ціль і здійснення в мистецтві в самім шуканні. ... Бажаємо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітському мистецтві починається нова ера» [4, 266].

Запропонований в рамках футуризму проект розвитку культури був зумовлений особливою позицією, визначеною модерною темпоральною системою, в якій минуле втрачає своє значення в актуальному просторі досвіду, натомість головним чинником формування ідентичності стає певна візія горизонту майбутнього. Модерністам з перелому XIX і XX ст. було достатньо тільки прагнути модерності, бути модерними, натомість футуристи квапились у майбутнє, прагнули дивитись на теперішнє у зворотній перспективі, тобто з позиції майбутнього. Ця обернена перспектива перетворювала їх діяльність не тільки в мистецький жест, а й в політичний вчинок: майбутнє, спроектоване на сучасність, стається вже тепер, більше того, є таким, яке вони створили у своїх візіях. «Майбутнє теперішнє» стає головним принципом, головним двигуном культури, зорієнтованої насамперед на дерзання, прагнення, виникнення, рух, зміну. Динамічна модель культури передбачає постійне відсування горизонту майбутнього, яке сприймається вже не як осягнення і досягнення, а безкінечне ставання, сягання за горизонт.

Однак у цьому процесі разом з відкинутим минулим зникає й теперішнє. «Дух авангарду», що звертає погляд людини у майбутнє, у своїй основі має однак складний досвід модерної темпоральної системи, що формується в результаті відчуття безрадності перед соціальними катаклізмами, руйнуванням основ екзистенційної стабільності, а також пережиттям часової інтенсивності епохи радикальних змін, занепокоєнням теперішнім, власне болісного відчуття неприсутності сучасності .

Динамічна модель культури, сформована в дискурсі українського футуризму з його скасуванням поняття культури як спадщини, що залишили попередні покоління, а натомість з її інструменталізацією (у політичному сенсі) і технізацією (у сенсі функціональному), є своєрідним закінченням проекту Просвітництва з його утопічно-прогресистською інтенцією.

Іншими словами, стріла часу випущена Просвітництвом у прекрасне майбутнє влучила в ціль, яку сконструював авангард. Тільки наслідки цього виявились для всієї культури фатальними: планове застосування деструкції у всіх сферах культури закінчилось її стандартизацією – однією з основних передумов впровадження нормативності соцреалізму, а амбіції використання такого мистецтва в конструюванні суспільства привели до тоталітаризму. Трагічною була й доля українських футуристів, які вповні спокутували «ідеологічну провину авангарду» у сталінських тюрмах і таборах.

Література

1. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] / Аляйда Ассман // Независимое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html>
2. Huysen A. Present Pasts: Media, Politics, Amnesia / Andreas Huysen // Public Culture. – 2000. – Vol. XII, № 1. – S. 21–38.
3. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Райнгарт Козеллек. – К. : Дух і літера, 2005. – 380 с.
4. Семенко М. Кверо-Футуризм // Вибр. твори / Михайль Семенко. – К. : Смолоскип, 2010. – 686 с.

Рыба И.И.,

магистрантка,

Мариупольский государственный университет

ВИКТОРИАНСКАЯ АНГЛИЯ В РОМАНЕ Г. ДЖЕЙМСА «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ»

Точка зрения (point of view) – одно из ключевых понятий теории романа, разработанной американским писателем и критиком Генри Джеймсом. В предисловии к первому изданию «Женского портрета» он писал: «*The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. ... But they have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other*» [2, 972].

Сравнивая литературное произведение с «домом со множеством окон», Джеймс утверждал, что любые описываемые в нем события можно представить читателю с различных точек зрения. Для произведений Джеймса и, в частности, для романа «Женский портрет» характерен принцип полифонии (представление нескольких, иногда противоположных, точек зрения), однако в каждом из его романов есть персонаж (автор обозначает его термином «central intelligence»), чья точка зрения является доминирующей. В «Женском портрете» таким персонажем выступает молодая американка Изабелл Арчер, которая после смерти отца отправляется через океан к своим британским родственникам. Именно через ее восприятие автор представляет читателю Викторианскую Англию.

Говоря о художественном времени в произведениях Джеймса, нельзя не упомянуть особенность, отмеченную Гиленсоном: «*Джеймс был свидетелем важнейших исторических событий в жизни Европы и Америки, но они почти не нашли отзвука в его книгах. Гражданский пафос, «ангажированность» писателя, по его убеждению, были противопоказаны искусству слова. Исследуя психологию людей, их внутреннюю жизнь, их переживания, он стремился запечатлеть вечные моральные ценности и нравственно-этические коллизии*» [1, 182].

«Женский портрет» не является в этом смысле исключением: в нем читатель не найдет описаний известных событий или даже упоминания исторических личностей. Однако, Джеймс с удивительной точностью воссоздает картину Викторианской эпохи, описывая особенности культуры и морали того периода.

Роман «Женский портрет» не случайно начинается с описания дома. Родовые поместья играют важную роль в английской культуре. Для описываемой Джеймсом аристократии их старинные дома – символ знатности, высокого положения в обществе, защищенности и семейного единства. «*The house shows the owner*», – гласит британская поговорка, что

оказывается абсолютно верным для Джеймсовских викторианцев. Именно поэтому британцы Джеймса и даже американские экспатрианты, прожившие в Англии более десятка лет (как, например, мистер Тачит), с таким упоением рассказывают о своих поместьях: «*The house had a name and a history; the old gentleman taking his tea would have been delighted to tell you these things: how it had been built under Edward the Sixth, had offered a night's hospitality to the great Elizabeth (whose august person had extended itself upon a huge, magnificent and terribly angular bed which still formed the principal honour of the sleeping apartments), had been a good deal bruised and defaced in Cromwell's wars, and then, under the Restoration, repaired and much enlarged; and how, finally, after having been remodelled and disfigured in the eighteenth century, it had passed into the careful keeping of a shrewd American banker*» [3, 12]. В то же время недавно прибывшей в Англию Изабелл, как, впрочем, и другим американским героям Джеймса, привыкшим часто переезжать с места на место, легко расставаясь с любым жилищем, такая привязанность к дому кажется странной, а сами викторианские дома – угрюмыми, неудобными и непрактичными.

Не менее важную роль в воссоздании атмосферы эпохи Генри Джеймс отводит описанию характеров жителей туманного Альбиона. Так, писатель отмечает известную английскую сдержанность, скрытность, нежелание делиться подробностями своей частной жизни. Подтверждение этих качеств находим не только в сюжетных коллизиях (американской журналистке Генриетте Стэкпол, решившей написать статью о типичной английской семье XIX в., так и не удастся ничего выведать у Тачитов), но и в описаниях интерьера: «*The large, low rooms, with brown ceilings and dusky corners, the deep embrasures and curious casements, the quiet light on dark, polished panels, the deep greenness outside, that seemed always peeping in, the sense of well-ordered privacy in the centre of a "property" – a place where sounds were felicitously accidental, where the tread was muffled by the earth itself and in the thick mild air all friction dropped out of contact and all shrillness out of talk*» [3, 44]. Описание дома Тачитов указывает на отгороженность хозяев от внешнего мира, его стены не пропускают ни звука во внешний мир. Подобное описание навеивает читателю ассоциации с Торнфилдом Шарлотты Бронте или домом мисс Хэвишем у Чарльза Диккенса, хотя роман и лишен присущих этим авторам готических элементов.

Другим важным качеством англичан, которое отмечает Изабел, является приверженность монархии и традициям, что весьма характерно для Викторианской эпохи. В период правления королевы Виктории Британия максимально расширяет число своих колоний и становится одной из самых влиятельных стран в мире. Отличительной чертой этой эпохи является отсутствие значительных войн, что позволило стране интенсивно развиваться в экономической, культурной и социальной сферах. Сама же королева Виктория стала иконой и примером для подражания для многих жителей страны, а время ее правления традиционно считается «золотым веком» в истории Британии, укрепив веру англичан в монархию и их приверженность королевской семье.

Особое внимание американки привлекает четкое классовое деление британского общества, которое она воспринимает с удивлением и недоумением. Как и многие ее соотечественники, Изабел не может до конца разобраться в сложной системе титулов, званий и взаимоотношений в викторианском обществе и не знает, к какому из классов относится сама. Другие американские герои Джеймса, в данном романе представленные журналисткой Генриеттой Стэкпол, склонны считать подчеркнутую классовость английского общества и привилегированное положение аристократии пережитком феодализма, за что англичане подвергаются критике с их стороны:

«– *He owns about half England; that's his character,* – *Henrietta remarked. – That's what they call a free country!*

– *Ah, he's a great proprietor? Happy man!* – *said Gilbert Osmond.*

– *Do you call that happiness—the ownership of wretched human beings?* – *cried Miss Stackpole. – He owns his tenants and has thousands of them. It's pleasant to own something, but inanimate objects are enough for me. I don't insist on flesh and blood and minds and*

consciences» [3, 259].

Не вполне понятными для Изабел остаются и многочисленные английские обычаи и конвенции. Она отмечает отдельные правила этикета и замечания своих родственников о том, как следует или не следует вести себя в их стране, но затрудняется увидеть в этом какую-либо систему: для нее это лишь странные, а порой и забавные особенности чужой культуры, которые она не спешит примерять на себя.

Образ Викторианской Англии, представленный в данном романе, во многом обусловлен и восприятием самого автора, для которого эта страна стала второй родиной. Джеймс подмечает все основные особенности культуры и морали той эпохи, сопоставляя их с чертами, присущими американской жизни конца века, показывая читателю, насколько разными могут быть страны, объединенные одним языком, но разделенные океаном.

Литература

1. Гиленсон Б.А. История литературы США : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Б.А. Гиленсон. – М. : Академия, 2003. – 704 с.
2. James H. Literary criticism / H. James. – NY : Literary Classics of the United States, 1984. – 1408 p.
3. James H. The Portrait of a Lady / H. James. – NY : Wordsworth Editions, 1999. – 528 p.

Салюк Б.А.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ХРОНОТОП ВІЙНИ У ПОВІСТІ ІРМГАРД КОЙН «ДІВЧИНКА, З ЯКОЮ ДІТЯМ НЕ ДОЗВОЛЯЛИ ДРУЖИТИ»

Ідеальний образ дитячої літератури у свідомості середньостатистичного реципієнта передбачає зображення у творах передусім щасливого дитинства, де гра, гумор і пригоди є ключовими поняттями. Однак, письменники часто порушують цей суспільний стереотип і звертаються до т.зв. табуйованих тем – насилля, сирітство, соціальні та психологічні проблеми, війна тощо. Зокрема, у дитячій літературі створена ціла низка творів, де тією чи іншою мірою розкривається тема війни, а дитинство втрачає свою невинність. На думку П. Ханта і К. Фокс, враховуючи, що в дитячій літературі існує традиція захисту дітей, дивно, що книги про війну є досить популярним жанром, причина чого криється у фокусі на реалістичності зображуваного [2, 489]. Діти, які стають свідками або й безпосередніми учасниками хаосу війни, як герої творів функціонують у рамках відповідного хронотопу, що уможливорює увиразнення проблем моральності дитини та дегуманізації суспільства. *Мета* дослідження полягає в аналізі хронотопу війни у повісті німецької письменниці Ірмгард Койн «Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити» (1936).

Буття константної категорії хронотопу в творах про війну характеризується відмовою від ідилічності зображуваного, адже діти живуть у жорсткому світі, де немає місця чарівності й безпечності дитинства. Авторська інтенція передбачає відтворення реалістичного соціально-історичного часу, що мислиться як осереддя страждань і смутку. Проте, у книгах для дітей ваги набувають акценти, які розташовують письменники, тому навіть складна тема війни може відійти на другорядний план, якщо у центрі твору знаходиться бешкетна натура дитини, як це й відбулося у творі І. Койн.

Дія повісті німецької письменниці відбувається в Кельні під час Першої світової війни. Власне у цьому творі візія навколишньої дійсності переломлюється крізь призму сприйняття її дитиною-бешкетником як гомодієгетичного наратора. Тому історичні події, що мають місце у цей складний час, відтворюються опосередковано, натомість більшої ваги набуває атмосфера воєнної доби, в якій проходить дитинство головної героїні – безіменної десятирічної школярки.

Дівчинка чинить свій бешкет у межах простору Кельна. Попри те, що саме місто зображене як «острівець безпеки», у тексті повсякчас зринають описи життя мешканців в умовах війни, відтворюються пануючі у суспільстві умонастрої. Зокрема, роздумам дівчинки про війну присвячено один із розділів твору, в якому вона пише листа німецькому імператору

з проханням закінчити війну: «Я пишу кайзерові, що розмовляла з багатьма дуже розумними дорослими людьми, і всі вони вважають, що мир значно кращий за війну, яка триває вже надто довго, і взагалі війна – це свинство, і йому як кайзерові буде цікаво все це знати, адже він мусить постійно сидіти у своєму палаці й урядувати, а я можу всюди бігати і слухати, що люди говорять» [1, 61]. Пацифістський світогляд героїні увиразнюється за допомогою ретроспекції (спогади про довоєнні часи, коли батько вільно пересувався світом і привозив подарунки) та проспекції (висловлення надії, що для матері наступлять радісні дні, бо «вона хоче, щоб закінчилася війна, яка триває майже чотири роки і якій ще кінця-краю не видно. Мама плаче, бо всі її брати загинули на війні» [1, 62], а також сподівання, що по закінченні війни не потрібно буде стояти в черзі за улюбленим мармеладом).

Через рецепцію довоєнного світу героїнею авторка зображає складний психологічний стан людей, які опинилися у ситуації виживання в умовах воєнного часу. Цій меті підпорядкована і розповідь дівчинки події, свідком якої вона стала на приміському вокзалі (епізод поїздки з батьками в село для обміну керосину на харчі): «О п'ятій годині ранку на вокзал ішли, щоб їхати на роботу, робітники і робітниці. Люди з жовтими й зеленими обличчями і з таким самим волоссям працюють на військових заводах, там вони поступово стають такими. <...> Ніхто не розмовляв. Можливо, всі боялися темного лісу і розбійників, що жили в ньому. Якась бабуся, маленька, мов кролик, весь час спотикалася: вона несла мішок, більший за її спину. Тато хотів їй допомогти, але бабуся загарчала, як собака, і злякано кинулася бігти. <...> Всі стояли зігнувшись і виглядали сумними. Блищали чорні колії. Почав накрапати дощ. Та нам уже все було байдуже. Підійшов жандарм, гудзики на ньому світилися. Наче злякавшись його, відразу посилювся дощ. Голосно розмовляючи, жандарм вихопив у маленької жінки мішок і витрусив із нього все. По камінню, мов сірі миші, застрибали картоплини, а між ними, блиснувши на світлі, розбилосся яйце. Жінка зіщулилася, наче мокриця, яка боїться, що її схоплять руками, і стала ще меншою. Всі остовпіли. А потім хтось кинув: “Зрештою, цей чиновник тільки виконує свій обов’язок”. Здавалося, ми спимо, і все це нам сниться. Я ненавиджу жандармів і не хочу виконувати ніяких обов’язків. Дідусь, що стояв біля мене, вийняв із кишені свою кістляву скарлючену руку і простягнув за картоплинами – вони були далеко, і рука хапала повітря, а потім він сховав її до кишені, і рука в нього тремтіла» [1, 64–65].

Бешкетницю повісті оточують люди, які в той чи інший спосіб зіткнулися з війною, притім для дівчинки немає різниці свій або чужий, адже її ціннісний пріоритет – кожне людське життя. З однаковим співчуттям до важкої долі людини вона розповідає і про поранених у госпіталі, і про сусіда, який втратив на війні руку, і про полоненого солдата, який перекопував город біля готелю: «Спочатку я боялася, бо полонений – ворог. Але він спокійно сидів на камені, поклавши руки на лопату, очі його були втомлені і байдужі, підборіддя сіре, на обличчі ністілечки веселого, і взагалі весь він виглядав дуже сумним. <...> Полонений хотів додому, напевне хотів додому. Він цього не казав, та йому неодмінно хотілося додому. Адже він із якоїсь іншої країни» [1, 69]. Дівчинка хоче, щоб війна закінчилася, щоб усі люди і звірі були живими: «Але ведмідь уже помер. Йому не давали м’яса, – у цьому винна війна. Мені хочеться, щоб був мир, мені хочеться, щоб ведмідь ожив, я хочу, щоб ведмідь знову жив» [1, 73].

Довгоочікуваний кінець війни сприймається дорослими неоднозначно: вони водночас відчують жаль, що їхня країна програла, та радість, що все закінчилось й нікого більше не вб’ють. Сама ж героїня повісті вважає за везіння, що настав мир, адже тепер дорослим не до дітей, тому про її бешкет із класним журналом батьки не дізнаються. До окупаційних військ дівчинка ставиться з дитячою безпосередністю («Англіїці вже не вороги, бо настав мир, і в нас є тепер і масло, і м’ясо, і крашанки з марципана, і зайці з шоколаду» [1, 95]), навіть дружить із шотландцем, який пригощає її помаранчами.

Отже, хронотоп війни у повісті І. Койн допомагає оптимально відтворити світогляд головної героїні, де пріоритет полягає у цінності кожного людського життя. Психоемоційний стан протагоніста-дитини відтворюється за допомогою гомодієгетичної нарації та застосованих в його межах прийомів ретроспекції та проспекції. Ознакою часопростору в повісті стають

описи життя воєнного Кельна, відповідно візуалізується паціфістська позиція авторки.

Література

1. Койн І. Дівчинка, з якою дітям не дозволяли дружити : повість / І. Койн ; [пер. з нім. Ю. Бадзьо]. – К. : Махаон-Україна, 2012. – 160 с.
2. Fox C. War / Carol Fox, Peter Hunt // International Companion Encyclopedia of Children's Literature / [edited by P. Hunt]. – Second Edition. – London and New York : Routledge. Taylor & Francis Group, 2004. – Vol. I. – P. 489–505.

Сахневич М.С.,

аспірантка,

Херсонский государственный университет

ТЕМА ВЕЧНОСТИ В КНИГЕ СТИХОВ И. БРОДСКОГО «ПЕЙЗАЖ С НАВОДНЕНИЕМ»

Тема вечности в книге стихов И. Бродского «Пейзаж с наводнением» тесно переплетена с метафизическими представлениями поэта о мире и бытие. Следует отметить, что в метафизическом восприятии понятие вечности рассматривается в контексте сверхвременного трансцендентного бытия. Так, в стихотворении «В кафе» [1, 502] лирический герой Бродского пытается разгадать тайны мироздания: «...сичу, шелестя газетой, раздумывая, с какой / натуры все это списано? чей покой, / безымянность, безадресность, форму небытия / мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?». Поэт указывает на некое сходство дерева с лирическим героем, ведь они оба состоят из энергии, которая, как известно, не появляется из ниоткуда и не уходит в никуда. То есть, покидая тело, после смерти энергия освобождается и остается во вселенной. Именно поэтому лирический герой говорит о вторичности как своей жизни, так и жизни вяза: «мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?».

Интересным является самоопределение лирического героя: он и «всечеловек», и «один из», и «подсохший мазок в одной из живых картин, которые пишет время». Подобная многозначность определений показывает неразрывную связь земного бытия лирического героя с продолжением его существования уже как некой энергетической сущности на просторах вселенной. Аналогичную точку зрения встречаем в работе М. Крепса «О поэзии Иосифа Бродского». Анализируя поэтическое творчество поэта в метафизическом контексте, он называет поэтическим кредо Бродского его стремление к решению неразрешимых вопросов человеческого бытия, а также «любого материального и духовного существования во времени и пространстве» [3]. Меланхолизм мировосприятия лирического героя, а также определенную бессмысленность земного существования подчеркивают строки: «...которые пишет время, макая кисть / за неимением, верно, лучшей палитры в жисть...».

В стихотворении «Ты не скажешь комару...» [1, 540] рассматривается тема вечности в ее релятивности. Поэт, в свойственной ему иронической манере, утверждает: «Ты не скажешь комару / “Скоро я, как ты, умру”. / С точки зренья комара, / человек не умира». И действительно, для насекомого, существование которого обусловлено интервалом в 24 часа, жизнь человека кажется бесконечной. Развивая данную тему, поэт стремится познать суть бытия: «Вот откуда речь и прыть – / от уменя жизни скрыть / свой конец от тех, кто в ней / насекомого сильней, / в скучный звук, в жужжанье, суть / какового – просто жуть, / а не жажда юшки из / мышц без опухоли и с, / либо – глубже, в рудный пласт, / что к молчанию горазд...» и приходит к выводу, что большинство людей погрязло в мире материальных вещей и не желает постичь их истинную природу и природу своего существования, ведь для этого нужно пережить определенные физические страдания («мышц без опухоли и с») и пролить кровь («юшку») [2, 294]. В тоже время, становясь на ступень высшего развития, стараясь раскрыть загадки бытия и самого мироздания в целом, индивид как бы уходит в «рудный пласт», замыкаясь в себе и забывая о своих земных и материальных привязанностях, теряет коммуникативную функцию, не видя целесообразности в обсуждении вселенских истин с теми, «кто сверху языком / внятно мелет...». Подобных людей Бродский сравнивает с насекомыми, что возвращает нас

к вопросу относительности понятия о вечности.

Говоря об относительности понятия «вечность», нельзя не упомянуть стихотворение «Из Альберта Эйнштейна» [1, 609], в котором поэт описывает результаты научных работ создателя общей теории относительности. Строки *«Вчера наступило завтра, в три часа пополудни. / Сегодня уже “никогда”, будущее вообще»* отображают интерес поэта к связи диахронического и синхронического аспектов времен. Лейтмотивом стихотворения становятся архетипические бинарные оппозиции «прошлое – настоящее», «настоящее – будущее» и «прошлое – будущее», между которыми поэт стирает границы: *«Так солдаты в траншее поверх бруствера / смотрят туда, где их больше нет»*. Тем самым Бродский дает нам возможность говорить о сверхвременном существовании, отсутствии абсолютного времени (обращаясь к Эйнштейну, согласно общей теории относительности, для каждого индивидуума имеется своя собственная мера времени, которая зависит от того, где он находится и как движется). Следует отметить, что *«там»*, куда смотрят солдаты – *«...город типа доски для черно-белых шахмат, / где побеждают желтые, выглядит как ничья»*, эта победа желтых над черно-белыми наталкивает на мысль о вмешательстве высшей силы в вопросы земного бытия.

Любопытна дуальность символики желтого цвета. Так, в индуизме желтый цвет ассоциируется с бессмертной жизненной силой, тогда как в странах Азии – является цветом траура, скорби и печали. Именно эта третья высшая сила нарушает правила игры и одерживает победу, подчеркивая ничтожность человеческих попыток самостоятельно управлять своей жизнью. Ограниченность человечества подчеркивают строки: *«...и, чтоб никуда не ломиться за полночь на позоре, / звезды, не зажигаясь, в полдень стучатся к вам»*. С древних времен звезды указывали людям путь, как в буквальном, так и в метафизическом смысле, заставляя задуматься о вечных вопросах устройства как земного бытия, так и вселенной в целом. Лишенные наблюдателей, космические тела более не желают появляться в ночное время суток, но, в то же время, не теряют надежды, что когда-нибудь, при желании, их заметят даже в полдень.

Еще одним примером использования космической образности может служить стихотворение «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» [1, 625], которое завершает книгу стихов «Пейзаж с наводнением». Лирический герой-изгнанник предается размышлениям о мире, в котором его уже не будет, мире, где он станет *«просто одной звездой»*. Он грезит о том, чтобы отгородиться от мирских проблем: *«...не видя, как войско под натиском ширпотреба / бежит, преследуемо пером»* и слиться с космосом в единое, целое, вечное. Здесь перед нами предстает тесная связь, а впоследствии и слияние микрокосмоса-человека и макрокосмоса-вселенной, переход из земной жизни в вечность. Исходя из осознания продолжения жизни поэзии в универсуме, лирическому герою не страшно небытие, в какой-то мере он даже рассчитывает на его благодарность: *«...то общего, может, небытия броня / ценит попытки ее превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня»*. Небытие рассматривается лирическим героем в качестве союзника, без тени страха, поэт рассчитывает быть понятым и услышанным. Таким образом, тема вечности занимает значительное место в книге стихов И. Бродского «Пейзаж с наводнением». Данная тема нашла свое отображение в космической образности рассматриваемых нами стихотворений и тесно связана с метафизическим восприятием времени и бытия.

Литература

1. Бродский И. Малое собрание сочинений / И. Бродский. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 880 с.
2. Глазунова О. Иосиф Бродский: Американский дневник / О. Глазунова – СПб. : Нестор-История, 2005. – 374 с.
3. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского [Электронный ресурс] / М. Крепс. – Ann Arbor : Ardis Publishers, 1984. – Режим доступа : <http://lib.ru/BRODSKIJ/kreps.txt>

Сластнікова Н.О.,
магістрантка,
Мелітопольський державний педагогічний
університет імені Богдана Хмельницького

КАРНАВАЛЬНИЙ ДИСКУРС ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА МОДЕЛЬ КУЛЬТУРИ В РОМАНІСТИЦІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА: ТЕМПОРАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Еволюцію сучасного літературного дискурсу означає розвиток постмодернізму, а також відхід від усталених традицій і догм, який зумовлює варіативність принципів словесного мистецтва. Особливої актуальності в парадигмі постмодернізму набувають поняття карнавалу й карнавалізації. Про це свідчать наукові розвідки Н. Бедзір, О. Грінштейна, Т. Гундорової, Н. Зборовської, М. Липовецького, Б. Шалагінова та ін.

Власне термін «карнавал» був запропонований М. Бахтіним, який застосовував його до всіх явищ культури Нового часу. Науковець виокремлював три характерні особливості карнавального сміху: всенародність, універсальність та амбівалентність [4]. Такі поняття стали ключовими в концепції «сміхової культури». Під карнавалом дослідник розумів інверсію значень бінарних опозицій, глибинна сутність якої реалізується кризь сміхове неприйняття суспільством усього унормованого в бутті, офіційної правди. На думку М. Бахтіна, таке життєрадісне суспільство протиставляється узаконеній світобудові. Тобто карнавал порушує ієрархію світового устрою, що спричинює руйнацію часових меж, тимчасовий перехід у сферу первісного хаосу. Саме життя грає в ньому, а гра на деякий час стає життям. Отже, карнавал завжди репрезентує заміну реального соціального історичним великим часом.

Карнавал як художнє явище був покладений в основу творчості Ю. Андруховича. У романістиці письменника концепція карнавального не виступає в прямому, відвертому сенсі. Адже персонажі його трилогії стають учасниками головного дійства самі того не усвідомлюючи.

Перший роман трилогії – «Рекреації» – репрезентує карнавал, змішаний із залишками тоталітаризму, що зумовлює співіснування реального історичного часу з ірреальним вічним. У «Московіаді» він набуває апокаліптичного характеру. Пошук істини, мети всього карнавального дійства становить сенс заключного роману трилогії. Адже саме в «Перверзії» протагоніст виголошує доповідь, зміст якої полягає у з'ясуванні одвічної сутності карнавалу. Вже навіть саме прізвище протагоніста – Перфецький – засвідчує остаточне завершення бенефісної події.

Реалізація концепції карнавалу простежується в циклічності процесів. У кожному із романів відбувається почергова зміна порядку й хаосу, що репрезентує певну ієрархію подій. Так, у «Рекреаціях» сконцентрованість і замкненість часопростору, які характеризують події містечка Чортопіль, а також пануюча атмосфера вседозволеності у віддаленому краї провокують бездіяльну та хаотичну поведінку героїв. Такі дії вступають в опозиційні відношення із впорядкованістю навколишнього світу, що реалізує в собі основні концепти сміхової культури. Це відбувається також і з часовими координатами. Реальний перебіг подій змінюється ірреальним, вічним часом. Значуща для персонажів ніч слугує точкою перетину декількох часових пластів, які постійно зливаються та взаємодіють між собою. Така їх комбінація реалізується у вертикальній організації простору. Теперішній «верх» відкриває перед персонажами «низ», який інкорпорує близьку й далеку історію народу. У романі «осмислюється кінець парадигми національної культури як засобу боротьби за виживання нації та початок парадигми національної культури як нормального відображення багатоманітності сучасного життя» [5, 237–238]. Отже, життєві шляхи кожного з героїв втілюють у собі своєрідний початок кінця, з одного боку, а з іншого – демонструють перший крок до формування нової постколоніальної спільності у вимірах часу та простору, заміну радянського культурного контексту іншими.

Шляхи персонажів зливаються в одному контрапункті – на святі Воскресаючого Духу, після чого розходяться. Кінцевим пунктом, де відбувається розв'язка цього грандіозного спектаклю виступає площа, на якій із приходом ранку розвінчується атмосфера карнавального.

Саме ж свято Воскресаючого Духу розпочинається о дванадцятій ночі: «*І тоді, коли на чортопільській ратуші вибило дванадцять, все почалося... і от уже вони йдуть повз вас, б'ючи в барабани й тулумбаси, сурмлячи в сурми й ріжки, граючи на арфах та гуслах, на струнах та флейтах, на цимбалах дзвінких та цимбалах гучних, їх ціле море – в масках і з розмальованими фізіями, їх безліч!*» [3, 66]. Така конкретизація часу не є випадковою. У цей період і до світанку герої одночасно постають учасниками і глядачами карнавальної процесії, перетворюються на предмет вистави та гри.

Символічне значення півночі пронизує й сюжетну канву «Московіади». Саме ця часова координата стає для Отто фон Ф. своєрідною межею заміни карнавального повсякденним, московського простору київським. У такий спосіб автор протиставляє російський культурний контекст українському. Наголосимо, що кожен із образів і характерних деталей карнавалу символізує перемогу над часом. Приміряючи певні маски й костюми, персонажі мовби зупиняють перебіг подій, переміщаючись у конкретний історичний період.

Варто також зазначити, що на початку кожного із романів відбувається побудова, а потім знищення межі між реальним часопростором і часопростором карнавальним. Так, у «Московіаді» Отто фон Ф. бачить сон про короля України Олелька Другого, до якого згодом пише листа. А персонажів «Перверзії» взагалі неможливо відрізнити від акторів театру. Такий принцип чергування буденного й карнавального часопростору впливає на чітко визначений ритм існування суспільства, культурний простір якого протиставляється хаотичності сміхової культури.

Окрім рівномірного коливання між карнавальним і буденним, що відбиває циклічність природних процесів, існує ще й суспільно-історична ритміка, у якій карнавал виступає ефективним засобом соціальної стабілізації. У зв'язку з цим виявляються й притаманні карнавальній естетиці універсальність і всенародність, сутність яких полягає у злитті, масовому залученні до карнавального дійства, що помітно у всіх трьох романах карнавальної трилогії.

Отже, реалізація концепції карнавального часу в трилогії Ю. Андруховича включає три характерні риси бахтінської сміхової культури: універсальність, амбівалентність та всенародність, які проходять крізь інверсію часопросторових координат, заміну порядку хаосом, повсякденного – карнавальним. Символічні деталі та образи трилогії втілюють у собі перемогу над реальним часом. У такий спосіб відбувається порушення межі між сакральним і профанним, часом земним і часом вічним. Ці трансформації провокують занепад традиційного ладу й створення нової постколоніальної культури.

Література

1. Андрухович Ю. Московіада. Роман жаків / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 152 с.
2. Андрухович Ю. Перверзія / Юрій Андрухович. – Львів : ВНТЛ–Класика, 2004. – 304 с.
3. Андрухович Ю. Рекреації / Юрій Андрухович. – Львів : ЛА «Піраміда», 2005. – 144 с.
4. Загибалова М. Смейное начало как «стержневая» категория карнавальности в концепции М.М. Бахтина / М. Загибалова // Научные ведомости Белгородского госу. ун-та. – 2008. – № 5, т. 12. – С. 180–186.
5. Павлишин М. Що перетворюється в «Рекреаціях» Юрія Андруховича // Канон та іконостас : літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К. : Час, 1997. – С. 237–254.

Слижук О.А.,

кандидат педагогічних наук,
Запорізький національний університет

ХРОНОТОП ЯК СПОСІБ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙНОСТІ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА «ГРАФІНЯ»

Володимир Лис справедливо вважається класиком сучасної української літератури. Про це свідчать і завойовані ним престижні премії, і визнання літературних критиків та пересічних читачів, і поява все нових цікавих творів. Хоч найкращим твором волинського письменника названо «Століття Якова», але й інші романи заслуговують на увагу, зокрема й «Графіня». Попри те, що видавці закидали автору надмірну заплутаність сюжету

й композиційну нечіткість, саме завдяки цьому твір спонукає читача прочитати його на одному подихові. Немалу роль у реалізації задуму автора відтворити дійсність у кількох часових зрізах відіграє й хронотоп.

Сам Володимир Лис в одному інтерв'ю говорить про це: «Мене цікавила реконструкція часу. А друге – доля митця в атмосфері маленького провінційного містечка, навіть не районного центру. Художника не сприймає навіть його учениця, бо він – вчитель малювання. Гордина таланту. Дівчина ревнує до творчості. Хоча й відчуває, розуміє: вчитель вищий за неї духовно, морально, адже він – справжній художник. Навіть кохаючи, намагається у певний спосіб його принизити. Та всі її проблеми, зрештою, починаються від того, що Платон один-єдиний раз у житті сфальшивив, пишучи портрет графині. І саме цей портрет потягнув за собою цілий ланцюг подій» [3].

Отже, автор свідомо способом художнього моделювання дійсності обирає багатовимірний хронотоп. Тим більше, що такий прийом дає йому змогу акцентувати увагу читача на різних часових планах, у яких розвивається дія роману: від року Божого 1762-го до цілком автоматизованого і комп'ютеризованого 1998-го р. У художню канву твору вплітаються і спогади Платона про розвиток взаємин з його ученицею Любою Смажук, і короточасний відпочинок у кримському санаторії, передчасно перерваний загадковою телеграмою. Володимир Лис намагається зосередити увагу читача одночасно на кількох часових планах, спонукаючи таким чином до роздумів про наслідки необачних вчинків і про їх зв'язок з долею людини.

Основним місцем, де відбуваються події роману, є волинське містечко Густий Луг. Життя в ньому спокійне й протікає розмірено, поступово змінюються пори року: «Літо пливло над нашим Густим Лугом повільно, неспішно, ніби знехотя. Кожен день в містечку був схожий на попередній. А звідки, зрештою, взятися різноманітності в цьому тихому і затхлому куточку? Сон містечка перетікає у порослу жабуринням воду маленької міської річечки. Зі сну висуває свою булькату подобу жаба, яку годилося б зобразити на гербі нашого славного міста» [6, 5]. Але невдовзі неочікувано сонну рутину провінційного містечка збурюють незвичайні події, які майже точно відтворюють вбивство собак, яке відбувалось тут 1762 р. Хоч очевидців тих подій вже давно немає, але розповідь про них є у книзі невідомого автора, яка зберігається у місцевому краєзнавчому музеї. Отже, виникає одна з інтриг роману, пов'язана з історією Густого Лугу, розв'язка якої відбудеться у фіналі.

Інша сюжетна лінія роману «Графиня» пов'язана з кримським узбережжям. На відміну від сонної розміреності волинського містечка, письменник змальовує його контрастно – вітряним і холодним: «Вітер внизу був так само злий і холодний, як і нагорі, навіть ще зліший. Там, угорі, його гасив ще ліс, серед якого був розташований пансіонат, а тут він шмагав обличчя, змушував опускати повіки і забивав подих, мовби намагаючись прицвяхувати нечисленних відпочивальників, котрі відважилися спуститися вниз, незважаючи на негоду, до прибережних скель» [6, 21].

Контрастно розвиваються і взаємини Платона з жінками: довготривалі, приховані, нестійкі взаємини з Любою Смажук, які переростають у трагедію для обох та швидкоплинний «курортний роман» з Інгою, який стрімко розвивається й так само стрімко закінчується. Так письменник показує зв'язок людських доль з особливостями часопростору, в яких вони існують.

Є у романі й низка містичних візій, напевно, пов'язаних з творчою натурою художника Платона, який знаходить у них натхнення для створення своїх картин. Перша – вже на початку роману – символічна зустріч у сні з душею старого художника в образі маленької дівчинки в білій полотняній сукенці до п'ят. Друга – напівбожевільна жінка в білій сукні посеред грозового лісу поблизу кримського пансіонату. Третя – таємничі телеграми, які несподівано приходять Платонові. Четверта – ілюзія вбивства нареченої, яке не здійснилось.

Усе це створює хаос думок головного героя: «Він складався з думок, відчуттів, страху, що перемішувалися з болісним передчуттям чогось дивного і страшного, що от-от мало статися зі мною, із намаганням досягнути останні події й роздратуванням від того, що ніяк

не вдається цього зробити» [6, 65]. Саме цей хаос приводить Платона, а разом з ним і читача, до думки про єдність і одномірність часу й простору, в якому існує людська душа, про її приреченість іти задалегідь накресленим шляхом, про циклічність людського буття. Саме хронотоп роману й стає способом моделювання реальної дійсності, поєднання в ній сучасного, майбутнього та минулого, тобто синкретичною категорією психологічного часопростору людини.

«І ця кавалькада подій поступово, поступово призводила до розладу свідомості. І Люби, й Платона. Адже у ланцюжку життя і творчості одна фальшива ланка “тягне” за собою лавину. Це для мене цікаво (як і поєднання різних часів крізь призму однієї долі), тому про це я писав. Один з редакторів навіть пропонував поставити “зірочки”, відокремити один фрагмент від іншого, бо незрозуміло, де вісімнадцяте, де кінець двадцятого століття. А я ж саме хотів показати, як переплітається час, як він, по суті, залишається одним і тим же, й іншим. А з іншого боку, коли людина не відчуває часу, то вона приречена, перебуває в якомусь вакуумі, фальшивому світі, який призводить до моральної трагедії...» [3].

Отже, хоч у романі Володимира Лиса «Графиня» є елементи сучасної постмодерної прози, але з цілковитою впевненістю можна стверджувати, що маємо справу з цілком оригінальним автором, який не відмовляється від сюжетності як основної ознаки прози, від змалювання характерів, психології. Напевно тому й простежується чітка морально-етична спрямованість його романів, яка не може нікого залишити байдужим.

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – С. 234–407.
2. Голота Л. Володимир Лис: «Для мене література – це насамперед порухи людської душі» / Л. Голота // Слово Просвіти. – 2013. – 31 січня. – С. 10–11.
3. Вербич В. Володимир Лис: «Втеча в слово і допомогла зберегти душу» [Електронний ресурс] / В. Вербич // Українська літературна газета. – Режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/>
4. Коркішко В.О. Часопростір як формотворча категорія тексту / В.О. Коркішко // Актуальні проблеми слов'янської філології : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В.А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII, ч. I. – С. 388–395.
5. Літературні вітражі Володимира Лиса: інтелект-реліз / авт.-укл. М.Г. Максименко. – Полтава, 2014. – 16 с.
6. Лис В.С. Графиня : роман / В.С. Лис. – Луцьк : Твердина, 2010. – 188 с.

Смаглій І.В.,

магістр,

Український державний хіміко-технологічний
університет (Дніпропетровськ)

ПАРАДОКСИ СПРИЙНЯТТЯ ЧАСУ В ПОЕЗІЯХ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО

Творчість Світлани Йовенко – письменниці, критика, перекладача – актуалізує собою свідомість митця-гуманіста, вихованого у душі цінностей шістдесятників. Незважаючи на окремі рецензії, статті, огляди її поезій, дослідження останньої багато в чому схематичне. Це визначає мету і завдання даної розвідки: поглибити тлумачення образу часу в її творах, з'ясувати протиставлення смерть – безсмертя в його межах, простежити зв'язок між темою часу і культури.

У системі часових координат художнього світу в елегіях С. Йовенко особливого навантаження набуває концепт миті. Мить, з одного боку, є межею між двома емоційно-психічними станами героїні, на тлі якої виокреслюється передчуття героїні: «Іще нічого, ще мовчить / далекий сполох. / Та серця човен вже за мить / розтятий болем, / як блискавкою» [1, 87]. З іншого боку, трансформована свідомість героїні розгортає межі, створюючи таким чином суб'єктивний час в рамках об'єктивного часу. Наприклад, у поезії «Сон літньої ночі» суб'єктивний час означено уві сні героїні. Назва елегії алюзійно відсилає до п'єси В. Шекспіра «Сон у літню ніч». У творі англійського драматурга сон інтерпретується як подарунок надприродних істот, а сприйняття часу стає викривленим. Один із героїв цього твору В. Шекспіра – ельф Пек – пропонує ставитися до поганого в житті, як до сну, який можна

забути. Тобто час уві сні і події, які сталися в його межах можна пережити без наслідків і стерти із пам'яті. У сні героїні С. Йовенко також наявні риси казковості: політ білого коня як уособлення зими, бажання героїні упіймати його. У межах суб'єктивного часу ліричного «я» сон є миттю, за яку ліричний суб'єкт переживає інше життя: «Поки сон – там триває мить: / проти сонця летить кінь білий» [1, 94]. Час уві сні героїні С. Йовенко також обмежений, про що героїня шкодує, тобто на відміну від героїв англійського драматурга, вона не хоче забувати сон.

Для елегій С. Йовенко оприявнюється традиційне для цього жанру суб'єктивне сприйняття часу. Сприйняття часу ліричним «я» є полігранним, воно варіюється від поезії до поезії як прояв внутрішнього годинника героїні, що відрізняється від об'єктивного, реального часу. Героїня із внутрішнім годинником може не відчувати час, повністю занурюючись у власні рефлексії, тобто внутрішній хронометр героїні може не збігатися з дійсним плином часу. В елегії «Лише дивитися, як падає сніг» суб'єктивний час героїні активізовано, вона відчуває, що її дні минають швидше, ніж падає сніг за вікном [1, 107]. Мікрообраз спиненого часу в межах поезій С. Йовенко асоціативно пов'язаний із застиглим рухом і нежиттям, містить мінорну тональність. Застиглість часу реалізується за допомогою суб'єктивного сприйняття ліричним «я», який спостерігає, як «спинився час на двійниках облич» [1, 17].

Відповідно до специфіки часового плану відчуття героїні в елегіях С. Йовенко репрезентовано подієвий. У традиціях елегії зовнішній план змінено на вираження напруги внутрішнього світу суб'єкта, семантика бездієвості переосмислюється і поступається стражданню. Так, в «Елегії мовчання» образи «вікно і нерухомість» метафорично відтворюють настрої ліричного «я» [3, 191]. Внутрішня фрустрація ліричного суб'єкта підсилюється просторовими характеристиками («нереально-білий білий світ» [3, 191]) і станом безсилля, спустошеності самої героїні, у якої не залишилося «ні молитов», «ані гани», «ні сліз». Такий стан героїні одночасно є точкою зупинки і подальшого відліку (все «мине», «промайне»), а її знаходження у «нереально-білому» світі ототожнюється з клінічною смертю в операційній, з перебуванням душі поза часом і простором перед народженням. Після стану бездієвості на героїню чекає оновлене життя, але водночас і страждання, яке його супроводжує.

Мотив часу С. Йовенко використовує у зображенні теми війни в Україні і Грузії («Безсмертя виноградної лози»). Формою вираження авторської свідомості в цій поезії є екстрадієгетичний наратор, який окреслює історичний шлях двох країн. Суб'єкт надає ціннісного наповнення на шляху їх формування ключовим точкам: «Батия орди», «орди Тамерлана», «Дивізія фашистська», який протиставляється «мужність мужніх». Використання тавтології надає поезії «Безсмертя виноградної лози» стилізацію, близьку до стилю мови давніх грузинських поем. Образна конструкція поезії містить кільцеве обрамлення строфами «коріння Грузії, коріння України», які створюють ретардацію свідомості читача для повнішого розкриття мотивів смерті і безсмертя. Їх протистояння створено за допомогою дихотомічних пар «руїни» – «безсмертя лози», «тополь безсмертя», «плач Грузії, Русі» – мечі слов'ян і картвелів, могили – воскресіння. Заклино-публіцистичними є останні рядки цього твору «І доля нам – одна. / Земля – одна! / Коріння Грузії, коріння України» [2, 232], що підсилює авторську інтенцію, виражену в заголовку твору. Ними С. Йовенко підсумовує порівняння двох країн з виноградною лозою, що, як відомо, виступає символом весни, відродження і безсмертя.

Вагомим у реалізації образу часу в поезії С. Йовенко є мотив вічності, який виразно простежується, починаючи зі збірки «Бузок у січні» (1977). Зв'язок ліричного суб'єкта її віршів з вічністю має сугестивне навантаження, змушуючи ліричного героя духовно глибшати. Він намагається розв'язати проблему своєї екзистенції, пізнаючи вічність, яка асоціюється із безсмертям. У контексті проблеми взаємозв'язку героя і вічності проступає лейтмотив віршів С. Йовенко смерть – безсмертя. Смерть репрезентується поетесою як особистий час героїні, який минає, пройдений часовий відрізок. Протилежна векторність у безсмертя в художньому світі С. Йовенко: нескінченний час, вічне оновлення і позитивна замкненість існування. Такий образ вічності у її поезії не лише хронологічна, але й топосна точка, він розкривається як досягне місце, куди, наприклад, дістаються хмари, які плывуть у вічність («Людина дереву

сказала “ти”»).

Наскрізно у циклі «Дотик Грузії» є тема пам'яті. Глибоко екзальтована лірична героїня намагається досягнути не лише сучасну їй культуру Грузії, але й уявити минуле. Позиція ліричного наратора виражає авторську свідомість. Оповідач відчуває себе людиною з минулої епохи, намагається уявити її душевний стан, її дії. Сюжетно це реалізовано як перехід від думок ліричної героїні до думок, станів історичних героїв. При цьому ім'я історичного персонажа не називається, він пізнається за зміною емоцій і смислів. У вірші «Вікно між хмар» це перевтілення в образ Ніни Чавчавадзе, у «П'ятигорському сходженні» – в образ нареченої Михайла Лермонтова. Глибоке відчуття героїнею минулого не рідної їй землі досягається шляхом зняття кордонів між «свій» і «чужий», а особливому відчуттю часу, коли героїня відчуває себе одночасно в багатьох точках історії. При цьому на рівні свідомості вона ототожнює себе з предками, з предками генетично й етнічно з неблизьким їй народом. Такий стан свідомості, за визначенням Т. Цив'ян, є «вісьовим часом» або «спресованим часом».

Отже, сприйняття часу ліричним суб'єктом у поезії С. Йовенко неоднозначне. Герой намагається досягнути його, наблизитись до розгадування вічності. Основними концептами в межах образу часу є мить, вічність, пам'ять, смерть – безсмертя. Найчастіше вони реалізуються крізь призму свідомості ліричного «я», при цьому утворюється своєрідна невідповідність між реальним часом і часом у сприйнятті ліричним героєм.

Література

1. Йовенко С. Бузок у січні : поезії / С. Йовенко. – К. : Радянський письменник, 1977. – 159 с.
2. Йовенко С. Час любові : поезії / С. Йовенко. – К. : Радянський письменник, 1984. – 238 с.
3. Йовенко С. Любов і Смерть : лірика / С. Йовенко. – К. : Ярославів Вал, 2010. – 720 с.

Співак І.Е.,

кандидат філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

ЧАС ЯК ДОЛЯ І ВИБІР У ПОВІСТІ Б. ХАРЧУКА «МЕРТВИЙ ЧАС»

Творчість Б. Харчука розвивалася у самобутньому та оригінальному «шістдесятницькому» середовищі, з якого, за словами О. Пахльовської, «починається нове розуміння часу»: «нерухомий урочистий час Системи», деперсоналізований кількісний час, байдужий до потреб і проблем особистості, змінився на екзистенційний час, особистісний, а відтак і якісний [1, 69]. Дослідниця зауважує: «...оскільки час набуває особистісного виміру, складовими історії стають людська діяльність, індивідуальний пошук, особиста відповідальність» [1, 69]. Тому закономірною є актуалізація філософських проблем «людина та історія», «місце людини в часі» у творах прозаїка 1960–80-х рр.

Повість «Мертвий час» була написана, коли змінювалося суспільно-історичне розуміння часу, переосмислювалися події національного минулого, роль конкретних осіб в історії (1987 р., надрукована тільки у 1990 р.). Письменника цікавила проблема відповідальності людини за наслідки її вибору, усвідомлення його чинників, роль пам'яті в самоочищенні людини. Поняття екзистенційного часу як долі і вибору трансформувалося в художній образ часу, що призвело до зміни хронологічної структури твору – посилення композиційної ролі ретроспекції, ускладнення часопросторової структури твору.

Р. Харчук у передмові до першого видання твору пише: «До певної міри, “Мертвий час” – повість про самого себе. В образі Семена Ісаковича зображено доброго батькового приятеля, співбрата по нещастю: обох скопив інфаркт. Проте не про хворобу йдеться. Про неї не те, що писати, а й говорити батько не любив. Залізко дотримувався правила: недугу не лікують, з нею при звичаються жити. Важко назвати “Мертвий час” історією однієї любові, як про це сказано на початку твору. Швидше – це сповідь серця» [3, 56].

У повісті «Мертвий час» герої прагнуть осмислити минуле – і своє, і цілого народу, дійти до правди, усвідомити своє місце в історії, оцінити власний вибір. Тож провідна філософська тема твору – доля людини, вписана в конкретний суспільно-історичний період (сталінщина,

згодом застій). Морально-етичний та філософський простір повісті організовує семантична парадигма, заявлена вже на початку твору: «...розмірковую собі й думаю про таємничість людської долі»; «...то таки єсть вона – доля, не як фатум і не як плід релігійної містики, а як реальність. Чого ж вона, як богиня, визначає щастя-нещастя і верховодить милосердям-жорстокістю?» [2, 56]. Такий філософський роздум задає своєрідну медитативну тональність оповіді, де всі події, вчинки героя будуть пропускатися через низку антиномій: «добро – зло», «життя – смерть», «любов – зрада», «сердечне – офіційне», «пам'ять – забуття», «свобода – влада», і, зрештою, це трансформується в модель «мить – вічність».

Б. Харчук підпорядкував часопросторову організацію повісті психологічному завданню повного і всебічного розкриття внутрішнього світу персонажів. Художній простір навмисно ущільнений, конденсований: це обмежена площа лікарняної палати. У зображення простору втягується і час: реальний час уповільнений, тягучий, без кінця і краю, він вимірюється не датами й числами, не годинником, а світлом: «було світло, були вечір, ніч, не було світла, днявав день» [2, 55]. Створюється враження, що час зупинився: вимушена пауза була не тільки встановлена лікарняним режимом («Запала тиша... Спокій, умиротворення лікують...» [2, 62]), а й тому, що герої існували «як у півзабутті» [2, 59]. Їм був потрібен цей «мертвий час», щоб поміркувати над долею власною, свого покоління і навіть країни, ще раз усвідомити: що від цих питань щемить серце й аніж «їх розв'язувати – ліпше блукати очима по стелі» [2, 59].

Письменник створює ефект відсутності збігів часу реального і часу внутрішнього – психологічного. Герої ніби занурені у власне минуле, і часові рамки відсутні: «У нас було безліч часу» [2, 71]. Синтез часу здійснюється за допомогою категорії пам'яті, кардинальної для Б. Харчука: вдивляючись у минуле, занурюючись у потік спогадів («Спогад – це один епізод. А пам'ять – це те, без чого жити не можна» [2, 70]), герой-оповідач проводить «археологічні розкопи» душі, виймаючи з її глибин образи цінностей (любов, честь, совість, милосердя, сенс буття), над якими не владний час. Завдяки спогадам так «оживає» мертвий час.

Через категорію пам'яті в повісті синтезовані долі людини і народу. Так, і оповідач, і Семен Ісакович відчувають свою спорідненість: «...ми були не лише брати по нещастю, а й поріддя одного часу» [2, 81], адже в долі кожного з них віддзеркалено історичні події. Через пізнання окремої долі письменник рухається до пізнання загальних закономірностей руху історії.

Для розуміння морально-етичного та філософського змісту твору важливе значення має образ-лейтмотив електричного дзвінка. Він вимірює не тільки час лікарняного режиму, а й встановлює межі життєвих спогадів героїв, стає «німим» свідком того, як людина живе не «завдяки, а всупереч обставинам» [2, 56]; він стає тривожним вісником, нагадуванням про смерть.

Фінал повісті залишається відкритим у життя. Останні рядки твору: «Дзвінка нема й нема: ніяк не кінчається мертвий час. Наші двері завжди відхилені, але досягти до них можемо хіба що очима» [2, 83] – створюють ілюзію незавершеності, щемливої тривоги та співчуття до людей, що опинилися між життям та смертю. Автор не дає конкретної відповіді, що станеться з Семеном Ісаковичем: одужає він чи помре у лікарні. В основі життєлюбства героїв твору не тільки надія, а й любов, що є домінантою єдиного закону добра й зла: «Все, все на світі здатні пережерти людиночерв'яки, тільки не любов» [2, 82].

Назва повісті «Мертвий час» співвідноситься з тематичним змістом книги: заголовок як маргінальний елемент значно розширює семантичне поле художнього мовлення. Назва твору символічна: це не лише констатація факту (події), а й метафора критичної точки кінця – особистісного та загального, духовного та соціального. Мертвий час – час відпочинку, що встановлений лікарняним режимом і навіть обмежений годинами, час спокою й тиші, коли людина залишається наодинці зі своїми думками й спогадами і перед нею неминуче встають «прокляті питання, від яких тріскається серце» [2, 59]. Якщо тлумачити глобально, то мертвий час наступає тоді, коли «занепащена, зневажена та знищена» любов, а сил набуває «право і правда сильного, переможця» [2, 70], коли влада та інквізиція стають запереченням краси

й любові. Мертвий час – це порушення «гармонійності людини й світу» [2, 70].

Отже, в повісті «Мертвий час» Б. Харчук осмислює одну з найболючіших філософських проблем – місце людини в часі, здатність відповідати за власні вчинки, шукаючи для цього відповідної художньої форми, експериментуючи з хронотопом. Ретроспекція в творі має не лише часове значення, а й психологічне та філософське. Тому жанр повісті «Мертвий час» набуває притчевого характеру, оповідь тяжіє до універсалізації.

Література

1. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–85.
2. Харчук Б. Мертвий час / Борис Харчук // Київ. – 1991. – № 1. – С. 55–83.
3. Харчук Р. Остання повість батька / Роксана Харчук // Київ. – 1991. – № 1. – С. 55.

Стадніченко О.О.,

кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В МЕМУАРАХ РОМАНА ІВАНИЧУКА «БЛАГОСЛОВИ, ДУШЕ МОЯ, ГОСПОДА...»

Актуальність цієї розвідки полягає в необхідності розглянути функціональність категорії художнього часу в українській мемуаристиці, зокрема на прикладі мемуарів Романа Іваничука, оскільки саме час можна назвати стрижнем будь-яких спогадів, бо всі події, про які йдеться у творі, відбуваються у просторі й часі. Отож з'ясувати, як переплітаються у художній тканині документального твору різні часові площини: сучасне, минуле і майбутнє і простежити роль художнього часу в сутності літератури non fiction і є завданням цього дослідження.

Автор мемуарів і його доба, тобто час, в особах і подіях – це ключові дійові особи мемуарного твору. На цю особливість мемуаристики звертали увагу чимало дослідників у цій галузі, зокрема О. Галич, О. Зарицький, І. Єгоров, М. Лейтис, Б. Мейлах, Н. Москаленко та ін. Проблемі дослідження категорії часу присвячено окремі сторінки монографії О. Галича. Зокрема, він вказував, що «для мемуарних книг характерна наявність двох часових планів, тобто подвійна точка зору письменника на події, які він описує: так він сприймає їх у реальному бутті, а такими з урахуванням накопиченого життєвого досвіду, громадської думки вони постають у свідомості митця через роки» [1, 37].

Час як особлива сюжетотворча категорія яскраво простежується у багатьох документальних творах. У контексті досліджуваної проблеми цікавими є щоденникові записи, спогади і роздуми Р. Іваничука «Благослови, душе моя, Господа...», які вийшли окремою книгою 1993 р. Як визначає сам автор, це книга про його час: «Моє життя пройшло через спробу творення української державності в 1917–1921-х роках, вигартувалось у трагедії сорокових років і займає певне місце в нинішній боротьбі за незалежність України, в якій я фігурую як недосвідчений політик і досить досвідчений письменник» [2, 6–7]. Тобто розповідь починається від дитячих років, а вони припали на 1930-і рр., коли Західна Україна, де він проживав, ще не була в складі СРСР. Відповідно на його очах відбувалося грубе приєднання цієї території, яке для простих, але незгодних людей супроводжувалося слізьми, горем, арештами. Спогади і роздуми про його особисте життя в хронологічному порядку подаються на фоні долі тодішнього українського суспільства. Р. Іваничук зокрема зазначає: «Хочу розповісти про своє життя в контексті кількадесятилітньої історії мого народу. Благослови, душе моя, Господа за те, що прилучив мене до боротьби за волю України...» [2, 7].

До речі, вислів «Благослови, душе моя, Господа...», який є і заголовком книги, повторюється у творі декілька разів, але кожного разу автор звертається до Бога з іншим проханням, є своєрідним художнім обрамленням твору, вказує на високість думок і помислів власне автора і задає стиль і пафос мемуарів Р. Іваничука. Як наприклад, у записі від 24 серпня 1992 р. зазначено: «Благослови, душе моя, Господа! De profundis, з найглибших глибин мого серця викликаю цей і величний літургічний спів і засилаю до найвищої слави Бога – замість звичайної людської подяки, бо недосконала моя мова і язик мій

дерев'яний...» [2, 242].

Дослідники документальної літератури неодноразово звертали увагу на те, що мемуарний твір, як правило, має два часові плани і автор описує минулі події з точки зору вже сучасності. Більше того, автор навіть аналізує і дає оцінку колишнім подіям з позиції власне сьогодення, тобто як воно було і як тепер уявляється. Саме завдяки принципу наявності двох часових планів автору вдається більш об'єктивно осмислити події і подати їх двоплосинно, об'ємно. Автору мемуарів вдається переплести спогади про свої дитячі роки з сучасними, дорослими враженнями, і ті дитячі спомини часто є більш яскравими, важливими, доленосними. Так, у цій книзі подаються роздуми про любов до України: від дитячих чи юнацьких захоплень до серйозної політичної діяльності як народного депутата ще УРСР того скликання, яке знайшло в собі сили проголосити незалежність України.

На перший погляд може здатися, що твір більшою мірою присвячений сучасності, тобто рокам, коли Р. Іванчук був народним депутатом України. Але насправді події, яким приділяє увагу автор, відбувалися упродовж тривалого періоду – від дитинства як часу становлення автора як особистості, включає студентські роки, які переривалися відрахуванням з Львівського університету через політичні звинувачення, потім служба у війську, знов навчання, спогади про дружбу ще зі студентських років із такими ж молодими колегами-письменниками як Дмитро Павличко, Ростислав Братунь, Володимир Лучук, Роман Кудлик та ін., «виковування з себе професійного письменника», літературна кар'єра з елементами валенродизму і постійного політичного тиску, роздуми з приводу сучасного стану в українському суспільстві, мрії про незалежність України та приєднання до європейського співтовариства (до речі, ці думки висловлені ще у 1993 р., задовго до Революції гідності, ідеєю якої було приєднання до ЄС). Звучить як пророцтво, яке збулося вже зараз: «Україна – держава європейська і на Європу мусить бути зорієнтована. З Росією нам треба жити в згоді, але йти поруч з нею та ще й в одній упряжці нам не можна: вона звикла мати Україну своєю колонією і від імперських апетитів ще довго не зможе відмовитися» [2, 67].

Принцип хронології, який часто притаманний мемуарним творам, у творі Р. Іванчука художньо порушується і спогади про щось переплітаються з тим, що відбувалося пізніше, але пов'язане між собою. Викликає увагу власне переплетення особистісного, біографічного та суспільного чи громадського. Автор свідомо акцентує увагу на окремих епізодах свого життя, підкріплюючи це враженнями про те, що тоді відбувалося в Україні та письменницькому середовищі зокрема.

Час у спогадах Р. Іванчука відтворений у декількох вимірах: як час реально-подієвий, який надає читачеві можливість уявити реальність життя автора спогадів і охарактеризувати епоху. Саме цей вимір обіймає багато місця у творі «Благослови, душе моя, Господа...» Р. Іванчука, бо він охоплює важкий період в історії України (від середини 1930-х до 1993 р.), який він характеризує як боротьбу за незалежність. Напевно, не були б ці спогади такі яскраві та емоційні, якби той попередній вимір часу не був пропущений через власну призму, через особисті переживання і біографічні моменти. Саме багата біографія автора і є тим необхідним часовим складником, що складає стрижень твору. Не останню роль у відтворенні часу відіграє так звана вибірковість у відтворенні подій чи спогадів. Саме автор вирішує на чому зупинитись детальніше, що випустити, що прискорити чи ущільнити, чи врешті перемішати, щоб створити такий собі плин часу. Ясна річ, це базується на суб'єктивних, особистісних враженнях із свого життя. Але найважливішу роль відіграє, звичайно, дійсний плин часу, у якому й закарбувалися всі події і власне спогади про них.

Характерною особливістю цього твору Р. Іванчука є те, що він надзвичайно насичений, крім особистих спогадів, публіцистичними роздумами й аналітичними судженнями про стан української літератури в тоталітарному суспільстві, про стосунки між літераторами, про призначення літератури в наш час, врешті про долю України. Це розширює часові і просторові рамки твору і додає йому масштабності та панорамності.

Не менш цікавими з погляду дослідження категорії часу є й інші мемуари Р. Іванчука: «Мандрівки вольні і невольні», «На маргінесі» та «Нещоденний щоденник».

Література

1. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / О.А. Галич – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
2. Іваничук Р.І. Благослови, душе моя, Господа... Щоденникові записи, спогади і роздуми / Р.І. Іваничук. – Львів : Просвіта, 1993. – 270 с.

Сушко С.О.,

старший викладач

ПВНЗ «Краматорський економіко-гуманітарний інститут»

ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТА БРИТАНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТЬСЬКОМУ РОМАНІ: ТИПОЛОГІЯ ТА КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ

Вивчення хронотопу постмодерністського роману має високий «статус» актуальності завдяки набагато складнішій – у порівнянні з іншими романними формами – організації його хронотопної структури. Що саме визначає хронотопну структуру твору? Чи обмежується вона лише і власне часово-просторовими (темпорально-спціальними) координатами твору, чи має складнішу архітектоніку? Яким чином маніфестує себе у творі хронотоп як його формально-змістова категорія? Які художні та лінгвокогнітивні виміри твору розкриває дослідження його хронотопів? Що у хронотопі твору є універсальним, категоріальним, а що авторсько-індивідуальним, національно маркованим?

Фахівцям добре відомо, що методологічну базу пошуку відповідей на ці питання надає видатна праця М. Бахтіна «*Форми времени и хронотопа в романе*», класичне визначення категорії хронотопу з якої є, напевне, безумовним дороговказом для дослідника: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – “время пространство”). <...> В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в літературі має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновидності визначаються саме хронотопом, причому в літературі везучим початком в хронотопі є час.

Хронотоп як формально-содержательная категорія визначає (в значительній мірі) і образ людини в літературі; цей образ завжди суттєво хронотопичен» [1].

Універсальний характер бахтінських визначень та класифікацій хронотопу дозволяє використовувати їх у якості матриці й алгоритму аналізу хронотопних структур творів постмодерністського спрямування.

Англійський та американський постмодерністський роман загалом визначає надмірна ускладненість сюжету та мовної організації твору, нелінійна структура наративу, деконструкція й водночас системне застосування базових чинників та атрибутів нормативної поетики. Постмодернізм, як відомо, зовсім не дискредитує класичну літературу, що у свій час декларував та втілював у своїй художній практиці модернізм. Навпаки, він активно запозичує та рекомбінує відомі у класичній поезії моделі фікціонального письма. Отже, у постмодерністському романі маємо симбіоз, а точніше синтез та синкретизм, найрізноманітніших видів письма – у формі стилізацій, пастишу, алюзивного дискурсу, інтертексту, дискурсивної гри, ревізії метадискурсів, літературних містифікацій тощо.

Концептуально і жанрово обумовлену карколомність постмодерністського тексту, художній дуалізм постмодерністського роману значною мірою відтворює його хронотоп. Є вагомими, незаперечними підстави говорити про постмодерністський хронотоп як про **нову модель** літературного хронотопу. Порівнюючи хронотоп у модернізмі й постмодернізмі, голландський дослідник Пол Сметгерст (Paul Smethurst) виокремлює два визначальних зсуви

в хронотопі останнього: «*Here then is the first significant change that can be conceived as a spatial and temporal change in the way we see the world: postmodernism signal a radical loss of differentiation between the real world as historical and geographical referent, and representation of the real world. And the second significant shift is that this loss of the real occurs not in the age of machines that were visible and palpable, but in the age of information, where so much is invisible and falsifiable*» [3, 4].

На наш погляд, одним із ключових виразень специфіки постмодерністського хронотопу є наступне твердження вченого: «*In the chronotopes of postmodern novels, non-linear time and temporal displacement are often integral to the thematic structure and content of the novel: they are not just stylistic elements. ... they are designed to problematise scientific, social and cultural constructions of time, constructions that are associated with western concepts of reality*» [2] («У хронотопах постмодерністських романів нелінійний час і темпоральний зсув часто інтегруються з тематичною структурою і змістом роману: вони не є просто стилістичними елементами ... їх мета – проблематизувати наукові, соціальні та культурні конструкції часу, конструкції, що асоціюються з західними концептами реальності») (переклад наш. – С.С.).

Нами розпочато дослідження хронотопних моделей і конструктивів у низці першорядних постмодерністських романів твори англомовного дискурсу. Аналізуючи такі етапні твори як «*The Gravity's Rainbow*», «*Mason & Dixon*», «*Against the Day*» Томаса Пінчона, «*Chatterton*», «*English Music*» Пітера Акройда, «*The Unconsoled*» Кадзуо Ісігуро, «*Possession*» Антонії Байят, «*The Recognitions*», «*The Carpenter's Gothic*» Вільяма Гедіса, «*The Tunnel*» Вільяма Гесса, ставимо за мету виокремити новаторську специфіку та авторські стратегії постмодерністського хронотопу.

До попередніх результатів нашого пошуку, розпочатого у статті «Хронотопний поліфонізм роману “*The Recognitions*” Вільяма Гедіса», відносимо такі тези: 1) прихильність постмодерністського письма до синкретичного зображення часово-просторових координат фрагменту, епізоду; 2) бахтінська типологія хронотопів визначає великий масив постмодерністських хронотопів; 3) психологічний хронотоп пост-модерністського роману є сутнісною складовою художнього простору останнього, він спростовує хибну тезу про апсихологізм постмодерністського твору; 4) хронотопний комплекс постмодерністського роману є надто різнобарвним від одного автора / твору до іншого, щоб можна було погодитися з тезою про розвінчання цінностей та ідеалів Нового часу як концептуальної риси постмодернізму; 5) просторова складова постмодерністського хронотопу актуалізує себе у відкритій для декодування множині (просторова множинність хронотопу); 6) розбудова темпоральної складової хронотопу з запозиченням наукового дискурсу; 7) хронотоп постмодерністського твору відхиляє, як не характерне для людської свідомості хронологічне сприйняття часу та натомість відтворює здатність людини до, практично, паралельного існування людини у різних часових вимірах та просторах.

У форматі статті за цими тезами визначену проблематику та попередні результати дослідження англомовного постмодерністського хронотопу буде проаналізовано на прикладах з окремих творів, що названі вище.

Література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] / М.М. Бахтин // ИС «СМАЛТ». – Режим доступа : <http://smalt.karelia.ru/~filolog/lit/bahhron.pdf>
2. Sentov A. The postmodern perspective of time in Peter Ackroyd's Hawksmoor [Electronic resource] / Ana Sentov // Scientific Journal FACTA UNIVERSITATIS. – Mode of access : <http://facta.junis.ni.ac.rs/fal/fal2009/fal2009-10.pdf>
3. Smethurst P. The Postmodern Chronotype: Reading Space and Time in Contemporary Fiction [Electronic resource] / Paul Smethurst // Google books. – Mode of access : <https://books.google.com.ua/books?id=7LpmslRnDIC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
4. Сушко С.О. Хронотопний поліфонізм роману «*The Recognitions*» Вільяма Гедіса / С.О. Сушко // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 127, ч. 1. – С. 240–248.

Тверитинова Т.И.,

кандидат филологических наук,

Киевский университет имени Бориса Гринченко

М. ЛЕРМОНТОВ И А. БРУСНИКИН: ДИАЛОГ О ГЕРОЕ ВРЕМЕНИ

Роман А. Брусникина «Герой иного времени» (2010г.) на формальном уровне является монопастишем, в котором в первую очередь просвечивается лермонтовский роман «Герой нашего времени» как основной претекст: уже само название апеллирует к основному художественному тексту, возрождает его «память», активизирует смысловой потенциал. Причем, в своем романе писатель-постмодернист вступает в диалог о герое времени.

События происходят в мае 1842 г. на Кавказе (в районе Кисловодска и Пятигорска, последнего места жительства Лермонтова), упоминаются знакомые и возможные прототипы героев произведений поэта. О Лермонтове спорят, отчасти из моды на него, погибшего и ставшего знаменитым, отчасти из стремления разобраться в его личности. Основную часть романа занимают «Записки старого кавказца», некоего Г.Ф. Мангарова, написанные и напечатанные в начале XX в., спустя более шестидесяти лет после описываемых событий.

Роман А. Брусникина воссоздает историческую обстановку 1840-х гг. на Кавказе. Автор представляет нам картину прошлого в его живой тотальности: упоминаются имена Кази-Муллы, Гамзата, Шамиля, Хаджи-Мурата, поднявших против русских чеченцев и аварцев. Упоминается также и сражение на реке Валерик и ссылка на одноименное стихотворение Лермонтова, участника этой битвы. Автор представляет нам кавказскую жизнь русской армии в обстановке войны: крепости-форты в горах с солдатскими и казачьими гарнизонами, города с целебными серными водами, появление в кавказской армии ссыльных декабристов («каторзников»), которым была предоставлена возможность заслужить высочайшее прощение участием в войне.

А. Брусникин использует лермонтовские фразы, стилевые и композиционные приемы. Его текст насыщен элементами интертекстуальности: цитаты, аллюзии, заимствованные мотивы, символы, композиционные ходы. Форт Заноза, куда был направлен комендантом Мангаров, напоминает отдаленную крепость в горах за Терекком, где оказался после дуэли с Грушницким Печорин: то же однообразие и скука гарнизонной жизни. Единственный толковый человек из местных офицеров – хорунжий Донат Тимофеевич, человек немолодой, выслужившийся из нижних чинов. Его рассудительность, сметливость, спокойствие и выдержка напоминают нам лермонтовского Максима Максимыча.

Роман «Герой иного времени» характеризует автора как реципиента лермонтовского произведения, и в первую очередь, повести «Княжна Мери». Брусникин соотносит доктора Кюхенхельфера с лермонтовским доктором Вернером, с прототипом которого – доктором Майером – герой был хорошо знаком. На него ссылается и сам Кюхенхельфер, подчеркивая, что немецкого у них обоих – только фамилия. Оба они, и доктор, и капитан Иноземцов, как секунданта, принимают участие в дуэли, которую устраивает запальчивый юнец поручик Мангаров на скале в окрестностях Кисловодска, где Печорин дрался на дуэли с Грушницким и секундантами у них были тоже доктор и капитан, правда, не морской, а драгунский. Начитавшийся Лермонтова Мангаров, как и Грушницкий, снедаемый ревностью на грани ненависти к Никитину, устраивает дуэль по сценарию лермонтовских героев: то же место поединка, те же условия.

Пастиш А. Брусникина проявляется (и это главное) в презентации героя времени: иного, как для представления текста литературы постмодернизма. Автор отсылает нас к лермонтовскому роману, где в предисловии была предпринята попытка объяснить существование подобного героя: «Это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. Вы мне... скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина?.. Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..» [2, 8]. Это портрет

одного из многих современников, о которых поэт размышлял в стихотворении «Дума» (1838), параллельно работая над романом. Выводы, носящие декларативный характер, находят свое подтверждение в судьбе Печорина.

Брусникин в своем романе не представляет читателям одного, пусть даже «составленного из пороков всего поколения», героя времени. Его произведению присущи плюрализм, неопределенность, соучастие читателя. Автор, представляя несколько вариантов «знакомых незнакомцев», предлагает читателю самому определиться с героем времени.

На первый взгляд, таким героем выступает Г.Ф. Мангаров: офицер, служит на Кавказе, ведет дневник. Он молод, ему двадцать три года (Лермонтовскому Печорину около двадцати пяти). Однако постепенно характеристика героя, его поведение, поступки настраивают читателя на сопоставление с совершенно другим героем – Грушницким, с которым Мангарова объединяют безрассудная храбрость, болезненное самолюбие небогатого дворянина, стремление сделать карьеру, выгодно жениться. В своих воспоминаниях, написанных уже в преклонном возрасте, умудренный жизнью Мангаров вполне объективно отметит и свое позерство, и театральность речи.

Более «печоринского» типа в романе представлен Базиль Стольников: та же разочарованность, ум, обаяние, наблюдательность и склонность к самоанализу, то же равнодушие к жизни. Человек, несомненно, одаренный и неординарный, он не стремится к карьере и благополучию спокойной жизни. Подобно Печорину он хладнокровно наблюдает за окружающими его людьми, иногда из любопытства вмешиваясь в их судьбы. В конце романа он предстает, как и Печорин, утомленным жизнью, индифферентным, убежденным «в неважности всего и вся», что когда-то «придавало личности Базилья ... магнетизм и притягательность» (курсив автора) [1, 257].

И, наконец, еще один герой – человек необыкновенной судьбы, которому автор создает подробную биографию. Это Олег Львович Никитин, в прошлом блестящий офицер, путешественник, участник освободительных войн в Америке, Испании, Греции. Человек безупречной честности и чести, прибыв в столицу в день восстания декабристов и оказавшись в их рядах, он с достоинством и мужеством принимает приговор (по первому разряду): пятнадцать лет каторги с последующим сибирским поселением. Впрочем, на каторге он сумел за себя постоять, укротив местного начальника капитана Лахно и получив возможность жить вольно в обмен на честное слово, что не сбежит. Тогда, осваивая бескрайние таежные просторы и охотясь на диких зверей, и сложилась его жизненная философия: «Будь начеку, соизмеряй каждый шаг, дыши ровней, не трусь – и, если повезет, доберешься до высшей точки» [1, 77].

Как замечает автор «Записок...» Мангаров, «всякое время порождает и размножает людей свойственного ему типа». Если в 1840-х гг. люди, подобные Никитину, «почти совсем повывелись», то в начале XX в. «вновь настала пора Героев и Демонов, которых расплодилось невиданное множество, и подчас нелегко понять, кто сражается на стороне Добра, а кто на стороне Зла» [1, 30]. Правда, люди никитинского типа «от веяний эпохи не изменяются» и остаются верными своим принципам [1, 30].

Таким образом, если у Лермонтова герой времени представлен однозначно, то Брусникин предлагает нам три его варианта, оставляя право выбора за читателем. Интертекстуальность романа Брусникина проявляется в воссоздании исторического времени, которому свойственны одномерность и необратимость; произведения-претекста как базового текста, с опорой на который и создается метатекст.

Литература

1. Брусникин А. Герой иного времени: роман / А. Брусникин. – М. : АСТ: Астрель, 2010. – 414 с.
2. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени / М.Ю. Лермонтов. – М. : Русский язык, 1980. – 194 с.

Титаренко Е.А.,
аспирантка,

Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК КОГНИТИВНЫЕ МЕТАФОРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В. ПЕЛЕВИНА

В метатексте В. Пелевина хронотоп приобретает многосоставный статус, представляя одновременно сюжетобразующей площадкой разворачивающихся событий, главным объектом философских рефлексий героев, а порою – и субъектом самого письма и сознания. Время и пространство функционируют в художественном мире В. Пелевина раньше всего как категории мышления, больше в эпистемологическом, чем в онтологическом аспекте.

Пристальное внимание писателя привлечено к человеческому языку, слову как релятивному объекту неустанного анализа, как моделирующей реальность иллюзорной знаковой системе, коду-посреднику. Пелевин активно исследует свойства языка, заведомо программирующего восприятие и ограничивающего потенцию понимания: «лингвистическим является абсолютно все человеческое мышление <...> то, для чего нет слова, для 99,99% людей не существует вообще» [2, 11–12]. Художественный мир предстает конструкцией из слов, и пространственно-временные концепты – мерные инструменты ее производства: «Нельзя сказать: вот ум, а вот вселенная. Все сделано из слов» («Empire “V”»).

В авторском арсенале такого художественно-гносеологического исследования немаловажное место занимают метафорические комплексы. Метафоры здесь облачают серии словесных манипуляций в цепочки синонимичных аналогий, замещающих аксиологию невербализуемой, онтологической «сути вещей». Цель писателя – через наслоения, наложения метафор представить некий абстрактный конструкт-идею, изначально принципиально невоплотимую в словах (в «Свете горизонта» подлинное пространство бытия – это «я» мотылька, «черная дыра», «свет горизонта» и т.д.). Инстанция метафоры-посредника в когнитивно-сюжетных экзерсисах Пелевина вырастает из несостоятельности человеческого языка как транслятора сокровенных смыслов: «Истина такова, что из нашего отравленного словами мозга ее нельзя увидеть вообще. Поэтому мы пользуемся метафорами и сравнениями, а не научной абракадаброй...» [2, 85].

Однако метафора, высвечивая одни свойства предмета или явления, затемняет другие, «истинность» метафорического высказывания возможна «только относительно той реальности, которая определяется этой метафорой» [1, 185]. Следовательно, метафорические когниция и письмо характеризуются, во-первых, релятивностью («единственный верный ответ на вопрос “что есть истина?” – это молчание» [4, 380]), во-вторых, – образно-ментальной миропорождающей силой («Новые метафоры обладают способностью творить новую реальность» [1, 175]).

Пелевин не только работает с обыденными, стертыми пространственно-временными метафорами, буквализируя и обнажая их стереотипность и автоматизм («С одной стороны, ни пульса, ни ног у времени нет. Но с другой стороны, все стараются держать руку на пульсе и идти с ним в ногу» («Empire “V”»)), но и организует целиком весьма объемные метатексты (романные, полижанровые) в формате концептуальных авторских над-метафор.

Таким образом, книги писателя становятся одной глобальной сверхметафорой некоего апофатически-трансцендентного «субъекта-пространства». Само творчество превращается в перманентный перифраз, отчаянную попытку замещенно, описательно, в дурной бесконечности аналогий-означающих косвенно высветить фрагментарный контур означаемого, минуя конвенциональность номинации. Ключевыми когнитивными метафорами становятся пространство и время – наиболее абстрактные и самые важные понятия для пелевинских героев, пытающихся осознать, кто они и где (при тождестве этих «кто» и «где»).

В текстах В. Пелевина пространства внешнее (мира) и внутренне (человеческой души) неделимы, между ними невозможно прочертить видимую границу, так как они являются порождением сознания героя («Снаружи отражается то, что внутри. А внутри отражается то,

что снаружи. Оба эти слова – просто бирки в одном и том же зеркале...» [3, 279]). Соответственно, особо значимой видится роль субъекта, являющегося творцом и ареной сюжетного действия: «Я и мир – одно и то же <...> я внушаю себе весь этот мир» [4, 363].

Метафора «человек – пространство» ключевая в творчестве Пелевина: «Я и есть то место, в котором существует вселенная, жизнь, смерть, пространство и время» и в котором «нет ничего вообще» [5, 380]. Этот топос сакрален. Он также и всеобъемлюще-всевмещающий Бог, у которого вместо имени – библейское «Я есмь», Слово создающее и «указывающее на то, что за пределами всяких слов» [5, 264]. Герой Пелевина равен Богу: «все духи, люди и вещи, которые только могут быть, – это и есть я сам» («Нижняя тундра»). В романе «Т» разрабатывается метафора «человек – текст», где пространство – чистый лист (герой способен создавать хронотоп, тем самым создавая себя), а личность автора-героя-читателя подобна личности Творца.

Время для героя – только точка, вечное «сейчас», конкретность времени нивелируется, оно не обладает основным свойством (согласно толковым словарям) – последовательностью: «нет разницы между вчера и позавчера» [3, 268], «вся эта бесконечность – на самом деле не больше, чем точка» [3, 266]. Прошлое невозможно обнаружить, поскольку в любом случае мы будем иметь дело с настоящим [3, 268].

В силу того, что в художественной вселенной Пелевина отсутствует одно объективное пространство, становится возможным искажение, преобразование, наложение, умножение и исчезновение топосов (которых всегда несколько), их сосуществование (мотылек «летает одновременно во многих местах» [3, 286]). Допустимы любые сюжетные перемещения в пространстве, сопряжения эпох (вместе с персоналиями псевдоисторических личностей – как, например, в библиотеке-каталоге вампира-писателя Рамы-Ромы – буквально, романа). Так мечется между началом и концом XX в., между гражданской войной и психиатрической клиникой Петька («Чапаев и Пустота»), пробирается к криэйтору в наше время из XIX ст. граф Т. («Т»), меняет прошлое для восстановления гармонии в мире и проникает в будущее киклоп («Любовь к трем цукербринам»).

Взаимообуславливающие реальности способны, пересекаясь, сосуществовать в одном хронотопе, в котором общие предметы обладают разными функциями: в «Свете горизонта» – это мир мотыльков и жизнь обычной семьи людей, где лампа превращается в «черную дыру», а шляпа – в «бесконечное милосердие». Одно событие может получать двойную пространственно-временную мотивировку: в «Нижней тундре» китайский император Юань Мэн отправляется в виртуальное путешествие ради спасения империи и до конца следует избранному пути, однако героя воспринимают за чукчу, перепившего водки с клофелином (некорректен сам выбор одной, «реальной» – из альтернативных трактовок происходящего).

Особенно сложно герою отличить сон и виртуальный топос от реального, поскольку все они равноиллюзорны («Принц Госплана», «S.N.U.F.F.»). Главной задачей героя оказывается побег из ложной реальности и открытие в себе подлинного пространства бытия. Композиционно оно появляется в финале произведений, чаще знаменуясь переходом из закрытого или ограниченного топоса в остающуюся неопианной открытую природу-бесконечность (финалы «Т», «Чапаева и Пустоты», «Священной книги оборотня», «Затворника и Шестипалого», «Света горизонта» и др.). Эта бесконечность или наполненная Пустота (частотная и емкая метафора) имеет различные названия-сравнения и не имеет настоящего имени и дефиниции: «Природа радужного потока такова, что любые описания только помешают, создав о нем ложное представление. О нем нельзя сказать ничего достоверного, там можно только быть» [4, 349].

Детальный и сквозной анализ темпорально-пространственных вариаций когнитивной метафоры в метатексте Виктора Пелевина видится перспективным горизонтом дальнейшего исследования.

Литература

1. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Джордж Лакофф, Марк Джонсон ; пер. с англ. ; [под ред. и с предисл. А.Н. Баранова]. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

2. Пелевин В. Бэтман Аполло : роман / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2013. – 512 с.
3. Пелевин В. Жизнь насекомых : избр. произведения / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2006. – 288 с.
4. Пелевин В. Священная книга оборотня : роман / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2004. – 384 с.
5. Пелевин В. Т / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.

Тупахіна О.В.,
кандидат філологічних наук,
Запорізький національний університет

ВТРАТА ПАМ'ЯТІ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА У РОМАНІ МІТЧА КАЛЛІНА «A SLIGHT TRICK OF THE MIND»

Твори Артура Конан Дойля про пригоди Шерлока Холмса посідають особливе місце серед парадигмальних текстів вікторіанської доби, реінтерпретованих в рамках глобального самоідентифікаційного проекту «вікторіанського відродження». Починаючи з 1892 р., корпус «холмсіани» невпинно зростає: станом на 2001 р. авторитетний бібліографічний довідник «The Universal Sherlock Holmes» фіксує понад 25 000 різноманітних інкрементальних текстів, що безпосередньо спираються на конан-дойлевський канон. Висвітленню характеру й динаміки змін, яких зазнає образ Холмса на порубіжжі ХХ–ХХІ ст., присвячені такі роботи останнього десятиліття, як «Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multimedia Afterlives» Сабіни Ванакер та Кетрін Вінн, «Sherlock Holmes for the 21st century» Ліннетт Портер, «The Alternative Sherlock Holmes» Пітера Ріджвей Ватта та Джозефа Гріна та ін.

На тлі феміністських, фрейдистських, постколоніальних, квір- та інших прочитань конан-дойлівських текстів у парадигмі неовікторіанських студій, роман американського письменника Мітча Калліна «A Slight Trick of the Mind» (2004) вирізняється передусім відмовою від більшості конститутивних маркерів образу Холмса: замість саркастичного, дотепного, кмітливого детектива головний герой твору, дія якого відбувається у 1947 р., – спорохнілий 93-річний старий, що страждає на дисбазію, вікову деменцію, синдром розсіяної уваги та часткову втрату пам'яті.

Хоча Каллін не єдиний, хто замислювався про останні роки життя великого слідчого (згадаймо хоча б роман «The Final Solution» Мішеля Шабона), він перший, хто змусив Холмса радикально змінитися під впливом історично детермінованого контексту. З часів Конан Дойля позаісторизм був однією з установчих жанрових конвенцій холмсіани: як слушно зауважує Сабіна Ванакер, «while Doyle's Holmes stories they at times refer to contemporaneous events or anxieties and are ready to exploit aspects of modernity – newspapers, type-writers, telegrams and train-travel – they feel situated in a notional Victorian context that would become increasingly nostalgic as Doyle's series developed over time» [1]. Відповідно, Холмс Конан-Дойля, покликаний забезпечувати онтологічний гомеостаз, постає як уособлення вікторіанських цінностей: «he embodies the system that he comes to protect. He is the man of reason, of science, of technology; he is from the upper class and was educated at Oxford; he eventually becomes rich; and he frequents best city clubs and other haunts of the gentleman» [2, 84]. Саме такий набір якостей забезпечує стабільну популярність образу в кількох поколіннях читачів і залишається незмінним компонентом холмсіани незалежно від часу й місця дії, віку чи навіть статі великого детектива у численних деривативних текстах.

Всупереч вищезазначеному, Холмс у романі Калліна більше не вірить у непохитність розуму, а його техноцентричні вподобання вщент зруйновані катастрофою Хіросіми. Кожна вимушена взаємодія вікторіанського джентльмена із повоєнним світом супроводжується відчуттям дискомфорту: у своїх тривожних, переривчастих снах він відчувається «naked... a brittle skeleton covered by a thin veneer of rice paper. Gone were the vestments of his retirement – the woollens, the tweeds, the reliable clothing he had worn daily since before the Great War, throughout the second Great War, and into his ninety-third year. His flowing hair had been shorn to the scalp, and his beard was reduced to a stubble on his jutting chin and sunken cheeks. The canes that aided his ambling – the very canes placed across his lap inside the library – had vanished as well within his dreaming» [3, 16]. Беручи до уваги гіпотезу К. Кіпа й Д. Рендалла про тотожність

фізичного й психічного стану Холмса становищу Британської Імперії, не складно побачити за портретом немічного старого зображення колишньої «володарки морів», позбавленої імперської величі. Сюжетна лінія подорожі Холмса до Японії, де прогалини у пам'яті змушують його фактично обманути сина зниклого японського дипломата, вигадавши замість розслідування легенду про таємничу місію останнього на службі Її Величності, актуалізує теми «колоніальної провини», дифузії факту й вигадки тощо.

Історія зниклого дипломата – не єдиний епізод, де Холмс вдається до заявленого у назві «*slight trick of the mind*». За довгі роки він звик позбавлятися «небажаних» спогадів (передусім про смерть близьких – місіс Хадсон, доктора Ватсона, брата Майкрофта тощо). Варто згадати відоме холмсівське порівняння мозку із пустим горищем, яке можна наповнювати чим завгодно («Знак чотирьох»): для раціоцентричної вікторіанської свідомості пам'ять – це контрольований простір й суто утилітарний допоміжний засіб. Література вікторіанської доби («Правдива історія доктора Джекіла та містера Хайда» Р.Л. Стівенсона, «Сон і забуття» У.Д. Хоуеллса, «*In Memoriam*» А. Теннісона) часто використовує троп втрати пам'яті як метафору звільнення від травматичного досвіду.

Проте дія роману Калліна відбувається у постфрейдистському світі, де витіснений у підсвідоме травмуючий спогад здатний, у свою чергу, кепкувати (одне із значень ідіому «*to play tricks*») зі свого носія. Власне структура твору, фрагментарна й нелінійна, віддзеркалює фокуси холмсівської пам'яті: три основні сюжетні лінії (подорож Холмса до Японії; його відлюдницьке життя у Сассексі; його записи про справу місіс Келлер 45-річної давнини) химерно переплетені із сновидіннями, мареннями, фіктивними спогадами тощо, серед нагромадження яких літній чоловік відчувається абсолютно безпорадним («*A confused look spread across his pale, bearded face, and that puzzlement that occupied the moments when he sensed the failing of his own memory also threw its shadow over him (what else was forgotten, what else filtered away like sand seeping between clenched fists, and what exactly was known for sure anymore?)*» [3, 25]. Нездатний надати логічного пояснення жодній з екзистенціальних драм (від передчасної загибелі дитини до Хіросіми), свідком яких він мимоволі стає, Холмс Калліна виступає як уособлення трагічної безпомічності раціонального мислення у зіткненні з реаліями абсурдного й хаотичного світу. Єдине середовище, яке він контролює – обмежений простір «простих речей»: «*the immutable rooms of his farmhouse, the rituals of his orderly country life, the reliability of his apiary – these things required no vast, let alone meager, amount of recall; they had simply become ingrained during his decades of isolation. Then there were the bees he tended: the world continued to change, as did he, but they persisted nonetheless*» [3, 25].

Подібне відчуття нагадує описаний Дж. Хольштайном та Дж. Губріумом страх втрати ідентичності, епітомізований через метафору втрати пам'яті у літературі постмодернізму: «*the notion of a stable, centered, autonomous and self-conscious identity has fallen upon hard times in the world of instantaneous communication, hyperkinetic consumerism, and electronically mediated imagery. In such a world, the self is everywhere and thus nowhere in particular – fleeting, evanescent, a mere shadow of what it used to be*» [4, 14]. Л. Саймон у роботі «*Battling the Invincible Predator: Alzheimer's Disease as Metaphor*» на матеріалі сучасної літератури тлумачить втрату пам'яті ширше – як метафору загрози культурній цілісності: «*Losing memory implies losing history, and once a culture forgets its history, it suffers erosions to its identity*» [5, 7]. Посилаючись на А. Хоумс, дослідниця називає повоєнні покоління «націями з Альцгеймером»: «*We don't want to be cognizant of our history. We're acting completely as though there is no past and the future is forever*» [цит. за: 5, 10].

Отже, концептуальна метафора втрати пам'яті, розгорнута у романі Калліна як на рівні поетики назви, так і на образному й композиційному рівнях, актуалізує характерні для неовікторіанського дискурсу проблемні поля «колоніальної провини», «кінця історії», кризи ідентичності тощо.

Література

1. Vanacker S. *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multimedia Afterlives* / Sabine Vanacker. – London : Palgrave McMillan, 2012. – 240 p.

2. Lehan R.D. Realism and Naturalism: The Novel in the Age of Transition / Richard Lehan. – Madison : University of Wisconsin Press, 2005. – 319 p.
3. Cullin M. A Slight Trick of the Mind / Mitch Cullin. – New York : Anchor, 2006. – 277 p.
4. Holstein J. The Self We Live By: Narrative Identity in a Postmodern World / James Holstein, Jaber Gubrium. – New York : Oxford University Press, 2000. – 288 p.
5. Simon L. Beating the «Invincible Predato» Alzheimer's Disease as Metaphor / Linda Simon // The Journal of American Culture. – 2014. – № 37. – Vol. 1. – P. 5–15.

Філоненко С.О.,

доктор філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

АЛЬТЕРНАТИВНА ІСТОРІЯ ТА ГЕОГРАФІЯ В РОМАНІ ВЛАДИСЛАВА ІВЧЕНКА «ХИМЕРИ ДИКОГО ПОЛЯ»

Формула «загубленого світу» (Lost World) має сталу традицію в науково-фантастичній літературі та у фентезі. Витоки її фольклорно-міфологічні (міфи і легенди про загублені світи), окремі прийоми запозичені з письменства: приміром, «Мандри Гуллівера» Джонатана Свіфта або «Аліса в Дивокраї» Льюїса Керролла в основі сюжету також мають подорожі до «Lost Worlds». Назву формула отримала за романом Артура Конан Дойля «Загублений світ» («The Lost World», 1912), її підґрунтя закладали також Жюль Верн, Райдер Хаггард, Едгар Берроуз, Абрагам Мерріт, використавши невгамовний інтерес читачів до фантастичних світів, невідомих цивілізації, – від Атлантиди до Лемурії [3; 4]. В українській літературі одним із ранніх зразків є роман Володимира Владка «Нащадки скіфів» (1939), у якому група вчених і студентів на Донбасі потрапляє до стародавнього племені в гігантській печері. Формула «загубленого світу» є продуктивною не лише в літературі, але і в кіно, на телебаченні, в коміксах та комп'ютерних іграх («Динотопія», «Кінг-Конг», «Парк Юрського періоду» тощо [див. 5]).

У сучасній українській масовій літературі до згаданої формули звернувся Владислав Івченко: його роман «Химери Дикого поля», що в рукописі мав назву «Паничі», отримав третю премію на Міжнародному літературному конкурсі «Коронація слова», і у 2014 р. він вийшов друком у видавництві «Клуб сімейного дозвілля» [2].

Жанровий експеримент Владислава Івченка не був випадковістю. У його інтернет-проекті – енциклопедії українського жаху «Сто чудовиськ України» [1] – Дике поле фігурує як зона № 17 – просторова складка в степах між Україною та Росією. Там же Владислав Івченко згадав інші чудасії: сонцеїдство, жабу-смоктуху і Райгород, – які згодом увіллються до сюжету «Химер Дикого поля». Серед чудовиськ у віртуальній енциклопедії описані й паничі – «антропоморфні чудовиська рабовласницького типу» № 098. Автор скомпонував у новому романі кілька уривків із попередніх творів, оприлюднених у мережі (загадкова зона, Застава на межі з нею, реліктові раси, монстри, пара героїв-детективів). Ще одним авторським джерелом є цикл детективних історій «Слідство веде Хаос», що на сьогодні існує лише в Інтернет-варіанті.

У «Химерах Дикого поля» є елементи пригодницького та фентезійного жанрів, однак детективний елемент майже відсутній і простежується хіба в зав'язці (звернення підприємця до детективної агенції з проханням розшукати зниклого співробітника, який пішов із таємничими незнайомцями). Фентезійний елемент у романі забезпечено описом «української Атлантиди», яку Владислав Івченко розташував на Сумщині, за 18 кілометрів від кордону з Росією. Суходолом до Дикого поля не потрапиш, прямого шляху нема, бо ці місця – викривлення простору; можна сплавлятися по Річці Снів, як роблять численні туристи, а можна долетіти на літаку, як герої. Письменник вдається до оригінальної візуалізації альтернативного простору в книзі «Сто чудовиськ України»: «...уявить револьвер, у якого дуло, це вхід до Дикого поля, а барабан, це набір всіх просторів. Ви заходите у дуло, прямуєте стволом, а барабан крутиться і вам невідомо, в який сам шар простору ви потрапите. При цьому ви не помічаєте самого переходу з дула до барабану, думаєте, що це у стволі, а ви вже у барабані, який крутиться. І якщо ви схочете повернутися, то не зможете цього зробити.

Принаймні, до тих пір, поки ваш шар простору знову не суміститься зі стволем. А тепер уявіть, що шарів не шість, як місць для кулі у барабані револьвера, а сотні чи тисячі! Вони постійно змінюються і створюють надзвичайно рухливий, релятивістський світ, світ постійної рулетки, в якому немає заднього ходу». У казковому місці – казкова топографія: Погані землі з Марою, Великий ліс, Чорні печери. Між двома світами існує межа: держава паничів – це автаркія, зовнішні контакти в ній зведені до мінімуму. Утім, унікальний край – ласий шматок для багатьох, на нього почергово зазіхають то радянська армія, то американці, то бандити, то ефесбешники.

Як правило, до «загублених світів» потрапляли або вчені, одержимі ідеєю (професор Челленджер у Конан Дойля), або авантюристи, одержимі пригодами (Аллан Квотермейн у Хаггарда). Владислав Івченко вигадав самобутню пару героїв. Це греко-болгарка Понамка Хаос, спортсменка і красуня, боксерка, фехтувальниця, дівчина, яка має неймовірний апетит. Її помічник, він же оповідач Краснодар Горностаєв, позбувся апетиту на зоні, але пишається вмінням куховарити і всі 336 сторінок віддано турбується про «свою добру панну». Отже, письменник пожвавив стару формулу гендерним експериментом: традиційні чоловічі ролі і властивості він приписав жінці, натомість герой подеколи виглядає фемінізованим.

На мою думку, Владислав Івченко писав роман у тому числі заради задоволення змальовувати різних чудовиськ. Тут зустрічаються неодмінні дракони, невидимці, одноногі-стрибунці, мурахи і ведмеслуги. Торжище з літаючими та повзаючими монстрами нагадує ринок на планеті Блук із мультфільму «Тайна третьей планеты» (1981 рік, знятий за повістю Кіра Буличова «Пригоди Аліси»), де були і говорун, і скліс, і тигрокрис. У романі описані велетні-дикуни, трупаци-зомбі і чорні чаклуни, ці персонажі дещо нагадують образи із популярного серіалу «Гра престолів», знятого за фентезійною епопеєю Джорджа Мартіна «Пісня Льоду та полум'я» («A Song of Ice and Fire», епопея видається з 1996 р., серіал «Game of Thrones» виходить із 2011 р.).

У романі Владислава Івченка альтернативний світ прописаний украй скупю та ескізю, тому читацька фантазія не отримує належної поживи. Ось, наприклад, фортеця: «Складена з кам'яних брил досить висока башта стояла на березі ріки, оточена дебелими мурами» [2, 51]; ось самі паничі: «високі, стрункі, широкоплечі. Засмагли голови, довгі оселедці, у вухах серги, всі з вусами, у обладунках та при шаблях» [2, 64]. Імовірно, стрімкий темп пригодницького жанру не дає змоги зупинити погляд на предметах, але недостатня рельєфність декорацій-сетінгів є суттєвим прорахунком автора. Автору вдалося добре описати модель уявного суспільства, суміш рабовласництва і казарменого соціалізму. Паничі, джури, слуги і раби в нього – мов шахові фігурки, мають чітко окреслені функції і рухаються заданими траєкторіями. Розповіді про всі аспекти суспільного устрою витримані в інтонаціях екскурсії екзотичним краєм для непосвячених, наче реляції Рафаїла Гітлодея з «Утопії» Томаса Мора. Героя-слугу ведуть лісами і болотами, його екскурсоводами виступають слуги, а вже під фінал – письменник та експерт із чудовиськ Бар-Кончалаба, який довершує цілісну картину життя Дикого поля історичними та геополітичними міркуваннями.

Отже, Владислав Івченко написав захопливий читабельний роман, використавши традиційну фентезійну формулу «загубленого світу» і наситивши її гендерними та геополітичними експериментами. «Химери Дикого поля» є черговою спробою українських письменників адаптувати популярні зарубіжні формули, жанри і формати масової культури і завоювати серце вітчизняного читача.

Література

1. Івченко В. Сто чудовиськ України. 054. Дике поле [Електронний ресурс] / Владислав Івченко // Гоголівська академія. – Режим доступу : <http://www.gak.com.ua/creatives/1/30197>
2. Івченко В. Химери Дикого поля : роман / Владислав Івченко. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. – 336 с.
3. Невский Б. Там, за горизонтом... Фантастика «затерянных миров» [Электронный ресурс] / Борис Невский // Мир фантастики. – Режим доступа : <http://www.mirf.ru/Articles/art1027.htm>
4. Lost Worlds [Electronic Resource] // The Encyclopedia of Science Fiction. – Mode of access : http://www.sf-encyclopedia.com/entry/lost_worlds

5. Lost Worlds [Electronic Resource] // TVTropes. – Mode of access :
<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/LostWorld>

Харіна О.І.,
старший викладач,

Бердянський державний педагогічний університет

ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ НА УРОКАХ ПОЗАКЛАСНОГО ЧИТАННЯ

Домінування особистісно орієнтованої парадигми в сучасній вітчизняній педагогіці ставить перед учителем-словесником цілий ряд важливих завдань. Наставник покликаний сьогодні не просто дати дітям певну суму готових знань, а навчити їх критично мислити, висловлювати й аргументувати власну думку, працювати самостійно, виховувати творчу особистість, інакше кажучи, підготувати підростаюче покоління до дорослого життя, допомогти реалізувати свої здібності, талант, покликання. У нагоді стає дослідницький метод вивчення матеріалу, навчальна форма, у якій він переважає, урок-дослідження.

Дослідницький метод доречно використовувати тоді, коли школярі отримали вже засадничі знання, уміння здійснювати літературознавчий аналіз, навички роботи з літературою різного характеру. Тож його, на нашу думку, активно застосовують на уроках літератури в старших класах, а в середній ланці учитель може звертатися лише до окремих елементів, оскільки цей метод передбачає серйозну літературну підготовку, розвинене абстрактне мислення, інтуїцію та художню уяву [2].

За такої умови учням пропонуються випереджальні завдання, ретельно продумані вчителем. Юні філологи самостійно досліджують художній твір, специфіку його жанру, мови, авторського стилю, часу та простору, певні питання за науковою літературою, роблять літературознавчий аналіз незнайомого їм твору або поєднують ці форми роботи. Це, як правило, краєзнавчі дослідження, аналіз певного твору, винесеного на позакласне читання чи урок літератури рідного краю, рецензія на спектакль чи кінофільм, порівняльний аналіз творів української та світової літератури тощо. Методист Г. Токмань зазначає, що «екзистенційний рівень у дослідженні актуалізується тоді, коли ведеться пошук не інформаційний, а семіотичний: відбувається тлумачення образу як знаку, за яким ховається прихований смисл, текст сприймається як означник, що потребує означуваного – саме його і творить читач. За екзистенціальною філософією, це водночас процес “збирання себе” (М. Гайдеггер)» [3].

Зазначений метод розвиває й закріплює вміння та навички самостійного аналізу літературного твору. Як свідчить багаторічний досвід роботи в школі, за умов застосування дослідницького методу результативними виступають такі види діяльності учнів: самостійний аналіз частини й цілого художнього твору; зіставлення творів або їх фрагментів; перегляд і оцінка спектаклю чи кінофільму; описування джерел з літературної теми; самостійне опрацювання літературно-критичної статті тощо. Найефективнішим типом уроку, на якому можна сповна реалізувати перелічені завдання дослідницького методу, прийоми та види учнівської діяльності, є урок-дослідження.

Мета уроку-дослідження – розвивати в учнів уміння та навички, необхідні для вирішення нестандартних завдань, самостійного пошуку істини, засвоєння нової інформації. Доцільно виокремити педагогічні можливості такого уроку: позитивна мотивація до навчання; здобуття знань самостійно; розвиток самостійності й обґрунтованості суджень; керування процесом осмисленого сприйняття літературного твору, симуляцію відчуття краси, позитивних емоцій; удосконалення мислення, розвиток аналітично-синтетичної діяльності, уміння зіставляти й порівнювати, аналізувати й синтезувати, узагальнювати й абстрагувати, висувати твердження й аргументувати їх, уявляти й систематизувати уявлення та ін.; спрямованість учнів на динамічний пошук примушує їх стати дослідниками, відкривачами знань, співавторами навчально-виховного процесу; глибше осмислення нових знань на підставі вже здобутих

і життєвого досвіду, унаслідок чого навчальний матеріал краще запам'ятовується й здебільшого стає переконанням учнів, основою їх майбутнього світогляду; сприяння формуванню людини з гнучким розумом, творчими нахилами, стимулювання учнів до того, щоб не обмежувалися на уроках поверховими емпіричними узагальненнями фактів, а глибоко проникали в їхню сутність; уміння ґрунтовно аналізувати та інтерпретувати художній і науковий тексти; формування комунікативних компетенцій; залучення учнів до багатства духовної культури українців; позитивна зміна рівня навчальних досягнень [3].

Необхідно звернути увагу й на психолого-педагогічні та методичні умови проведення уроку-дослідження. Перш за все вчитель повинен створити сприятливе психологічне тло, на якому здійснюється навчальна діяльність: панівною в учнівському колективі має бути атмосфера довіри, поваги, співробітництва та готовності до пошукової діяльності. Окрім того, варто враховувати інтелектуальні можливості, індивідуальні зацікавлення та здібності школярів; подбати про доцільність підбору різноманітних методичних прийомів, що підтримують «дух дослідження», про створення проблемної ситуації на основі усвідомлення суперечності між уже пізнаним і тим, що повинно бути засвоєне, коли учні відчують недостатність знань, розв'язуючи поставлене завдання.

Під час підготовки та проведення уроку-дослідження можуть бути використані такі *види досліджень*: біографічні; читацькі; літературознавчі; історичні; художні; перекладознавчі; мистецтвознавчі; краєзнавчі; бібліографічні.

Детальніше зупинимося на читацькому виді дослідження в основній школі, що передбачає спостереження над текстом твору, зокрема його часовими й просторовими координатами, аналіз власних читацьких вражень, зіставлення їх з авторською позицією та думками однокласників. Доцільними є такі прийоми роботи: літературний диктант; дослідження мови художнього твору, а саме: виписування прислів'їв та приказок, фразеологізмів, їх тлумачення, пояснення незрозумілих та застарілих слів і неологізмів; характеристика головного героя; коментування звичаїв і традицій людей певної соціальної групи; завдання творчого характеру тощо.

Наведемо приклади подібних завдань за творами Валерія та Наталі Лапікурів. Прокоментуйте сентенції Григорія Сковороди, які він склав для свого найкращого учня Михайла Ковалинського, майбутнього куратора (ректора) Московського університету «Що слід робити і знати, аби гідно прожити життя», по можливості доповніть власними:

«Найкращий путівник у старості – це наука. Бо людину в старості залишає все, крім науки.

Прекрасна і велична любов до чесноти...Де любов до чесноти, там повинна бути гідність.

Маючи друзів, уважай, що ти володієш скарбом.

Прекрасне – важке.

Короткий шлях веде до зла».

Напишіть твір-роздум «Світ ловив мене, та не спіймав» (напис на могильному камені Григорія Сковороди), порівняйте думку великого філософа зі своєю, чи хотіли б ви, щоб вас світ «не спіймав / спіймав», обґрунтуйте. Поясніть рядки з твору «Народжений під знаком Стрільця» Валерія та Наталі Лапікурів: «Право людини – народжуватися і жити вільно, обирати роботу і заняття до душі, а не з примусу, безперешкодно пізнавати світ і самого себе ... право, врешті-решт, бути диваком і залишатися самим собою. Усе це ще двісті п'ятдесят років тому провіщав людству мандрівний геній, син і онук українських козаків Григорій Сковорода. Та багато хто й досі не дослухався до нього».

Література

1. Куцевол О.М. Теоретико-методичні основи розвитку креативності майбутніх учителів літератури : [монографія] / О.М. Куцевол. – Вінниця : Глобус-Прес, 2006. – 348 с.
2. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах : навч. посібник / Є.А. Пасічник. – К. : Ленвіт, 2000. – 384 с.
3. Токмань Г.Л. Методика навчання української літератури в середній школі : підручник / Г.Л. Токмань. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 312 с. – (Альма-матер).

Харлан О.Д.,

доктор філологічних наук

Бердянський державний педагогічний університет

СИМВОЛІКА ЧАСУ В НАТЮРМОРТІ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Увага до проблеми взаємодії літератури та живопису – помітне явище в літературознавстві останніх десятиріч. Причинами, що обумовили таку зацікавленість, можна вважати прагнення до міждисциплінарного синтезу в літературознавчому дослідженні і семіотичну значимість такої взаємодії. Звернення до жанру натюрморту відображає пошуки нової художньої мови в літературному тексті.

Натюрморт як самостійний жанр живопису оформився у творчості голландських і фламандських художників у XVII ст.; спочатку він розглядався як частина історичної чи жанрової композиції, досить довгий період часу зберігав зв'язок із релігійними картинами, обрамлюючи квітковими гірляндами фігури Богоматері й Христа. Предмети в натюрмортному живописі часто містили прихований алегоричний зміст, звичайні речі, що зустрічаються у повсякденному житті, наділялися додатковим символічним і емблематичним значенням.

Жанру натюрморту в живописі присвячені роботи Б. Віппера, І. Данилової, Е. Димшиця, Н. Дмитрієвої, Ю. Звездіної та ін. Існує значна кількість досліджень, що торкаються філософсько-естетичних, мистецтвознавчих і літературознавчих аспектів проблеми: праці Ю. Лотмана, С. Буріні, Р. Бобріка, О. Григор'євої та ін. Зокрема у наукових студіях йдеться про трансформацію жанру натюрморту: живопис – художня література.

С. Буріні вичленює деякі типологічні елементи, які дають право використовувати цей жанр як літературну категорію [1]: натюрморт – це світ штучної, певним чином зміненої, дійсності, перетвореної людиною: те, що живе і рухається, в натюрморті позбавлене життя, уподібнюється до речей; світ натюрморту – це світ нерухомості чи того, що стає нерухомим, коли фіксується мить, у яку все застигає; натюрморт – це світ малого масштабу, коли речі розглядаються з близької відстані. При введенні в натюрморт річ постає в іншому вимірі, вона позбавлена своїх функціональних обов'язків, її композиційний, а, отже семантичний ранг підвищується, і вона стає своєрідним суб'єктом дії. Тому кожний натюрморт, вважає С. Буріні, несе інформаційно-свідоме зашифрування або несвідомо залишений слід.

Незважаючи на нібито статичність натюрморту, для нього характерні категорії простору і часу. Розлогу характеристику цих категорій для натюрморту в живопису подає Ю. Звездіна [2, 113–119]. Вона звертає увагу на те, що простір у натюрморті формується зображеними на ньому предметами, а вже простір і предмети існують у часі. Час може бути зупинений, постійний, коли об'єкти застигають у просторі й часі через симетричну композицію («Vanitas» Я. де Гейма 1603 р.); у другій чверті XVII ст. з'являються твори, в яких для часу характерний ефект миттєвої дії: фрукти, які падають, перекинуті вази з квітами тощо (Б. ван дер Аст «Натюрморт з фруктами»); з кінця XVII ст. у натюрморті через предмети у різних станах передаєтьсяплинність часу (П. Клас «Перекинутий глечик та інші предмети на скатертині») – розбите скло, погаслі свічки, розбиті бокали, шкаралупа від горіхів. Образ часу передається через зображення годинника («Натюрморт з годинником» А. Переде), символічну фігуру Кроноса.

Для барокової поезії притаманні такі ж символічні образи плинності (вічності) часу (твори А. Грифіуса, Л. Барановича, І. Величковського, Ф. де Кеведо та ін.). Прикладом трансформації жанру натюрморту є поезії Е. Андіївської, в яких образ часу поряд зі сталими набуває нових значень: «Натюрморт з ускладненнями в часі», «Натюрморт в одноплщинно-історичному розтині», «Натюрморт з орбітною траєкторією». Загалом, у натюрморті живописному та його вербальному варіанті символіка образів на позначення часу переплітається. У художніх творах новітнього часу (Е. Андіївська) набуває ширшого трактування.

Література

1. Буріні С. Типологія натюрморту в літературі (на матеріалі ХХ века) / Сильвія Буріні // Художественный текст и его гео-культурные стратификации. – Trieste, 2000. – С. 145–174.
2. Звездіна Ю.Н. Емблематика в мире старинного натюрморту. К проблеме прочтения символа /

Хорольська Т.В.,
аспірантка,

Бердянський державний педагогічний університет

ХРОНОТОП РОМАНУ ІВАНА БІЛИКА «ДИКІ БІЛІ КОНІ»

Час і простір в історичних романах відомого українського письменника, журналіста Івана Білика відіграє важливе значення. Автор у своїх творах, звертається до далеких сторінок історії українських земель, що обумовлює одразу наявність двох часових площин: час описаних письменником історичних подій і час написання самого твору .

У деяких історичних романах Іван Білик вдається до прийому літочислення («Меч Арея», «Похорон богів»), тим самим чітко окреслюючи хронологічні межі твору конкретними роками (найчастіше оповідь охоплює проміжок часу у кілька десятиліть чи півстоліття). Наприклад, події роману «Похорон богів» починаються «року 974-го». Автор вдається до точної вказівки місяця і числа описуваних подій, закінчується роман подіями «року 988-го» [1].

В історичному романі Івана Білика «Дикі білі коні» наявний типологічно сталий хронотоп дороги. Саме дорогою обумовлені всі події твору. Цього разу письменник не вдається до літочислення, а йде іншим шляхом, визначаючи лише відрізок часу, що займають описані у творі події. Час дії роману охоплює пів року: від дня виходу в похід перського війська, який збігся з днем літнього сонцестояння: «...ясне сонце Дар'явауш, сидів у березі на золоченому стільці й чекав, коли зайде сонце. Хвиля розмірно підкочувалася до ніг, і тоді Дар'явауш пильно стежив за найменшими змінами навколо небесного диску – Ока Ахурамаздиного сина Мітри. Був день великого сонцестояння» [2, 3]. Завершуються події історичного твору у день свята Корочуна, тобто днем зимового сонцестояння, напередодні свята Коляди: «Клопотів було багато, й жупан древлянський Боримисл розпустив полки аж по першому снігопаді. Який сього літа збігся з Корочуном і Колядою» [2, 304].

Простір роману обмежений шляхом війська об'єднаних українських земель під керівництвом древлянина Боримисла, яке намагається наздогнати перський цар Дар'явауш зі своєю раттю. Дорога лежить від берегів Боспору через який, з боку Азії, у Європу, переправляється все перське військо, до берегів Істру, за яким лежала невідома скіфська земля. Звідси починається спільна дорога обох військ, яка триває шістьдесят днів (шістьдесят вузликів зав'язаних Дарієм на бичі). Для війська скіфських племен вона проходить рідною землею (ця обставина робить ще складнішим завдання палити рідні степи, аби ворог відчув нестачу їжі та всі труднощі погоні). Перське військо ж прямує дорогою через незвідану, чужу, ворожу країну. Так, одна й та сама дорога у романі Івана Білика різними персонажами сприймається по різному.

Час описаний у творі один, але у читача виникає враження паралельних площин в яких діють обидва війська, а географічне випередження скіфського війська створює ілюзію часової різниці між площинами. Однак, час і простір роману «Дикі білі коні» не завжди йде лінійно. Автор вдається до ретроспекцій (описуючи історію життя та трагічного кохання Боримисла, історія селянського хлопця Тимни). Так само і просторові площини твору мають відгалуження: дорога небезпечних пригод молодого жупанича Велеслава та його товариша Тимни.

Обидві головні часові і просторові площини роману сходяться в одну: час битви перського та скіфського військ на берегах Смотрича. Після битви часопросторові площини роману змінюються з точністю до навпаки: попереду – військо Дар'явауша, що рятується втечею, позаду – скіфи, що намагаються наздогнати персів та остаточно розбити ворога.

Автор роману показав себе чудовим знавцем історії, звичаїв та вірувань давніх українців. Не випадково визначені межі роману двома святами: одне з яких (свято Великого Сонцестояння) за давніми віруваннями, відкриває «ворота пекла», а інше (свято Коляди) є «Брамою богів», відкриття якої символізувало «воскресіння сили Сонця» [3, 500]. Ці свята символічно співпали з початком персько-скіфської війни та з її кінцем. Іван Білик розпочинає

роман «Дикі білі коні» описом приготувань царя Дар'явауша до походу на Скафію, сподіваннями і страхами володаря перед війною і сподіваною перемогою. Завершуються сторінки твору описом війська скіфів-переможців, яке готується і далі стерегти й укріплювати свої кордони.

Хронотоп в історичних романах Івана Білика відіграє важливу роль, часто стаючи рушійною силою всього сюжету твору. Саме завдяки майстерному зображенню давно минулих подій історії, яскравих характерів історичних осіб, неповторного колориту прадавніх українських земель та їх населення письменник створює у читача ілюзію нерозривності часу написання твору та подій описаних у ньому.

Література

1. Білик І. Дикі білі коні : роман / Іван Білик. – К. : А.С.К., 2007. – 320 с.
2. Білик І. Похорон богів : роман / Іван Білик. – К. : А.С.К., 2008. – 480 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.

Чик Д.Ч.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

МАПА ПОДОРОЖІ:

МОНОМІФ ЯК СЮЖЕТНА МОДЕЛЬ В АНГЛІЙСЬКОМУ Й УКРАЇНСЬКОМУ САТИРИЧНОМУ «РОМАНІ ВЕЛИКОЇ ДОРОГИ» ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

У сучасному літературознавстві «роману великої дороги» присвячено не так вже й багато праць. Серед них можна виокремити дослідження М. Соколянського [4], І. Жаборюк [2] та ін., в яких окреслено основні жанрові ознаки цього різновиду. Щоправда, осторонь залишаються проблеми традиції «роману великої дороги» в українській літературі ХІХ ст., зокрема, в творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Продуктивним видається компаративне зіставлення російськомовного роману «Жизнь и похождения ... Столбикова...» (1841) Г. Квітки-Основ'яненка з романом «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» (1836–1837) Ч. Діккенса.

Досі вище згадані сатиричні романи Г. Квітки-Основ'яненка та Ч. Діккенса не були об'єктом компаративного дослідження (хоча інший роман українського автора – «Пан Халявський» – вже типологічно зіставлявся з твором англійського письменника [1]).

У текстах українського та англійського письменників зауважуємо символічне перелицювання мономіфу – єдиної для усіх міфів, релігій і творів красного письменства міфологічної структури мандрів і випробувань головного героя (термін, як відомо, було введено в науковий обіг американським міфологом-компаративістом Дж. Кемпбелом [3]). Відтак у текстах простежуються основні періоди життєвого шляху героя: вирушення у подорож, ініціація та повернення додому. Наявність таких етапів підтверджує формування жанрового різновиду «романів великої дороги» за взірцем базової міфологеми мономіфу.

Також виокремлюємо основні архетипи, що є характерними для мономіфу – Героя, Мудрого старого, Аніми, Тіні – які втілюються у романах «Жизнь и похождения ... Столбикова...» Г. Квітки-Основ'яненка та «The Posthumous Papers of the Pickwick Club» Ч. Діккенса.

Отже, мономіф як основна сюжетна модель має важливе жанротвірне значення для жанрового різновиду «роману великої дороги». Перспективним вважаємо також розгляд специфіки оприявлення мономіфу з огляду на його універсальність і в інших текстах української літератури ХІХ ст.

Література

1. Богачевська Л.О. Спільні мотиви романів Г. Квітки-Основ'яненка «Пан Халявський» та Ч. Діккенса «Посмертні записки Піквікського клубу» / Л.О. Богачевська // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2005. – Вип. 9 : Українська література в загальноєвропейському контексті. – С. 37–42.
2. Жаборюк І. Роман большой дороги XVIII века (на материале творчества Т.Дж. Смоллета) / И. Жаборюк // Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII–XX веков : учеб. пособие для ун-тов. – К.–Одесса : Вища школа, 1985. – С. 31–41.

3. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел. – К. : Альтернативи, 1999. – 392 с.
4. Соколянський М.Г. Західноєвропейський роман епохи Просвіщення : проблеми типології / Марк Георгиевич Соколянський. – К.–Одеса : Вища школа, 1983. – 140 с.

Шапошникова О.О.,
аспірантка,

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна

ТИП «ЛЮДИНИ-РАВЛИКА» В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО «МАРУСЯ БОГУСЛАВКА»

Іван Багряний у своїх творах прагнув передусім показати неповторність унікальної людської особистості, якій властива активна життєва позиція. Контрастним тлом для головних героїв у романі «Маруся Богуславка» виступає певний типаж епохи, котрому письменник дає визначення «равлик». Роман І. Багряного «Маруся Богуславка» досліджували І. Костецький [3], М. Сподарець [4], М. Балаклицький [2] та ін. Метою статті є проаналізувати витоки, типологічні особливості та риси своєрідності образу «людини-равлика» в аспекті дослідження художньої антропології творчості письменника.

Однією зі своєрідностей стилю І. Багряного є зооморфність образів певних героїв романів та антропоморфність зображених представників фауни. У зооморфному ряді образ «равлика» в романі «Маруся Богуславка» є протилежним романтичному образу орла, що є символом свободи, могутності і стримління у височинь: «Літає!» [1, 101]. Майстерність автора при творенні образів «равликів» проявляється й у використанні зооморфних рухів: «...вузенькі щілини прижмурених очей, що їх люди ховали один від одного, **опускаючи голови, втягаючи їх в плечі...**» [1, 559]. І. Багряний дає таке визначення «равлику»: «...знеосіблений типаж знеосібленої епохи з усім її знеосібленим реквізитом, – так, “хтось у сірому” розмножений на циклостиллі» [1, 321]. Певно, у цій авторській метафорі ми можемо побачити риси «масової людини» ХХ ст., сутність якої розкрив Х. Ортега-і-Гассет у праці «Повстання мас» (1930). Однак «люди-равлики» в романі «Маруся Богуславка», хоча і належать до типології заляканого обивателя з творів класичної російської літератури («Премудрий піскар» М. Салтикова-Щедріна чи «Людина у футлярі» А. Чехова), але їхня своєрідність має дещо інші джерела та риси.

«Равлик» – це варіант антропологічної zdeформованості, спотвореності (люди з равликовим «горбом на душі», скрючені у мушлі), результат психічної реакції на цілком реальну загрозу існуванню, що з 1930-х рр. перетворився майже на рефлекс, спричинений масовими репресіями проти усіх верств українського суспільства та Голодомором. Тоталітарний режим цілеспрямовано розкладав душі людей, нав'язуючи низку хворобливих відхилень і стереотипів: систему доносів, лицемірство, брехню, втрату почуття власної гідності та показну лояльність до влади, трафаретне мислення тощо. Усе суспільство з верхів і до низу просякали почуття страху і цілковита слухняність волі вождя. За цих умов цілісність морального життя народу розпалася, породивши «равликів». У «равликізованих» людей над усіма іншими панує емоція страху, у них пригнічений інстинкт свободи (проте гіпертрофований – самозбереження), їхня стратегія – консервування наявної ситуації (аби не було гірше), неприйняття ризику. «Равлик» – духовний раб, який страждає, опинившись у «*баюрі універсального ідіотизму*» [1, 205]. «Ідіотизм» у І. Багряного є синонімом поняття «абсурд», що символізував екзистенційне та онтологічне існування людини у ХХ ст.

При зовнішній німій покірності, згоді зі станом речей у накинутій чужій системі, вони мають внутрішню тугу за свободою та вільним волевиявленням власної особистості, яка для письменника нерозривно пов'язувалась із національною ідентичністю: «*Або от, скажемо, бухгалтер є у нас. Так, уявіть собі, равлик-равликом. Чинуша. Тихше води, нижче трави. Ходить – не дише. ... а додому прийде, виповзе трішечки з мушлі і ... грає на бандурі й плаче... Плаче*» [1, 98].

Стан «душа у панцирі» – це драма тогочасної епохи, спосіб виживання людини, котра не має сили й сміливості кинути виклик тоталітарній системі. «Равлик» передовсім зраджує

себе, власну сутність, граючи вимушену роль з метою забезпечення свого життя і прирікаючи себе на неповноцінне, неавтентичне існування. Люди-«равлики» сутнісно є онтологічно знедоленими жертвами, незважаючи навіть на їхнє місце у суспільній ієрархії. Головна героїня роману «Маруся Богуславка» Аталея Дахно відчуває «равликів» і прагне зрозуміти їх, побачити за зовнішньою «мушлею» справжню сутність людини. «Равликом» є таємно закоханий в Ату дев'ятнадцятирічний фотокореспондент міської газети Микола Тримбач або голова облвиконкому Рогач, що, за словами керівника місцевого НКВС Сазонова, *«ще й досі плутає УКП з КП(б)У»* [1, 362]. Найбільш показовим «равликом» у романі є секретар обласного комітету ЛКСМУ Павло Гук.

Провідною рисою для характеристики «равликів» посідає образ мушлі як єдиного способу захисту слабкого тіла (й душі). Така мушля в романі «Маруся Богуславка» може мати різні модифікації, зокрема «мушля» приписів статуту ВЛКСМ звільняє Павла Гука від страху перед неупорядкованим хаосом життя, його абсурдністю: *«І от, скажу я вам зараз щиро-найщиріше, мене не беруть завидки, що у вас у душі все так спокійно, ясно, просто, як у солдатській казармі, а бере мене жаль»* [1, 196].

Цікавою видається контрастна спільність образів Петра Сміяна й Павла Гука (детермінована традиційною двоєдністю християнських апостолів). За їхньої очевидної характеристичної полярності в романі («не-равлик» і «равлик»), вона полягає у тому, що світоглядний вибір і Петра, і Павла – це **варіанти екзистенційного вибору однієї людини**, здібного, освіченого вихідця з народу, родина якого стала жертвою системи: Павло Гук з пристав на привабливу пропозицію служити їй, сховавши до мушлі свої справжні почуття і переконання та сподіваючись змінити систему на краще, а Петро Сміян обрав шлях відкритої боротьби. Автор у романі «Маруся Богуславка» словами керівника НКВС Сазонова стверджує, що «равлики», «слимаки» (Павло Гук) є зневажуваними навіть «своїми», а люди зі стрижнем, сильним характером, цільні натури (Петро Сміян) – мають повагу і серед представників ворожого табору: *«Ти тому Сміянові і в підметки не годишся. Сликама. Мені він подобається. Як жаль, що він ворог. Отаких би людей треба, а не якусь макуху!..»* [1, 154]. Знаковим і символічним є те, у романі «Маруся Богуславка» химерного Петра Сміяна Сазонов називає не «равликом», а саме закритою скринькою: *«У мене таке враження, що це нерозімкнена чортяча скринька, яку ще має хтось розмикати. Його не розімкнули, але таки розімкнуть. Ой і розімкнуть!.. Це шарада, але її ой і розшифрують!..»* [1, 152]. Скринька є предметом романтично маркованим (пригадаймо народні казки), що й не дивно, адже Петро Сміян має автобіографічні риси екстраверта із вразливою душею і внутрішнім стрижнем.

Отже, оптимізм автора у зображенні персонажів-«равликів» полягає у тому, що вони залишаються «у мушлі» лише до великого емоційного струсу, потужного імпульсу, що йде від пасіонарних особистостей. Аталея Дахно так констатує катарсисний стан глядачів у фіналі вистави місцевого театру: *«Всі равлики повилазили зразу!!! Мільйон!»* [1, 560]. «Равлики» мають потенціальну здатність до активної дії за певних умов. Також слід зазначити, що для українського суспільства проблема «масової людини», «равлика», виходить за межі тієї епохи, залишаючись, на жаль, надзвичайно актуальною і на сьогодні, та потребує подальшого дослідження.

Література

1. Багрянний І. Вибр. твори : у 2 т. / Іван Багрянний ; [упор. О. Коновал, О. Шугай ; за ред. О. Шугая]. – К. : Юніверс, 2006. – Т. 1. : Буйний вітер. Маруся Богуславка : роман ; Держить поїзд! : уривок. – 584 с.
2. Балаклицький М. Останній роман Івана Багряного («Маруся Богуславка»). Передмова / М. Балаклицький // Дніпро. – 2003. – № 11–12. – С. 8–10.
3. Костецький І. Стаття про роман [«Маруся Богуславка»] / І. Костецький // Українська літературна газета. – 1958. – № 11–12. – С. 17.
4. Сподарець М.П. Іван Багрянний – письменник і громадянин (До дев'яносторіччя і із дня народження) / М.П. Сподарець. – Харків : ХДУ, 1996. – 104 с.

Швець А.І.,
кандидат філологічних наук,
Інститут Івана Франка
Національної академії наук України (Львів)

«ЩО СЕ ЗА ТАКИЙ ДУХ ЧАСУ?» (ТЕМПОРАЛЬНА АКСІОЛОГІЯ В ПРОЗІ НАТАЛІЇ КОБРІНСЬКОЇ)

В оповіданні Наталії Кобринської «Дух часу» (перша назва: «Пані Шумінська, образок з життя»; першодрук [3]) темпоральний концепт конститує екзистенційні, аксіологічні, психоментальні, онтологічні смисли, які оприявлені через рефлексії головної героїні – шістдесятилітньої попаді пані Шумінської. Власна часова ідентичність й переживання свого життєвого світу осмислюється в творі через модус спомину. Пані Шумінська в ретроспективних візіях мовби ретранслює пережите, коли еруптивна здатність пам'яті продукує амальгаму різних часових відтинків її **минулого**. Відтак образи «далекої минувшості», «далекої далечини» інспірують емоційно-психологічну сферу жінки, маркуючи цей темпоральний онтологічний контекст виразною гендерною конотацією. Фрагменти минулого, біографічного часу, пані Шумінської, по суті, типізують хронологічні періоди життя жінки в їхній біологічно-віковій тривалості: дитинство під батьківською опікою – шлюб як «найважливіша хвиля в житті жінки» – «материнський небосклон». Така фемінна призма переживання часу визначає його аксіологічну наповненість у свідомості Шумінської, ієрархію її життєвих вартостей, так чи так регламентованих біографічним та загально історичним часом.

У темпорально-екзистенційній проекції попаді визначальною є історична пам'ять й традиція священницького роду, оперта на вкорінених засадах патріархального укладу, які детермінують й легітимізують життя, поведінку й сімейні устої різних поколінь, за якими сини мають продовжити духівничу лінію батька, а доньки – материнську, тобто неодмінно вийти за представника попівського роду й стати попадями. На поетикальному рівні така часова репрезентація життя роду ословлена відповідними темпоральними маркерами – «вікові традиції», «з діда-прадіда», «від віків прийнято», іти «дорогою своїх батьків», які мотивують ціннісні стереотипи життя у священничій родині: «син більше честі робить матері від доньки», «хлопець щасливіший від дівчини», «попівське весілля – то амбіція дому», «тільки щастя жінці, що при мамі». Відтак у свідомості пані Шумінської біографічний контекст пережитого минулого корелює з проекцією іншого часового пласту – **майбутнього**, аксіологічною домінантою якого є влаштоване життя дітей: «Будучина дітей була для неї цілим світом, одною думкою, одним бажанням» [1, 117]. Ця установка стає головною прикметою часової та гендерної ідентифікації героїні твору, стратегічним життєвим планом, найважливішим для неї критерієм повноцінно зреалізованого, «гордого і щасливого» материнства [1, 117]. Але разом з тим імператив неухильного повторення історичних традицій роду спричиняє фатальний привід для кризи взаємин і «розбрату межі старшим, а молодшим у нас поколінням» [2], перерваність часової тяглості й спадкоємності («сини повстали насупротив вітця, а доньки насупротив матері» [1, 123]).

На цьому тлі визріває часово-світоглядний антагонізм різних поколінь, виражений протистоянням полярних онтологічних векторів – «досвіду віку» й «духу часу», що призводить до цілковитої трансформації в аксіологічній парадигмі. Життєвій інертності й усталеному священницькому трибі батьківської родини протиставлено актуальні кличі презенсного модерного часу, що їх одностайно підхопили діти Шумінських – духовна секуляризація, суспільна пасіонарність, інтелектуалізм, світоглядна емансипація. На гендерному рівні нова ціннісна система формує уже іншу ідентичність жінки, репрезентованої в образі молодшої доньки, збурена сутність якої дисонує з уявленнями її матері про природу жінки – «тиху, статочну та спокійну» [1, 124]. Поза контекстом імперативної священничої традиції опинився й син, який відрікся попівства на користь університетської освіти.

Концепт часу поколінь розгортає у тексті різні трансформовані смисли його

екзистенційної значущості, духовно-світоглядні метаморфози, темпоральні зсуви, контрастне емоційне його переживання й відтак проектує діалогічний зміст перцепції самого часу. Якщо діточе покоління Шумінських всупереч сімейним стереотипам асоціює себе з новітнім «духом часу», який, мов «рвуча хвиля», «пориває» їхню свідомість й вабить до нових горизонтів життя, то для їхньої матері він стає «ворожим демоном», який «все дороге псував і нищив», «буриє віковий порядок», «ломив найдорожчі і наймиліші надії її серця». Деструктивна сугестія «духу часу», його фатальна інтервенція в сакральний локус її замкненого домашнього простору спричиняє складну внутрішню драму Шумінської, рівноцінну втраті сенсу життя й часовій безперспективності.

Амбівалентна ціннісно-часова модальність майбутнього ферментує новий рецептивний образ **часу-фантазмагорії**, неможливого хроноса, наділеного «*укритою могутчою силою*» [1, 124], котрого «*ніщо заспокоїти ані вдоволювати не може*» [1, 127]. У сприйнятті Шумінської трансцендентна конотація цього часообразу заснована на протиставленні часу Божого, сакрального, унормованого волею Абсолюту й часу демонічного, профанного, руйнівного: «*О, Боже. Нащо Ти дозволив чортові увійти в таку силу, котра лише всюди ширить заразу злого?*» [1, 127]. У життєвій перспекції старої жінки час-демон навіює есхатологічні візії як неминучу кару за відступництво: «*Затрясється земля від шуму, боротьби, гуку, тяжких ударів; одні упадуть трупами на місці, другі зависнуть у воздуху, лише круки закричать над їх трупами, вони зогниють у бездонних горлах тюрем, завалених залізними брамами*» [1, 127].

Отже, осмислення темпоральної аксіології в оповіданні «Дух часу» на сюжетно-ейдологічному рівні забезпечують ще й художні способи ословлення часу: **ретроспекція** (модус спомину героїні про минуле ретрансплює її життєву біографію), **проспекція** (модус мрії про щасливу будучину власних дітей), **час-фантазмагорія** (в уяві Шумінської – це античас, що має демонічну руйнівну природу), **метафора часу**, художньо експлікована в синхронному з рефлексіями героїні процесі плетіння нитками («*нитка бавовни в'язалася в ключки, котрі безповоротно чергувалися новими, як дні, місяці, літа в житті людським*») як алюзія до міфологічного образу Парк та Мойр – прядильниць долі людської.

Література

1. Кобринська Н. Дух часу // Вибр. твори / Наталія Кобринська ; [упоряд. І.О. Денисюк, К.А. Криль]. – К., 1980. – С. 115–129.
2. Кобринська Н. Оповідання і критики / Наталія Кобринська. – Відділ рукописів Львівської нац. наук. б-ки України ім. В. Стефаника. – Ф. НТШ 475/II. – Арк. 1.
3. Кобринська Н. Пані Шумінська, образок з життя // Перший вінок / Н. Кобринська.. – Львів, 1887. – С. 177–195.

Школа В.М.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ВИЯВИ ФОЛЬКЛОРНОГО ЧАСУ В ДРАМАТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА

Твори Олександра Корнійчука (1905–1972) демонструють свою спорідненість із фольклором. В основі його п'єс – мотиви перетворення (метаморфози) і тотожності (сталості) персонажів. Ці мотиви, за словами М. Бахтіна, належать до скарбниці світового фольклору. Зокрема, на перетворенні й тотожності завжди будуються образи казкових героїв. За наявністю метаморфози-сталості персонажів п'єси драматурга відносимо до трьох типів.

До першого (домінуючого у О. Корнійчука) зараховуємо п'єси, персонажі яких переживають процес метаморфози: «На грані» (1928), «Кам'яний острів» (1929), «Фіолетова щука» (1930), «Загибель ескадри» (1933), «Правда» (1937), «Еліта» (1938-1939), «Богдан Хмельницький» (1939). Другий тип репрезентує п'єса «Платон Кречет» (1934), головний герой твору у різних ситуаціях залишається сталим, підтверджуючи свою тотожність. Контамінація двох попередніх типів спостерігається у п'єсах «Штурм» (1930), «Банкір» (1936).

До першого типу належить підвид, в основі творів якого – хронотоп, означений М. Бахтіним як «життєвий шлях героя, що шукає справжнього пізнання». Рання платонівська

схема шляху шукача, який переживає моменти кризи і переродження (у цій схемі М. Бахтін зауважив міфологічні й містерійно-культові основи), покладена в основу дебютного твору та п'єс «Загибель ескадри», «Правда» та «Еліта». Життя такого шукача розчленовується на певні епохи чи сходинки. Для персонажів названих творів О. Корнійчука вододілом між двома різними епохами у їхньому житті була зустріч із помічником. В основу цих п'єс покладена схема, яка має ланки: «герой перебуває в пошуках, за потрібним вирушає з дому, у дорозі зустрічає помічника (іноді проходить у нього попереднє випробування), переборює спокуси і, виконавши завдання, отримує новий статус».

До іншої групи творів із мотивом метаморфози відносимо п'єси, сюжетна схема яких подає образ героя, котрий не знає вагань у виборі свого життєвого шляху. Він вже має помічника чи одноступця й у фіналі або приходиться до перемоги («Кам'яний острів», «Фіолетова щука»), або терпить фіаско («Богдан Хмельницький»).

Тип творів із сталим героєм презентує «Платон Кречет». У ній, як у п'єсах «На грані» й «Правда» звучить мотив пошуку. Герой твору, названого його іменем, у всіх непростих життєвих ситуаціях залишається незмінним. Платона Кречета автор назвав представником своєї епохи [1, 131].

У п'єсах «Штурм» і «Банкір» наявна контамінація двох типів: перевтілення і тотожності. Метаморфозу переживає один із персонажів «Банкіра». Його перевтілення – шлях від самовпевненого чиновника через войовничого бунтаря до особи, що смиренно визнає свою помилку. Крім цієї сюжетної лінії у творі розробляється й інша, пов'язана з постаттю колишнього шахтаря, будьонівця, нинішнього банкіра. Цей персонаж, проходячи спокуси, зберігає свою тотожність. Про переродження, яке відбулося з одним із дійових осіб «Штурму» тільки повідомляється. Інший персонаж цього твору, перебуваючи у різних локусах: у селі (подано ретроспективно) і на шахті, виступає сталим.

Література

1. Корнійчук О. Збір. творів : у 5 т. / Олександр Корнійчук ; [редкол. : Н.Є. Крутікова (голова) та ін.]. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. 5 : Оповідання. Нариси. Статті. Листи 1925–1972 / [упор. та прим. Л.І. Барабана ; ред. тому В.Г. Дончик]. – 600 с.

Шовкопляс Г.Є.,

кандидат філологічних наук,

Київський університет імені Бориса Грінченка

«Я ТІЛЬКИ РОЗПОВІМ ОТУ ІДІОТСЬКУ ІСТОРІЮ, ЩО СТАЛАСЯ ЗІ МНОЮ НА РІЗДВО»: ЧАС РІЗДВА ТА ПРОСТІР НЬЮ-ЙОРКА У КОМПОЗИЦІЙНІЙ СТРУКТУРІ РОМАНУ ДЖ.Д. СЕЛІНДЖЕРА «ЛОВЕЦЬ У ЖИТІ»

Нікому з читачів не спадало на думку шукати в романі Селінджера «Ловець у житі», цьому визнаному бестселері тінейджерів, різдвяну історію, хоч головний герой вже у перших рядках своєї сповіді вказує на час, коли відбувалися минулорічні події: «Я тільки розповім оту ідіотську історію, що сталася зі мною на Різдво – ще до того, як я мало не врізав дуба і мене притарабанили сюди, щоб я трохи оклигав» [4, 3]. Існують різні визначення селінджерівського роману: найпоширенішими є такі – «роман виховання» [1, 17], «роман суто американської літературної традиції» [2, 217] або «роман, що продовжує традиції дилогії Марка Твена про підлітків» [2, 209]. Різдвяним романом чи різдвяною історією «Ловця у житі» ще не називали.

Між тим у першому реченні книги Селінджера йшлося про Діккенса. Точніше у першому реченні роману згадувалася «ота мура в душі Девіда Копперфілда» [4, 3]. На початку книги ім'я Діккенса не названо, Селінджер виголосить ім'я Чарльза Діккенса пізніше разом з іншим романом Діккенса про важке дитинство – «Олівером Твістом». Поєднання часу минулорічного Різдва зі згадуванням про Діккенса створює у книзі Селінджера особливу атмосферу, атмосферу чекання на «різдвяну історію».

Холден Колфілд згадує роман Діккенса «Девід Копперфілд», який містить спогади головного героя про те, як англійські вчителі в англійській вікторіанській школі калічать чисті дитячі душі. Цей роман розкриває одну з улюблених тем Діккенса-письменника – тему важкого

дитинства і зупиняється на проблемі, яка турбує Діккенса-громадського діяча, – проблемі виховання дітей в англійських школах. Відомо, що Діккенс схвально ставився до американської системи освіти, вважав її більш прогресивною і гуманною, ніж та, що була у вікторіанській Британії. «В “Американських нотатках” Діккенс писав, що дітей в американських школах не наказують, а тим паче не лупцюють – сумнозвісна практика санкціонована англійськими вчителями, а навпаки підбадьорюють та заохочують, що немало сприяє їхнім успіхам» [3, 61].

Між тим все, що розповідь далі головний герой роману Селінджера, заперечує високу оцінку, що дав Діккенс американській системі освіти. Холденіві незатишно, дискомфортно в американській школі, де все пронизує блюзнірство і нещирість. Це прихована суперечка із Діккенсом: «Холден починає сповідь зі згадки про школу. Директор запобігає перед багатими батьками, весь побут розрахований на окомилування, в дортуарах панує фізично сильний. Нахабні, самовпевнені, брутальні становлять групу лідерів, диктують суспільну мораль, визначають загальну думку. І горе тому, хто не тільки не схожий на цей популярний ідеал, а ще має сміливість, впертість чи необережність, протистояти йому – адже спогад про хлопчика – однокласника, якого в одній із шкіл довели до самогубства, – найглибший і найвражаючий» [2, 219]. Але хіба це не схоже на діккенсівські історії або принаймні історії у душі Діккенса?

Художній топос «Ловця у житі» – це топос дороги (мандри Холдена Колфілда у потязі) та простір передріздвяного Нью-Йорку. Головний герой добре орієнтується у місті Великого Яблука, бо зростав у Нью-Йорку. Сакральне місце – ставок, невеличке озерце з качками на півдні Центрального парку. Сцена, коли п'янький Холден Колфілд вночі шукає це озерце, – переламна, кризова. Далі почнеться повертання додому – прокрадання темною нічною квартирою, зустріч з сестричкою Фібі, спогади про братів, прозвучить голос матері.

Простір Нью-Йорка сповнений різдвяних прикмет – телефонування до Саллі «Я прийду на Святвечір, добре? Приберу вже твою чортову ялинку» [4, 228]. Свої гроші на різдвяні подарунки позичає Холдену сестричка Фібі – «Вісім доларів і вісімдесят п'ять центів. Ні, шістьдесят п'ять центів. Двадцять я витратила» [4, 269]. Змерзлі Санта Клауси ходять із дзвіночками на П'ятій Авеню. Головну різдвяну ялинку привозять на Центральний вокзал. Пряме звертання до Ісуса, якого, на думку Холдена, змудило б від американських різдвяних святкувань, «а от хто справді припав би Ісусові до вподоби, то це ударник з оркестру» [4, 208]. Як і годиться у різдвяній історії, всі випробування Холдена Колфілда закінчуються добре: його не вбили, він не помер, а лише захворів, і його вилікували; він не навчився брехати, але навчився сприймати світ таким, яким світ дорослих є насправді. А найголовнішим являється те, що, подібно до героїв Діккенса, Холден Колфілд зберіг дитинство як стан душі.

Роман Селінджера «Ловець у житі» ніколи не був екранізований. Пародіюючи відомий вислів Сковороди, можна сказати, що Голлівуд ловив Селінджера, але не спіймав. Шоу-бізнесу залишалося лише грати в алюзії та натяки, використовувати ремінісценції та лейтмотиви селінджерівського роману. Отже, у безлічі різдвяних фільмів «для родинного перегляду» виникає Центральний парк у Нью-Йорку перед Різдвом; поїздки у таксі нічним Нью-Йорком, коли дитину-підлітка лякає водій, який нагадує монстра чи вурдалака; мандри темними порожніми квартирами. У фільмі «Сам вдома-2» качки, чия доля так хвилювала Холдена Колфілда, перетворюються на інших міських пташок, – на голубів. Голубами опікується жіночка, яка не має власної домівки, то зимує вона разом з тими голубами у Центральному парку. Напередодні Різдва самотня безпритульна жінка спілкується з хлопчиком і показує свою таємницю – прихований вхід до Опери. Тут закінчується «Ловець у житі» і починається «Привид Опери»... А це зовсім інша історія. Але емоційний спектр «Ловця у житі» збережено, а саме – головний герой після всіх випробувань, жажів, сліз, хвороб знаходить себе і своїх близьких, повертається додому і до самого себе.

Література

1. Анджапаридзе Г. Потребитель? Бунтарь? Борец? / Г. Анджапаридзе. – М. : Молодая гвардия, 1982. – 190 с.
2. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття / Тамара Денисова. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.

3. Коханська І.С. Чарльз Діккенс і США: історія першої зустрічі / І.С. Коханська // Кременецькі компаративні студії : зб. наук. пр. – Кременець, 2012. – Вип. 2 : Діккенс. – 210 с.
4. Селінджер Дж.Д. Ловець у житті / Дж.Д. Селінджер. – Харків : Фоліо, 2014. – 318 с.

Юносова В.О.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ «ЧАС» У РОМАНІ В. ШКЛЯРА «ЗАЛИШЕНЕЦЬ. ЧОРНИЙ ВОРОН»

Темпоральні відношення є стрижнем мовної системи. Саме в категорії часу втілюються уявлення людства про навколишній світ. Тільки через інтеграцію всіх темпоральних відношень у мові можна з'ясувати характер відображення нею топологічних і метричних параметрів реального часу [1, 1]. Поняття темпоральності, граматичний, художній час досліджено в роботах О. Бондаря, О. Бондарка, Р. Вихованця, В. Русанівського та ін. Ці явища перебувають у тісному взаємозв'язку, інтерпретуючи з того чи того боку темпоральні відношення навколишнього середовища, що знаходить своє відображення в системі художнього тексту. Метою нашої роботи є виявлення особливостей мовного вираження концепту «час» у романі В. Шкляра «Залишенець. Чорний Ворон».

Для вираження специфіки часу мова має на всіх її рівнях багатий інструментарій засобів, що утворюють лексико-семантичне поле темпоральності. Лексико-семантичне поле – відносно автономна сукупність лексем, об'єднаних спільною гіперсемою [2, 220].

У художньому творі концепт «час» репрезентують лексичні одиниці різної частиномовної належності та синтаксичні конструкції. Зокрема, в досліджуваному романі В. Шкляра виразниками темпоральності найчастіше є іменники (або прийменниково-іменникові сполучення) на позначення часових інтервалів і дат (*тиждень, день, субота, весна, березень, година, хвилинка, час, мить, ранок, неділя, під вечір, після заходу сонця*), прислівники із семантикою часу (*сьогодні, вранці, незабаром, увечері, надовго, навіки, невдовзі, іноді*), дієслова (*розпочинати, повторюватися, тривати, продовжувати*), рідше – прикметники (*зимовий, нічний, суботний, серпневий, старезний, молодий, майбутній*), підрядні речення часу. Усі вони по-різному передають поняття часу: означену й неозначену тривалість (*сьогодні, довго*), часову попередність і наступність (*спочатку, потім, наступного дня*), початок і завершення реалізації дії (*розпочинати, закінчувати*), епізодичність і повторюваність (*тієї ночі, щоночі*) тощо – і забезпечують відображення в тексті всієї системи темпоральних відношень навколишньої дійсності, значущості часу в людському житті: *І ось нагорода самої долі – перед Лютневою революцією він дістав призначення до Другої дивізії...* [3, 31]; *Операцію розпочали о четвертій ночі...* [3, 41]; *Увечері після заходу сонця Ганнуся низько занулася хусткою, щоб менше хто її впізнавав... В останню мить ще згадала за свічку, взяла сірники й вирушила до Високої Греблі* [3, 44]; *Саме була неділя, базарний день* [3, 39]; *Коли почало розвиднятися, Ворон став дещо розпізнавати...* [3, 133]; *Того серпневого надвечір'я ніщо не віщувало біди* [3, 355] та ін.

Характерним є введення в текст лексем на позначення часової послідовності, що надає описуваним подіям динамічності, пор.: **Спершу** в коридорі почувся тупіт і крик, **потім** у сусідній палаті бахнули постріли [3, 37]; *Невдовзі всі почули про отамана Веремія. Сьогодні він у Гунському лісі, а ввечері вже на станції Фундукліївка перевіряє документи...* [3, 46]; *...і тут його спершу вдарило в ногу, потім пропекло наскрізь, шарпнуло зсередини, в очах спалахнули свічки* [3, 52]; *Нічого, надійде час – і Сеня поставить до стінки цих крикунів із вічно голодними очима. Спершу їх, потім Красуцького, тоді Долбоносова, за ним Сиромятнікова* [3, 58]; *Куземко так і не вилазив би з тієї цирульні, та настали інші часи – у Звенигородку прийшли червоні, потім німці й гетьманці, за ними денікінці, далі петлюрівці, тоді прокотилася кавалерія Першої кінної армії Будьонного...* [3, 94].

Письменник майстерно передає часові поняття за допомогою церковного та народного календарів, що відбиває українську мовну картину світу: *Темніло зарані: поки він одлежувався у Євдосі, свята Варвара увірвала ніч, але дня не подовжила* [3, 132]; *На столі стояла макітра з макогоном, баба Марія наготувала, бо другодні якраз було Маковея... Ворон ... краєм свідомості завважив: на Маковея... Вистава на цукроварні відбулась після того... Тіна прагнула помсти* [3, 157]; – *Незабаром Великдень. Я тобі принесу вечерю, як до хрещеного батька. – Ні, моя пташко, – сказав він. – На Великдень мене тут не буде* [3, 160]; *Гоцман тоді не приїхав до них через місяць, як нахвалявся, і Ганнуся з матір'ю вже плекали думку, що, може, він про них і забув, а це після Спаса прилетів із цілим загоном ББ...* [3, 180].

Сама лексема «час» у творі має різні значення, як-от:

- 1) одна з основних об'єктивних форм існування матерії, яка виявляється в тривалості буття: *...час зупинився для Ганнусі, тепер їй було байдуже до всього на світі...* [3, 67]; *Ми гаємо час* [3, 169];
- 2) тривалість існування явищ і предметів, яка вимірюється століттями, роками, місяцями, годинами, хвилинами: *Минув якийсь час, поки Ганнуся зрозуміла...* [3, 67]; *Довший час Ворон не правив конем, тут, серед боліт, Мудей знав дорогу краще за нього...* [3, 15];
- 3) проміжок, відрізок у послідовній зміні годин, днів, років, протягом яких що-небудь здійснилося, здійснюється и здійснюватиметься: *Але то був час, коли здавалося, що все ще попереду. Той час минув, настала година примарних сподівань...* [3, 49];
- 4) історичний період у розвитку людства; визначена епоха або окремий етап у житті певного народу, держави, суспільства: *Сам сатана вигадав неп, щоб узяти нас за горлянку... «Вибачайте, хлопці, – ховаючи очі, казали дядьки, – часи змінилися, пора б і вам братися до якогось діла...»* [3, 69]; *...та настали інші часи – у Звенигородку прийшли червоні, потім німці й гетьманці, за ними денікінці, далі петлюрівці, тоді прокотилася кавалерія Першої кінної армії Будьонного... Такий час людей змінює швидко* [3, 94]; *...наспів час загального повстання...* [3, 175];
- 5) сприятливий, потрібний момент: *Нічого, надійде час – і Сєня їм пригадає, хто дражнив гусей, компрометуючи владу... Нічого, надійде час – і Сєня поставить до стінки цих крикунів із вічно голодними очима* [3, 58].

Отже, концепт «час» вербалізується в романі В. Шкляра різнорівневими мовними засобами: лексичними, морфологічними, синтаксичними, що разом утворюють цілісну систему темпоральності.

Література

1. Бондар О.І. Система і структура функціонально-семантичних полів темпоральності в сучасній українській літературній мові. Функціонально-ономасіологічний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О.І. Бондар. – К., 1998. – 46 с.
2. Бондар О.І. Сучасна українська мова : Фонетика. Фонологія. Орфоєпія. Графіка. Орфографія. Лексикологія. Лексикографія : навч. посібник / О.І. Бондар, Ю.О. Карпенко, М.Л. Микитин-Дружинець. – К. : ВЦ «Академія», 2006. – 368 с.
3. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон : роман / Василь Шкляр. – Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. – 384 с.

Юхимук Я.В.,

аспірантка,

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка
Національної академії наук України (Київ)

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС ЯК ЗАСІБ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ (МУЗИКА Й.С. БАХА У ПОСТМОДЕРНОМУ РОМАНІ)

Спостерігаючи народження нових кодів і символів, котрі наступні покоління вже будуть використовувати як ключі для розуміння культурного спадку епохи, що минула, дослідники не можуть ігнорувати трансформації тимчасової сутності явища, тож, варто глибше вивчати

зміни і шукати єдності у тлумаченні актуальних нині понять. Одним з таких є екфразис, котрий у працях сучасних вчених дедалі більше набуває рис, що іноді суперечать одна одній.

Для більшості представників старої школи, таких як Ервін Панофський, В.Дж.Т. Мітчелл, Нельсон Гудмен, щит Ахілла у «Іліаді» Гомера так і залишився еталоном у судженнях про екфразис, однак, така константа сприяла тому, що дефініція явища обмежувала його, визначаючи як специфічний опис твору мистецтва. Варто зазначити, що саме поняття мистецтва повсякчас отримувало нові визначення, характеристики і функції, але дослідники екфразису не надто зважали на необхідність апгрейду, продовжуючи користуватись застарілими інструментами визначення даного явища.

Розділившись на прихильників класичного і модерного підходів, науковці дали старт виникненню нових теорій і тлумачень функцій екфразису в сучасній літературі. Зокрема, вже згадувані німецький і американські дослідники шукали нових способів застосування принципів, закладених Арістотелем, а Леонід Геллер, Наталія Бочкарьова, Сіглінд Брун – створюють нові алгоритми виявлення екфразису в тексті, дослідженню його нових форм та зв'язків з суміжними видами мистецтва. Та, як зазначає Леся Генералюк [1, 52], такий плюралізм думок провокує екфразисну пандемію, коли будь-яка згадка про твір мистецтва у художньому тексті може сприйматися за екфразис, хоча й не відповідає критеріям його визначення. Запобігти такій загрозі може тільки уніфікація визначення, котра б спиралася на теорію про бінарну природу екфразису, а саме – визнання його функцій, що вказують на приналежність як до інтермедіального, так і до інтертекстуального поля. Основою класифікації явища цілком може бути запропонована Оленою Яценко (в цьому вона суголосна з Синтією Волл, котра вважає, що екфразис дедалі більше відривається від репрезентації конкретного твору мистецтва, обтяжуючи розповідь), головною особливістю якої є визнання неміметичного екфразису (референт відсутній) [4, 48].

Хоч виокремлення такого виду екфразису як неміметичний і розширило поле досліджень, все ж, варто визнати, що його використання скоріше слугує додатковим внутрішнім шаром товщі полотна прозового твору, майже не лишаючи «відбитка» на поверхні, тобто, у сюжеті, але дозволяючи реципієнтові в більшій мірі скористатися власним досвідом для заповнення лакун.

Говорячи про міметичний музичний екфразис, варто пам'ятати, що автор художнього тексту іноді використовує шаблони, до яких більш звичний пересічний читач. Так, згадка про «Місячну сонату» Бетховена буде доцільною у творі про нерозділене кохання, державний гімн підкреслить необхідність виконання громадянського обов'язку, а джазові імпровізації на теми відомих пісень органічно впишуться у розповідь про богему. Однак, якщо читач знає історію створення тої музики, про яку йдеться, є поціновувачем стилю, в якому написаний твір, такого роду екфрастичні вставки вважатиме за банальність, тому літературна вартість прочитаного в його очах, безсумнівно, зменшиться. Тож, в застосуванні даного прийому письменники мають бути не менш обережні, ніж їх дослідники. Найкращим запобіжним засобом має бути правило використання власного досвіду чи досвіду інших людей, про який вони переповіли авторові літературного твору, або ж – досконале вивчення конотації музичного твору.

Як вже було зазначено, міметичний екфразис має ряд переваг, однією з яких є посилення стильової функції (в той час як неміметичний головною має інспіраційну), котра передбачає собою занурення читача в атмосферу створення музичного твору або створення простору, в якому він би зміг існувати. У такому випадку на передній план виходить особа композитора, котрий є експонатом своєї епохи. Здебільшого в повній мірі це твердження ми можемо простежити на прикладі музичних геніїв і геніальних композиторів (Світлана Маценка розділяє поняття «геній» і «геніальний», вважаючи друге не стільки наслідком першого, скільки нижчим за порядком). Безсумнівно, музика Йоганна Себастьяна Баха є мірилом інтелектуального і духовного розвитку, тому її «використання» на сторінках роману накладає певну відповідальність на письменника, оскільки вона має прозвучати в певному місці і у певний час, а також бути адекватно трактованою персонажами. В умовах постмодерну зіграні Каспером Кроне (П. Хьог «Тиша») «Сонати і партити для скрипки соло» матимуть зовсім

інакше смислове навантаження аніж виконані Йозефом Кнехтом (Г. Гессе «Гра в бісер»), бо нині ставлення до класичної музики у суспільстві постійно змінюється: «від музики для обраних» до «модної», оскільки відвідування концертів декларує особу як таку, що має досить високий рівень розвитку. Чи ж не тому автори романів кінця ХХ – початку ХХІ ст. так часто згадують про класичні твори у своїх опусах?

Звичайно, П. Зюскинду і П. Хьогу, як професійним артистам, було набагато простіше впоратися із завданням: Й.С. Бах і його музика є настільки переконливими, що під час монологу безіменного контрабасиста («Контрабас») м'язова напруга виконавця передається реципієнтові і є настільки ж переконливою як і нюховий дискомфорт читача «Парфумів», а вражаючі виступи Каспера Кроне («Тиша») за допомогою свіжих метафор (музика «відкрила серце, як відкривають банку очищених томатів») уподібнюють імпровізований концерт класичної музики до вуличного перформансу, котрими так щедро годують містян сучасні митці.

Дещо інакшим коннотатом володіє музика генія у романі «Волхв» Дж. Фаулза – невдале виконання Кончісом старовинного твору спонукає Ерфе до питання, чи, бува, не Телеманн є композитором, на що господар дому відповідає: «Ні, це Бах. Раніше я міг грати краще», не лишаючи підказки пересічному читачеві щодо справжнього змісту цих реплік, і тому лише обізнані зрозуміють, що старий є посереднім музикантом не тому, що не зміг з першого разу виконати складний пасаж, а тому, що музика Г.Ф. Телеманна хоч і є дуже схожою до музики Й.С. Баха (поліфонія доби Бароко), але значно поступається їй за технічними характеристиками, тому віртуози її майже не виконують. Майстерно вплетений у канву оповіді, тут музичний екфразис демонструє спорідненість суміжних видів мистецтва і характеризує письменника як знавця музики, хоч нам і не відомо, чи має він музичну освіту.

З огляду на жагу читача бути приналежним до світу високого мистецтва, автори художньої літератури досить часто згадують відомі музичні твори на сторінках романів і оповідань, але такі експерименти не завжди можуть називатися екфразисом, тобто прийомом розширення меж вербального мистецтва і ще рідше – викликати повагу у музикантів і мати комерційний успіх за рахунок використання даної теми, оскільки важливим є лише референт, а й спосіб вживлення елемента у текстове полотно.

Література

1. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondance des arts* / Л. Генералюк // Наукові записки. Серія : Філологічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – Вип. 114. – С. 52–77.
2. Екфразис: Вербальні образи мистецтва : монографія / [за ред. Т. Бовсунівської ; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2013. – 237 с.
3. Ортега-і-Гассет Х. Мистецтво в теперішньому і майбутньому [Електронний ресурс] / Х. Ортега-і-Гассет // Java Libre. – Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2908191>
4. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты»: Экфразис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

Яструбецька Г.І.,

доктор філологічних наук,

Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки (Луцьк)

ЧАС БОЛЮ У ПРОЗІ ЛЮБОВІ ПОНОМАРЕНКО: ВИХІД НА ТЕРЕНИ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИХ СЕНСІВ

Сьогодні поширеною є рецепція творчості окремого автора як цілісного метатексту. Зазвичай такий підхід спричиняє концептуалізм письменника (зумисний чи несвідомий). Доцільно проаналізувати прозу Любові Пономаренко з урахуванням ейдологеми «час болю», оскільки ця категорія наділена структуротвірною функцією, в результаті чого з розрізнених новел і повістей митця постає художня реальність з чітко окресленою експресіоністською матрицею.

Кожен представник красного письменства як історично локалізований творчий суб'єкт перебуває в оточенні вже наявних та ідентифікованих ідейно-естетичних дискурсів. Манеру

Любові Пономаренко співвідносять з імпресіонізмом (В. Ґабор), неоімпресіонізмом (П. Кононенко, В. Сапон), орнаментальним бароко (М. Костенко), екзистенціалізмом (В. Сірук). М. Сулима, крім реалізму, імпресіонізму та сюрреалізму, вказує на експресіоністичну складову стильового кореляту прози письменниці [3]. А. Кісь – автор дизайну книги Любові Пономаренко «Помри зі мною» – також, очевидно, відчув «дихання» експресіонізму і використав для оформлення обкладинки «експресіоністську химеру» (Зоряна Дрозда) – картину Галини Новоженець.

Варто розвинути спостереження М. Сулими з огляду на те, що в творчості Любові Пономаренко «час болю» є визначальним критерієм аперцепції. «В стані розпаду душі навіть Природа. І реагуючи на падіння людської гідності й колишньої високості помислів, ідеалів, почуттів ... серце заливається повинню болю», – зазначає П. Кононенко [2, 14]. Любов Пономаренко добирає ситуації, формує систему персонажів, вибудовує сюжетно-композиційні моделі за експресіоністичними принципами деформації, болю, травми, розриву. Культ болю з відповідним драматично-трагічним, часто містичним контекстом – перманентний сугестивно-енергетичний і сенсовий показник цієї прози. Персоналістський ряд, у який вписують ім'я Любові Пономаренко, самосвідчить: Е. Гемінґвей, А. Гінсберг, В. Дрозд, Ф. Кафка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Гр. Тютюнник.

Якість психологізму, риторико-стилістичні конфігурації, внутрішня динаміка художніх побудовань, міфологічне підґрунтя, якщо оцінювати тексти з погляду не окремих елементів, першопричини і способу їх поєднання, – те, що інтегрує прозу Любові Пономаренко у сферу феноменології, редукції до чистого еґо, оточеного досвідомим болем. Саме звідси починається творення інтенційного образу світу. Любов Пономаренко занурює своїх персонажів у «рембрантівські темноти, де формуються контури почувань» (як сказав про Лесю Українку Д. Донцов), елімінує речі, людей і культивує передумову – «час болю», без якого, згідно з космологічними гіпотезами, існування неможливе. Розрив поверхні недиференційованого Буття і виокремлення особистого часу (онтогенетичного циклу) супроводжується травмою, що стало передвістям життя людини.

Удругорядненість соціальних чинників порівняно з абсолютними змістами, носіями яких є дійові особи прози Любові Пономаренко, демонструється по всьому обширу її метатексту. Змішування топосів, зміщення хронології, апокаліптичні, псалмові мотиви та інтонації, метафізична символізація, кастанедівська розкутість образу, нурт психологічної напруги – цей перелік особливостей, запропонований О. Хоменком [4], означає художню дійсність Любові Пономаренко як гротескно деформований світ, де шляхом анамнезу «вертаються вперед» (Леся Українка). «Химери» Любові Пономаренко – реалізація експресіоністського методу презентації проекту «реальність більше не існує» (Ж. Бодріяр). Метатекст представниці генерації вісімдесятників постає опозиційним до лабіринтних відношень постмодерного наративу, коли на перші позиції виходить ідеологія симулякра, що лягає в основу гіперреальності. Любов Пономаренко парадигмує духовно-етичні цінності, де «час болю» виступає генеруючим чинником і показником такого режиму сприймання, який проектує свідомість і сенсорику на енергетичну структуру Буття і виводить на терени сутнісного.

У концептуально-інваріантному руслі експресіонізму Любов Пономаренко культивує автобіографічний психологізм, котрий сягає архетипно-міфологічної глибини. Певною мірою вона знаходиться в подібних з Бруно Шульцом відчуттєво-мнемонічних координатах. Реалії «тут-і-тепер» не обмежуються імпресіоністичною плернерністю ні в розумінні локально-просторових домінант, ні в наповненні психологізму. Натуралістичність зображення – «нелегка для розуміння категорія. Є твори, всі події яких здаються читачеві природними. Але зустрічаються інші (правда, рідше), герої яких вважають природним те, що з ними відбувається. Парадоксально, але факт: чим незвичніші пригоди героя, тим помітніша справжність оповіді. Вона прямо пропорційна розходженню між неймовірністю життя людини і тою простотою, з якою він її приймає». [1, 93–94]. Така натуралістичність зображення Ф. Кафки, – продовжує А. Камю. Такий імпресіонізм, реалізм Любові Пономаренко. Деталь, фрагментарність, уривчастість нарації, суб'єктивність – прикмети не стільки пасивної

констатації сенсорної картини світу, зафіксовані уважним оком імпресіоніста, скільки прояв «часу болю» вирваної з обмежувальних параметрів буденності і звичності людини. Оптика болю спричиняє трансформацію психологізму імпресіоністичного в експресіоністичний. Гносеологічна ціль Любові Пономаренко – відкриття метафізичного сенсу світу, що полягає у больовій психотерапії задля збереження не доруйнованоготехноцивілізацією образу душі.

Проза Любові Пономаренко – підтвердження думки про перманентну потребу експресіоністичного модусу художньої свідомості. Експресіонізм продовжує існувати не лише як тип світопереживання, а також як автономне утворення, що презентує етичні та естетичні елітарно-рецептивні преференції в нинішній літературі, яка, можливо, чи не найбільшою мірою за свою історію, перебуває в стані достатньо тривалої стильової ентропії.

Література

1. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Альбер Камю ; [сост., предисл., примеч. А.М. Руткевича ; пер. И.Я. Волевич и др.]. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с. – (Мыслители XX века).
2. Кононенко П. Симфонічне нуртування таланту / П. Кононенко // Українська літературна газета. – 2012. – 30 листопада. – С. 14.
3. Сулима М. Хист, як і дім людський, не на землі, а в душі / М. Сулима // Слово Просвіти. – 2013. – Ч.5.
4. Хоменко О. Чиста мова людей і яблук / О. Хоменко // Українська літературна газета. – 2013. – 9 лютого. – С. 3.

Наукове видання

**«НАД БЕРЕГАМИ ВІЧНОЇ РІКИ»:
ТЕМПОРАЛЬНИЙ ВИМІР ЛІТЕРАТУРИ**

Матеріали Міжнародної наукової конференції
(24–25 вересня 2015 р.)

Збірник

Редактор-упорядник – С.С. Журавльова

Дизайн обкладинки – Р.М. Вербовий

Надруковано з оригінал-макету, наданого авторами

Підписано до друку 10.09.2015 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Arial Narrow». Друк – лазерний.
Ум.-друк. арк. 17,4. Обл.-вид. арк. 17,9.
Наклад 100 прим. Вид. №__.

Видавництво та друк Ткачук О.В.
71100, Запорізька обл., м. Бердянськ, вул. Кірова, 52/49, 53
Тел. (097) 918-66-41, (066) 106-29-93; e-mail: Tizdat@gmail.com
<http://izdatelstvo.at.ua>
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 3377 від 29.01.2009 р.