Íàóêîâî-ìåòîäè÷íèé æóðíàë

Видається з грудня 2001 року

Науково-методичний журнал

Серія
“ФІЛОЛОГІЯ. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО”

Випуск 67, 2008
Том 80

Постановами Президії ВАК України від 08.06.2005 року № 2-05/5 та від 30.06.2005 року № 1-05/6 цей журнал включено до переліку № 16 наукових фахових видань з філологічних наук, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук.

(Бюлетень ВАК України. – 2005. – № 9)

Засновник видання –
Національний університет
“Києво-Могилянська
академія”.
Видання засноване у 2001 р.
Свідоцтво КВ № 5817
від 30.01.2002 р.

Перереєстрація:
Засновник видання –
Миколаївський державний
гуманітарний університет
ім. Петра Могили.
Свідоцтво КВ № 9506
від 14.01.2005 р.

Рекомендовано до друку
рішенням Вченої ради
Миколаївського державного
гуманітарного університету
ім. Петра Могили
(протокол № 8(61)
від 10.04.2008 р.)

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧА РАДА

Клименко Л.П. голова редакційно-видавничої ради, головний редактор, доктор технічних наук, професор, ректор МДГУ ім. Петра Могили

Мещанінов О.П. заступник голови редакційно-видавничої ради, заступник головного редактора, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи МДГУ ім. Петра Могили

Михальченко М.І. голова редакційної колегії наукової збірки “Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї”, член-кореспондент НАН України, доктор філософських наук, професор, президент Академії політичних наук України, провідний науковий співробітник Інституту політичних та етнонаціональних досліджень НАН України

Багмет М.О. голова редколегії серії “Політичні науки”, д.і.н., професор

Бровченко Т.О. голова редколегії серії “Філологія”, д.філол.н., професор

Букач М.М. голова редколегії серії “Педагогічні науки”, д.пед.н., професор

Горлачук В.В. голова редколегії серії “Економічні науки”, д.е.н., професор

Грабак Н.Х. голова редколегії серії “Екологія”, д.с.-г.н., професор, старший науковий співробітник

Дубова О.А. голова редколегії серії “Філологія. Мовознавство”, д.філол.н., професор

Клименко Л.П. голова редколегії серії “Техногенна безпека”, д.т.н., професор

Науменко А.М. голова редколегії серії “Новітня філологія”, д.філол.н., професор

Матвєєва Н.П. голова редколегії серії “Філологія. Літературознавство”, д.філол.н., професор

Тригуб П.М. голова редколегії серії “Історичні науки”, д.і.н., професор, академік УАІН

Фісун М.Т. голова редколегії серії “Комп’ютерні технології”, д.т.н., професор, старший науковий співробітник, дійсний член УАІН

Андрєєв В.І. відповідальний секретар

Н 34 **Наукові праці:** Науково-методичний журнал. – Т. 80. Вип. 67. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – 124 с.

Збірник наукових праць присвячено вивченню однієї з найдискусійніших тем сучасного літературознавства – перегляду канонів, що передбачає не тільки переконструювання традиційних списків авторів, які містяться у шкільних та університетських програмах, а й ревізію всього методологічного апарату літературознавства.

Збірник розрахований на науковців, аспірантів, студентів філологічного спрямування.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ СЕРІЇ

1. ***Матвєєва Наталя Петрівна,*** доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології МДГУ ім. Петра Могили – голова редколегії серії “Філологія. Літературознавство” (м. Миколаїв).
2. ***Науменко Анатолій Максимович,*** доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу і німецької філології МДГУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
3. ***Мегела Іван Павлович,*** доктор філологічних наук, професор Київського національного університету імені Т.Г.Шевченка (м. Київ).
4. ***Дубова Олена Анатоліївна,*** доктор філологічних наук, професор, завідуюча кафедрою української філології і світової літератури МДГУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
5. ***Бєлєхова Лариса Іванівна,*** доктор філологічних наук, професор Херсонського державного університету (м. Херсон).
6. ***Гундорова Тамара Іванівна,*** доктор філологічних наук, професор, завідуюча відділом теорії літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка (м. Київ).
7. ***Висоцька Наталія Олександрівна,*** доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).
8. ***Пронкевич Олександр Вікторович,*** кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології МДГУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
9. ***Даниленко Ірина Іванівна,*** кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та світової літератури МДГУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
10. ***Остапчук Тетяна Павлівна,*** кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу і німецької філології МДГУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).
11. ***Лебединцева Наталія Михайлівна,*** кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та світової літератури МДГУ ім. Петра Могили (м. Миколаїв).

Статті друкуються в авторській редакції

ISSN 1609-7742

© Миколаївський державний гуманітарний університет імені Петра Могили, 2008

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ

54003, м. Миколаїв,
вул. 68 Десантників, 10
Тел.: (0512) 76-55-99, 76-55-81,
факс: 50-00-69, 50-03-33,
E-mail: avi@kma.mk.ua

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти канонотворення 5

Федорів У.М. Літературний канон як феномен культурної пам'яті 6

Біляшевич Р.З. Мотиви бездітності жінки та дітонародження у структурі біблійного канону: аспекти інтерпретації.....10

Варецька С.О. Метаморфози бароко в круговерті культурного розвитку 15

Молотков С.О. Канон – засіб історико-літературної амністії.....20

Улюра Г.А. Фемінна альтернатива: робота з каноном 25

Таранова А.О. "Велике нечитоме" і академічний канон: входження масової літератури до парадигми літературознавства 30

Науменко Н.В. Живописний первінь українського вільного вірша 35

Пікун Л.В. Проблема дослідження механізмів ігрового феномену в літературному творі.....40

РОЗДІЛ 2. Канон національної літератури.....45

Маценка С.П. Гра в канон: Франкфуртські лекції з поетики як де/канонізація сучасної німецької літератури.....46

Коваль М.Р. Картографія пам'яті у зрілому американському постмодернізмі.....51

Біла А.В. Деконструкція програми історії літератури XX ст. у світлі масовізації літературного канону.....56

Литвинович С.В. Художнє відображення історичного руху УПА в сучасній українській прозі: перекодування міфологем 59

Поліщук Н.Ю. Дискурс Агасвера: культурологічна парадигма Іншого 64

Шавокшина Н.В. Народна сміхова культура в умовах рецепції постмодернізму: карнавальний постмодерн як прояв національного "комплексу матері".....70

Пастушук Г.О. Don Delillo *Libra* as a Sample of Postmodern American Fiction 75

РОЗДІЛ 3. Письменник поза каноном 89

Петрусь О.В. Деконструкція “біографічного” канону в романах Пітера Акройда 90

Біляшевич Т.М. “Неканонічний” А.Камю: пізня творчість (1952-1960). 95

Дронь К.І. Модель циклічного часу в художній прозі І.Франка 101

Мельник О.О. Модерніст Михайло Яцків і *персонажі, що не/танцюють*: візія автора та реципієнта 108

Росстальна О.А. Своєрідність конфлікту в новелі Т.Гарді “Троє незнайомців” 113

Гон О.М. Синтезований історичний наратив: китайські мотиви в “Піснях” Езри Паунда 118

Розділ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ КАНОНОТВОРЕННЯ

УДК 82.0

ФЕДОРІВ Уляна Миколаївна, аспірантка кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка

ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

У статті проаналізовано основні аспекти функціонування літературного канону, особливості процесів канонізації та деканонізації, а також чинники, що впливають на них. Зокрема увагу зосереджено на проблемі трактування літературного канону як феномену культурної пам'яті. Простежується можливість укладання літературного канону як процесу зовнішнього зберігання минулого задля реалізації культурного смислу пам'яті.

In the paper we analyze main aspects of literary canon functioning, peculiarities of canonization and decanonization processes and factors which influence upon them. The main attention is paid to the problem of interpretation of literary canon as a phenomenon of cultural memory. We clear up the possibility of literary canon forming as a process of external conservation of the past for realization of the cultural sense of memory.

Дискусії навколо проблем культурної пам'яті в літературно-теоретичному дискурсі супроводжувалися і надалі супроводжуються паралельним обговоренням феномену літературного канону як її органічної складової та як похідної від неї проблеми. В останні роки проблема літературного канону стала об'єктом посиленої уваги дослідників з різних сфер гуманітарних наук. Так, цією проблемою зацікавилися як літературознавці, філософи, педагоги, що наполягають на "стабілізуючій" функції канону, так і його противники, що піддають згадану функцію іронічній деконструкції. Такий інтерес пояснюється, мабуть, намаганням перепрочитати літературу у зв'язку із зміною естетичної та культурної парадигм, історичних та політичних умов, виникненням нових літературознавчих методологій, нових функціональних чинників впливу на процес канонізації і т.д.

Первісно у філологічному контексті під "каноном" розуміємо як сталий, узаконений список текстів та авторів, серед яких беззаперечними авторитетами є Біблія та антична література, так і спосіб творення текстів. Так, Ганс Гюнтер, апелюючи до роботи Ю.Лотмана та Б.Успенського "Про семіотичні механізми культури", говорить про два типи канонів: "текстові, у яких культурні цінності зафіксовані у формі обмеженого корпусу зразкових текстів, та регулюючі канони, у яких задані самі норми виробництва текстів" [12, 282] (так зване фактографічне та текстотворче розуміння канону – *У.Ф.*).

У свою чергу, Ян Асманн у праці "Культурна пам'ять", аналізуючи розвиток цього поняття, зазначає: "Воно (поняття канону – *У.Ф.*) включає в себе обидва уявлення: як про "набір священних текстів", так і про ціннісну орієнтацію, що спрямовує судження і творчість, про "принцип, що освячує":

набір священних текстів:
Світський канон текстів (чи творів),
замкнений набір вибраного у вибраному,
що набув орієнтирів для творчості та
судження; специфічна для певної системи
відкритість до продовження)

принцип, що освячує:
Мірило і критерій сфери естетики;
загальнообов'язковість традиції,
має життєорганізуючий,
"національний" авторитет; зразкове
втілення позачасових норм ("автономна
обов'язковість власного виділеного
порядку") [1, 128].

Варто зауважити, що розуміння канону не зводиться до абсолютного ряду. Тому доречно говорити про дуалістичне розуміння цього поняття у Західній та Східній традиціях, перша з яких розуміє канон як ***текст***, друга – як ***особотекст*** (за Марком Павлишиним – ***іконостас***): "Поняття "канону" в літературній дискусії Заходу існує за аналогією з поняттям біблійного канону: групи книг, визнаних церквою як натхнених Святим Духом. Тут об'єктом канонізації вважаються, передусім, тексти", а "іконостас спрямовує увагу вірних на святу особу, її чесноти, її значення та її зв'язок з центральною ідеєю спасіння. Саме особа надає значення атрибутам особи, у тому числі і текстам, які з нею асоціюються. З такої перспективи не текст … виправдовує зацікавлення автором, хоч текст сам по собі може бути цікавим. Навпаки: зацікавленість вірних в авторах як особах поширюється також і на тексти, які вони написали" [8, 190-191].

Однак ми зосередимо свою увагу на більш вузькому колі проблем, зокрема, намагатимемось обґрунтувати закономірність та природність взаємозв'язку та взаємовпливу таких понять, як *культурна пам'ять* та *літературний канон*.

У другій половині XX століття усталилось твердження про обслуговування літературою політики і влади. У літературознавстві утверджується так звана *теорія*, що включає цілий ряд постструктуралістських та постмодерністських напрямів (новий історизм, фемінізм, постколоніалізм, афро-американські та гей-лесбійські студії). Як результат досліджень представників цього руху в літературознавстві (Гарольд Блум означив цей рух як "школа неприязні" – (School of Resentment) – *У.Ф.* – [див.: 14]) зароджується теорія літературного канону. Вона почала розвиватися у 80-х роках XX століття в американському літературознавстві як результат так званих "культурних воєн" щодо списків обов'язкової та додаткової літератури до загальноуніверситетських курсів. У межах теорії канону співіснують дві лінії його дослідження – інституціональна (соціологічна) та естетична (аксіологічна). Перша зорієнтована на роботу в рамках "інституціоналізації літературних цінностей" [4, 326], що включає такі складові парадигми літературного канону, як діяльність академічних інститутів, роль освітніх програм, літературної критики, видавничої сфери тощо. Представники цього напрямку трактують літературний канон як "інструмент соціальної домінації", тому для них "канон – це ніщо інше, як авторитарна, догматична, встановлена "дискримінація", заснована на економічній та політичній перевазі" [див.: 15].

Проти розуміння канону як "інструмента соціальної домінації" виступає Гарольд Блум у своїй праці "Західний канон. Книги і школа віків". Автор не погоджується із думкою представників так званої "школи опору", що "у формуванні канону завжди грає роль ідеологія … вони йдуть далі і говорять про ідеологію формування канону, вважаючи, що створення канону (чи його збереження) є сам собою ідеологічний акт" [14, 21]. Учений заперечує цю тезу, формулюючи теорію "сильного автора", згідно з якою "автор вривається в канон тільки за допомогою своєї естетичної сили, яка перш за все утворюється за рахунок володіння фігуративною мовою, з'єднаною з оригінальністю, когнітивною енергією, багатством мови" [13, 215]. Тобто він вважає, що твір стає канонічним лише завдяки своїй естетичній силі, виступаючи взірцем мовного, стилістичного та риторичного наповнення художнього тексту, як "культурна граматика" пам'яті соціуму.

Отже, можемо стверджувати, що такий процес "відкриття" та "деформування" літературного канону в залежності від історичних, культурних чи соціально-політичних обставин є інформативним парадоксом, бо в такому разі ми маємо справу з нелегітимністю культурної пам'яті, яка в такому випадку визнається як фальшива. Проте це можна легко пояснити: канон виступає у ролі "цільного наративу, який представляє певний узагальнений домінуючий світогляд, систему цінностей" [див.: 3], а "культура, що пам'ятає" є штучним утворенням, яка, як ми вже згадували, формується під впливом різних чинників. "Поняття "культурна пам'ять" передбачає одну із зовнішніх змін людської пам'яті. Зі словом "пам'ять" асоціюється в першу чергу суто внутрішнє явище, локалізоване у мозку індивіда… Однак змістове наповнення пам'яті, організація її змістів, терміни, упродовж яких у ній може зберігатися те чи інше, – все це визначається у великій мірі не внутрішньою вмістимістю і контролем, а зовнішніми, тобто соціальними і культурними рамками" [1, 19]. Проте варто наголосити, що ми знову маємо справу з процесом "обрамлення", "обмеження" чи навіть "консервації" інформації у пам'яті людини, що здійснюється через вплив соціально-культурних чинників. Таку ж роль відіграє і канон у системі культури, зокрема у літературі: "З одного боку, він створює бар'єри (якщо не загату) проти потоку часу та змін (стабілізуюча функція), з іншого, він каналізує традицію, висуваючи на перший план одні елементи та елімінуючи інші (селективна функція)" [12, 281].

Не варто забувати, що культура виражає колективний інтелект і колективну пам'ять, тобто вона виступає механізмом збереження і передачі існуючих та виробництва нових культурних повідомлень, тобто текстів: "У цьому значенні простір культури може визначатися як простір деякої загальної пам'яті, тобто простір, у межах деякого смислового інваріанта, що дозволяє говорити, що текст у контексті нової епохи зберігає, при усій

варіантності тлумачень, ідентичність самому собі. Таким чином, загальна для простору даної культури пам'ять забезпечується, по-перше, наявністю деяких константних текстів і, по-друге, чи єдністю кодів, чи їх варіантністю, чи безперервністю і закономірним характером їх трансформації" [7, 200].

Тому культурну пам'ять також слід трактувати і як особливу символічну форму передачі та актуалізації культурних смислів, що "виходить за рамки досвіду окремих людей чи груп"; вона є "збережена традицією, формалізована та ритуалізована, вона виражається в меморіальних знаках різного роду – у пам'ятних місцях, датах, церемоніях, у письменних, образотворчих і монументальних пам'ятниках. Передаючись з покоління в покоління, культурна пам'ять втримує в собі найбільш значиме минуле – міфічну історію, яка має орієнтаційну, нормативну і конституйовану функції" [10, 11].

Укладання літературного канону є процесом зовнішнього зберігання минулого, тому він виконує роль "пам'яті-функції і пам'яті-сховища" [1, 103]. З одного боку, тексти, що входять у канон, забезпечують процес "пригадування", а відтак і комунікації між поколіннями, що необхідно для реалізації культурного смислу пам'яті, з іншого – вони беруть участь у процесі "розгадування", тобто її "декодування". "Комунікаційна система повинна виробити зовнішню ділянку, куди повідомлення та інформація – культурний смисл – могли б виноситися на зберігання, а також форми цього винесення (кодування), зберігання і викладу назад ("retrieval") [1, 21-22]. Проте дієвим (тобто таким, що є носієм культурної пам'яті) буде не *канон-пазл*, що не піддається трансформації, для якого можливий лише єдиний варіант побудови, а *канон-конструктор*, що характеризується багатоваріантністю та змінністю відповідно до історичних та соціально-культурних чинників. Критеріями оцінки "канонічності" будь-якого тексту є час, який і визначає, який з творів є вартісний і реалізується як частина "культурної пам'яті", а який втілює певні інтереси та функціонує як "інструмент соціальної домінації".

Однак, за формулюванням Поля Рікера, канон повинен дотримуватися "політики справедливої пам'яті" [див.: 9], тому ідеологічно підлаштований канон не буде повноправним каноном, і взагалі бути ним не може. Справжній канон – це такий, що виступає у будь-якому альянсі з попередниками, тобто є інструментом "припам'ятовування культурного архіву" (чи то у формі перечитування, чи у формі "пригадування як боргу", чи як контроль над історією, чи навіть як супротив): "Твір доказує своє право на присутність у каноні своєю здатністю викликати все нові прочитання, знову і знову ступаючи в потік культури. Твір тоді правомірно вважається канонічним, коли кожночасно відтворюється можливість його активної зустрічі зі сприймачем" [див.: 5]. Таким чином, канонічний текст – це текст, що орієнтований у майбутнє, на гіпотетичного читача, бо, як стверджує Вірджіл Немояну, "канонічний твір – бестселер в історичному вимірі" [див.: 16], який утверджується в житті суспільства своєю актуальністю, незалежно від часу його створення. Будь-яка форма такої взаємодії сприяє рухові канону в соціальній перспективі, деформації "карти перечитування" як самого канону, так і культурної пам'яті, бо "влада, що перерозподіляється в соціальному просторі, визначається культурою, оскільки будь-який владний імпульс, будь-яке владне повідомлення, що виходить від відправника і призначене для одержувача, отримує свою референціональність у соціумі, і без відповідності культурним та іншим стереотипам, влада перетворюється на надто дороге насильство, що швидко втрачає свою леґітимність" [2, 309]. Таким чином можемо стверджувати, що "культурна пам'ять є органом не-повсякденного пригадування. Її головна відмінність від комунікативної пам'яті полягає в її оформленості та ритуальності ситуацій, у яких вона проявляється… Культурна пам'ять опирається на тверде. Це не потік, який, приходячи із зовні, пронизує окрему людину, а скоріше пророчий світ, який людина створює сама" [1, 61-62].

Гарною ілюстрацією такого процесу стане перечитування соцреалістичного канону, в який вписані тексти та автори, що є як носіями культурної пам'яті, так і механізмами здійснення влади. Так, до канонізованого радянською владою списку входили такі автори, як П.Тичина, В.Сосюра, А.Малишко, О.Гончар, М.Бажан тощо. Проте ці автори, на відміну від великої кількості їх текстів, сьогодні залишилися у каноні, що підтверджує правильність думки М.Павлишина про різницю у функціонуванні канону між текстами та особотекстами. Центром соцреалістичного канону згадані автори стали не за "Сонячні кларнети" чи "Любіть Україну", що є культурною пам'яттю української літератури, а за твори, що сигналізують підтримку владної ідеології. Так, П.Тичині одному із перших (у 1962 році) була присуджена Державна премія УРСР ім. Т.Шевченка за твори, написані після 1934 року, тобто після виходу збірки "Партія веде". Того ж року цю премію отримав О.Гончар за роман "Людина і зброя" – типового прикладу соцреалістичного роману з міфом про "велику сім'ю" (архідержава), з архетипами матері (рідна земля, віддана громадянка СРСР), ворога ("німець на замовлення") [12, 814], героя (у даному випадку фронтовика), з лейтмотивами жертовності [12, 797] тощо. І такі явища були закономірними, оскільки канонізація в часи тоталітарного режиму була одноособовим процесом, де роль канонізатора виконував чи вождь, чи імператор, чи монарх і т.д. Філіпп Серс у монографії "Тоталітаризм і авангард. У

переддень позамежного” з цього приводу пише: “Канон більше не предмет консенсусу, а особисте рішення однієї людини. Ця ж відмітна риса характеризує і сталінське мистецтво соціалістичного реалізму, коли митці, прикладаючи всіх зусиль для виконання директив партії, звеличуючи до небес вождя і слідуючи встановленій ним лінії, могли лише чекати капризів тирана, який один був у змозі винести своє схвалення чи відкинути роботу…” [11, 50].

Подібну ситуацію маємо і з укладанням підручників, посібників чи хрестоматій. Скажімо, із курсу “Історії української літератури” зникли такі особотексти, як І.Ле, О.Донченко, О.Корнійчук та багато інших художніх ідеологів соцреалізму, проте і надалі вивчається творчість О.Гончара, П.Тичини, М.Бажана тощо. Тобто із канонічного списку вилучили тексти, що силовими інстанціями чи ідеологією влади були включені у канон, однак залишилися твори, що є “культурною мовою” української літератури, незважаючи на те, що їх автори писали окрім цього.

У світовій літературі маємо цілий пласт “табуйованих” авторів і текстів, що в певний час не були вписані у канон, оскільки не підпадали під взірець ідеології влади, хоча сьогодні більшість із них є учасниками канону. Так, Ніколас Каролідес у книзі “Сто заборонених книг. Цензурна історія світової літератури”, досліджуючи літературу, яка підпала під владну силу цензурування, виділяє кілька категорій текстів та авторів “non grata”: політичні вигнанці (“1984” та “Скотний двір” Оруела, “Дні Турбіних” Булгакова, “Доктор Живаго” Пастернака, “Хатина дядька Тома” Бічер-Стоу та ін.); соціальні вигнанці (“451º по Фаренгейту” Бредбері, “Дивний новий світ” Хакслі, “Над прірвою у житі” Селінджера тощо); сексуальні вигнанці (наприклад, “Лоліта” Набокова, “Квіти зла” Бодлера, “Декамерон” Бокаччо, “Улісс” Джойса) та релігійні вигнанці (“Олівер Твіст” Діккенса, “Червоне і чорне” Стендаля та ін.) [див.: 6].

Тобто така ілюстрація є прямим підтвердженням думки Ю.Лотмана про те, що “кожна культура визначає свою парадигму того, що слід пам’ятати (тобто зберігати), а що підлягає забуттю. Останнє викреслюється з пам’яті колективу і “ніби перестає існувати”. Але змінюється час, система культурних кодів, і змінюється парадигма пам’яті-забуття. Те, що оголошувалось істинно-суттєвим, може стати “ніби не існуючим” і таким, що підлягає забуттю, а неіснуюче – стати існуючим і значимим” [7, 200].

Отже, у будь-якому випадку маємо неоднозначну ситуацію стосовно трактування літературного канону: розуміючи внутрішню потребу і відчуття обов’язку перед канонічною літературою як культурною пам’яттю, ми відчуваємо її догматичність, сталість, нав’язаність через ті чи інші форми соціальної домінації, бо навіть культурна пам’ять може здійснюватися лише в межах певних інституцій: “Культурна пам’ять завжди має своїх особливих носіїв. До них належать шамани, барди, гріо, а також жерці, вчителі, митці, письменники, вчені, мандарини та інші, як би не називали в різних культурах уповноважених знання” [1, 56-57]. Тому так чи інакше канон – це “продукт” влади. Однак будь-яка влада не вічна, а тому в каноні залишається лише те, що є пам’яттю культури кожної з націй.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М.Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
3. Гронас М. Диссенсус: Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов // Новое литературное обозрение. – [Цит. 2004, 16 лютого] – доступний з: http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/sootech/soothech27.html.
4. Дубин Б. Пополнение поэтического пантеона // Дубин Б. Слово-письмо-литература: Очерки по социологии современной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 324-328.
5. Канони та іконостаси (Дискусія) // Література Плюс. – 2002. – № 1-2. – [Цит. 2005, 7 березня] – доступний з: http://www.aup.iatp.org.ua/litplus/lit36-37.php.
6. Каролидес Н., Балд М., Соува Д., Евстратов А. Сто запрещенных книг: Цензурная история мировой литературы / Пер. с англ. И.Ивановой. – М.: Ультра. Культура, 2004. – 608 с.
7. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 200-202.
8. Павлишин М. Канон та іконостас // Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1997. – С. 184-198.
9. Рикёр П. Память, история, забвение / Пер. с франц. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
10. Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). – М.: ГУ ВШЭ, 2003. – 44 с.
11. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с фр. С.Б.Дубин. – М.: Прогресс – Традиция, 2004. – 336 с.
12. Соцреалистический канон. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.
13. Ямпольский М. Литературный канон и теория “сильного автора” // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214-221.
14. Bloom H. The Western Canon. The books and school of the ages. – New York, Riverhead books, 1995. – 578 pp.
15. Hogan P. Mo’ Better Canons: What’s Wrong and What’s Right About // Trout P. Contingencies of Canonicity – [Цит. 2005, 3 лютого] – доступний з: http://weberstudies.weber.edu/archiveB.htm.
16. Nemoianu V. Literary Canons and Social Value Options // Nemoianu V., Royal R. (eds.). The Hospitable Canon. – Philadelphia: Benjamin, 1991. – P. 215-249.

УДК 82.09:22.011

БІЛЯШЕВИЧ Роман Зіновійович, магістр культурології, викладач кафедри філософії Міжнародного Соломонового університету

МОТИВИ БЕЗДІТНОСТІ ЖІНКИ ТА ДІТОНАРОДЖЕННЯ У СТРУКТУРІ БІБЛІЙНОГО КАНОНУ: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У статті досліджується роль мотивів бездітності та дітонародження у структурі біблійного канону. У першій частині статті аналізується схематичність у зображенні вказаних мотивів, яка окреслюється загальною формулою "… І завагітніла … і сина породила … і назвала ім'я йому…". У другій частині статті розглядаються особливості біблійного психологізму та їхнє значення для осмислення світу біблійних персонажів загалом і ролі жінки у Біблії зокрема.

This research focuses on the role of barrenness and child-bearing motifs in the structure of the biblical canon. First, the analysis proves that these motifs constitute variations of type-scene which is marked by a key-formula "And … conceived, and bare a son, and she called his name…" Afterwards, the exploration of biblical narratives shows the singularity of the characters of women in the Bible and distinctive features of barrenness and child-bearing scenes.

У XX ст. антропологія і психоаналіз продемонстрували, що такі мотиви, як труднощі з народженням, довге очікування немовляти, пророцтва, які супроводжують народження, смертельна загроза немовляті – ланки універсальної схеми оповіді про народження Героя, спільної для міфів єгиптян, індусів, персів, греків, євреїв [див.: 2; 3; 6]. Відомо, що така класифікація, крім усього іншого, претендувала на вичерпну інтерпретацію Біблії.

Повторюваність мотиву бездітності та дітонародження у Біблії, безперечно, спонукає до інтерпретацій. У пропонованій статті ми обмежимося лише двома аспектами цієї теми. Спочатку розглянемо те, яку роль відігравали історії про безпліддя та дітонародження у структурі біблійного канону, а потім намагатимемось дослідити значення і особливості біблійного психологізму в історіях про народження дітей.

"… І завагітніла … і сина породила … і назвала ім'я йому…"

У біблійних оповідях про довгоочікуване народження дітей можна виокремити такі сталі елементи:

1. Проблеми з народженням дитини: багато біблійних жінок або неплідні, або перебувають у несприятливих обставинах для народження дитини:

"А Сара, Аврамова жінка, не родила йому… І сказала Сара Аврамові: Ось Господь затримав мене від породу…" (Бут.16:1,2) *"І промовила старша молодшій: Наш батько старий, а чоловіка немає в цім краї, щоб прийшов до нас, як звичайно на цілій землі."* (Бут.19:31) *"І молився Ісак до Господа про жінку свою, бо неплідна була…"* (Бут.25:21) *"І був один чоловік з Цар'ї, данівець з роду, а ім'я йому Маноах. А жінка його була неплідна, і не родила."* (Суд.13:2) *"І були в Пеніни діти, а в Анни дітей не було."* (1Сам.1:2)

2. Жінка пристрасно бажає народження дитини і вбачає у цьому сенс свого життя. Часто сам Бог втручається, щоби зняти безпліддя і "відкрити утробу".

"І побачила Рахіль, що вона не вродила Якову. І заздрила Рахіль сестрі своїй, і сказала до Якова: Дай мені синів! А коли ні, то я вмираю!.. […] …І згадав Бог про Рахіль, і вислухав її Бог, і відчинив їй утробу." (Бут.30:1, 22) *"І явився Ангол Господній до тієї жінки (матері Самсона – Р.Б.), та й промовив до неї: Ось ти неплідна, і не роджала, але ти зачнеш і породиш сина."* (Суд.13:3) *"І склала вона (Анна – Р.Б.) обітницю, та й сказала: Господи Саваоте, якщо дійсно споглянеш на біду Твоєї невільниці, і згадаєш мене, і не забудеш Своєї невільниці, і даси Своїй невільниці нащадка чоловічої статі, то я дам його Господеві на всі дні життя його, а бритва не торкнеться його голови."* (1Сам.1:11)

3. Народження дитини або двох братів супроводжується коментарями жінки (або автора). Коли ж йдеться про народження братів-близнят, з'являється мотив боротьби або суперництва.

"І завагітніли обидві Лотові дочки від батька свого. І вродила старша сина, і назвала ім'я йому: Моав. Він батько моавів аж до цього дня. А молодша вона вродила також, і назвала ймення йому: Бен-Аммі. Він батько синів Аммону аж до цього дня." (Бут.19:36-38) *"І Сарра зачала, і породила сина… І промовила Сарра: Сміх учинив мені Бог, кожен, хто почує, буде сміятися з мене. І промовила: Хто б сказав Авраамові: Сарра годує синів? Бо вродила я сина в старості його."* (Бут.21:1,6-7) *"…і завагітніла Ревека … І сповнились дні її, щоб родити, і ось близнюки в утробі її. І вийшов перший червонуватий… І назвали ймення йому: Ісав. А потім вийшов його брат, а рука його трималася п'яти Ісава. І назвав ім'я йому: Яків…"* (Бут.25:24-26) *"І завагітніла Лія, і сина породила, і назвала ім'я йому: Рувим, бо сказала була: Господь споглянув на недолю мою, бо тепер покохає мене чоловік мій!"* (Бут.29:32) *"І завагітніла вона (Рахіль – Р.Б.), і сина вродила, і сказала: Бог забрав мою ганьбу!"* (Бут.30:22-23) *"І сталося, як родила вона (Тамар – Р.Б.), показалася рука одного; і взяла баба-сповитуха, і пов'язала на руку йому нитку червону, говорячи: Цей вийшов найперше. І сталося, що він втягнув свою руку, а ось вийшов його брат. І сказала вона: Нащо ти роздер для себе перепону? І назвала ім'я йому Перец. А потім вийшов брат його, що на руці його була нитка червона. І вона назвала ім'я йому: Зерах."* (Бут.38:28-30) *"…і завагітніла Анна, та й сина породила. І назвала вона ім'я йому: Самуїл, бо від Господа жадала його."* (1Сам.1:20) *"І взяв Боаз Рут… І він увійшов до неї, а Господь дав їй вагітність, і вона породила сина. І сказали жінки до Ноомі: Благословенний Господь, що не позбавив тебе сьогодні родича! І буде славним ім'я його серед Ізраїля."* (Рут.4:13,14)

4. Після народження дитини у більшості випадків жінка більше не згадується як активний учасник подій, вмирає або відходить на другий план (Єва, дочки Лота, Сарра, Діна, Анна, Рут).

Те, що до біблійних оповідей можна доволі успішно застосувати підхід В.Проппа, яскраво демонструє певну *схематичність* у зображенні мотивів безплідності та дітонародження у Біблії. Дійсно, неважко помітити, що змінюються персонажі, але не змінюються їхні функції. До того ж, як бачимо, функцій мало, а персонажів доволі багато [4, 19-20]. У розглянутих оповідях особливо окреслюється загальна формула, що доволі чітко сигналізує про функціональну роль жінки: *"… І завагітніла … і сина породила … і назвала ім'я йому…"*

Природно, виникає питання, як розуміти таку схематичність. У випадку Біблії метод Проппа здатен лише формулювати проблему і аж ніяк не вичерпувати її. Він може слугувати першим, але далеко не єдиним, кроком на шляху до більш повного розуміння священного тексту.

Дітонародження у структурі канону

У контексті Біблії *схематичність* у зображенні безплідності та дітонародження нерідко виконує функцію впорядкування композиції. Жінка не просто народжує дитину – вона (або автор) коментує це народження. Народження – одна з центральних подій у структурі Біблії, воно пояснює майбутні перипетії, історичні обставини, долю людей і народів. Значення мотиву народження важко переоцінити для структури канону Біблії. Сцени приходу на світ нової людини є ланками єдиного всесвітньо-історичного процесу (Ауербах), вони по-своєму тлумачать світову історію. Наприклад, після повернення з єгипетського полону в ізраїльтян неодноразово виникали проблеми з етнічно близькими сусідніми народами – моавітянами та аммонітянами. Перші поклонялися Хамосу і Ваалу (Чис. 25:1-5), а другі – Молоху (1Цар.11:5). Ці практики постійно приваблювали євреїв, конкуруючи з монотеїзмом Мойсея. У книзі Повторення Закону міститься чітка вказівка, як слід себе поводити із цими народами: *"Не ввійде на збори Господні аммонітянин та моавітянин, також десяте їхнє покоління не ввійде на збори Господні, аж навіки, за те, що вони не вийшли назустріч вас із хлібом та водою в дорозі, коли ви виходили з Єгипту, і що найняли були на тебе Валаама, Беорового сина з Петору Араму двох річок, щоб проклясти тебе."* (Повт.23:4,5). Історія з дочками Лота виконувала функцію архіву, будучи водночас генеалогічним довідником. Дійсно, говориться у ній, моавітяни та аммонітяни наші родичі, їхній батько – Лот, племінник праотця Авраама. Але, підкреслює ця оповідь, за яких ганебних обставин з'явилися вони на світ – від кровозмішення! До того ж, промовистими характеристиками є імена дітей Лота: "Моав" – дослівно "від батька", а "Бен-Аммі" – "син мого народу".

Для з'ясування походження інших близьких народів – арабів і едомлян – могли слугувати історії народження Ізмаїла та Ісава. Праотець арабів Ізмаїл – син Авраама і єгипетської рабині Агар, котру законна дружина Авраама Сарра згодом вигнала з дому. Про нього говориться так: *"А він буде як дикий осел між людьми, рука його на всіх, а рука всіх на нього. І буде він жити при всіх своїх браттях."* (Бут.16:12) Другий родич – Ісав (Едом) – внук Авраама, котрий продав первородство своєму молодшому братові Якову за сочевичну кашу. При цьому, ще до продажі первородства Біблія натякала на першість молодшого з братів: *"… і завагітніла Ревека, жінка його. І кидалися діти в утробі її. І сказала вона: Коли так, то для чого я це переношу? І пішла запитатися Господа. І промовив до неї Господь: Два племена в утробі твоїй, і два народи з твого нутра будуть виділені, і стане сильніший народ від народу, і старший молодшому буде служити."* (Бут.25:21-23)

Історії дітонародження своєрідно систематизують світ, увиразнюють незрозумілі для сучасників явища і обставини співжиття із сусідами. Вони становлять ядро колективної пам'яті, коментуючи необхідність певної поведінки: чому когось треба остерігатися, з кимось воювати, а когось приймати з миром. Водночас, ці історії виступали своєрідною легітимацією канону і поясненням дій Бога в історії. Ці генеалогічні вкраплення тлумачать, чому Бог Біблії називається Богом Авраама, Ісака і Якова, а не, скажімо, Авраама, Ізмаїла і Ісава чи Лота, Моава і Бен-Аммі, адже яскраві історії про народження родичів-"невдах" певним чином пояснювали вибір Творця.

Цікаво, що у самій Біблії зустрічаємо усвідомлення схематичності оповідей про дітонародження і, відповідно, інтерпретацію такої схематичності. У першій главі Книги пророка Осії автор використовує саме таку схему для дуже важливої мети – застереження свого народу від ідолопоклонства. Бог наказує пророку Осії одружитися із повією, щоби та народила дітей. *"Іди, візьми собі жінку блудливу, і вона породить дітей блуду, бо сильно блудодіє цей Край, відступивши від Господа. І він пішов, і взяв Ґомер, дочку Дівлаїма, і вона зачала, і породила йому сина. І сказав Господь до нього: Назви ім'я йому Їзреел, бо ще трохи, і покараю кров Їзреелу на домі Єгу, і вчиню кінець царству Ізраїлевого дому. І станеться того дня, і Я зламаю Ізраїлевого лука в долині Їзреел."* (Ос.1:2-5) У процитованих віршах використано ті слова, які неодмінно мали би викликати у свідомості читача асоціації з праматерями з П'ятикнижжя. Проте, на відміну від благочестивих народжень у першій книзі Біблії, у Книзі Осії народження дитини провіщує покарання і біду. Формула *"завагітніла – сина породила – назвала ім'я йому"* так само, як і етимологія імені дитини, уже не обіцяють благословінь і великого майбутнього. Плодовитість повії асоціюється з образом праматері Лії, у котрої діти родилися одне зо одним – цим увиразнюється контраст між оповідями про Лію і Ґомер. *"І зачала вона ще, і породила дочку. І сказав Він йому: Назви ім'я їй Ло-Рухама, бо більше Я вже не змилуюся над Ізраїлевим домом, бо вже більше не прощу Я їм…. і зачала знову, і породила сина. А Він сказав: Назви ім'я йому Ло-Аммі, бо ви не народ Мій, і Я не буду ваш!"* (Ос.1:6,8-9)

Варто зазначити, що традиційну ситуацію з безпліддям та пізнім народженням використовує і переосмислює в месіанському ключі також і Новий Заповіт. В Євангелії від Луки йдеться про батьків Івана Христителя – священика Захарію і його дружину Єлизавету: *"А дитини не мали вони, бо Єлисавета неплідна була, та й віку старого обоє були."* (Лук.1:7) В Євангелії коментується народження майбутнього пророка крізь призму усвідомлення його матері, котра сприймає дитину, як особливий дар Бога: *"Так для мене Господь учинив за тих днів, коли зглянувся Він, щоб зняти наругу мою між людьми!"* (Лук.1:25) Типова, з точки зору традиції, історія народження Івана у Євангелії від Луки тісно переплетена з унікальною історією народження Ісуса. Іван Христитель – предтеча Ісуса – постать багато в чому символізує перехід між двома Заповітами. Історія його народження у Луки слугує ланкою, котра семантично поєднує нетипове народження Ісуса з традиційним народженнями немовлят у Старому Заповіті.

Особливості біблійного психологізму

Мотив дітонародження з точки зору композиції канону – формальний засіб, за допомогою якого біблійні редактори поміщають жінку у контекст оповіді. Народження дитини – функція жінки, яка відіграє стабілізуючу роль у композиції твору. Читач знає, що кожне покоління має народити наступне, і що для кожного покоління є своє призначення. Проте, якщо від композиції і структури тексту перейти до світу персонажів, то мотив дітонародження виходить за рамки формальності. Виявляється, що у кожної жінки воно – неповторне. Усупереч повторюваності мотивів, котрі супроводжують дітонародження – неплідність, довге очікування, війна із суперницею – кожне з них не схоже на інші: шлях до цієї мети кожна біблійна жінка переживає по-своєму.

Біблія не замовчує низького статусу безплідної жінки, на її сторінках неодноразово і гостро ставиться гендерне питання. Приміром, надзвичайно тонко зображено неадекватність реакції чоловіків на проблеми своїх дружин, які не можуть народити. *"І побачила Рахіль, що вона не вродила Якову. І заздрила Рахіль сестрі своїй, і сказала до Якова: Дай мені синів! А коли ні, то я вмираю! І запалився гнів Яковів на Рахіль, і він сказав: Чи я замість Бога, що затримав від тебе*

плід утроби?" (Бут.30:1,2) *"І сказав їй чоловік її Елкана: Анно, чого ти плачеш і чому не їси? І чого сумне твоє серце? Чи ж я не ліпший тобі за десятьох синів?"* (1Сам.1:8) Зауважимо, що і у Якова, і у Елкани уже є діти від перших жінок. Характерне непорозуміння з приводу значення дітонародження для жінки виникає також між Авраамом та Сарою: *"І сказала Сара Аврамові: Моя кривда на тобі! Я дала була свою невільницю до лона твого, а як вона побачила, що зачала, то стала легковажити мене. Нехай розсудить Господь поміж мною та поміж тобою!"* (Бут.16:5) Раші вважав, що словами *"Моя кривда на тобі!"* Сара хотіла сказати Авраамові наступне: ти молився лише за себе і свою бездітність, а повинен був молитися за нас обох [8, 156].

Про те, що бездітна жінка втрачала "конвертованість" не лише перед чоловіком, але й перед жінками, свідчить гірке зізнання Ноомі своїм невісткам. З-поміж усіх біблійних жінок вона чи не найдетальніше викладає суть і закономірності цієї сфери стосунків: *"А Ноомі сказала: Вертайтеся, дочки мої, чого ви підете зо мною? Чи я маю ще в утробі своїй синів, а вони стануть вам за чоловіків? Верніться, дочки мої, ідіть, бо я занадто стара, щоб бути для мужа. А коли б я й сказала: Маю надію, і коли б цієї ночі була з мужем, і також породила синів, чи ж ви чекали б їх, аж поки повиростають? Чи ж ви зв'язалися б з ними, щоб не бути замужем? Ні, дочки мої, бо мені значно гірше, як вам, бо Господня рука знайшла мене"* (Рут 1:11-13). Ноомі доводить, що у жодному випадку вона не зможе подарувати чоловіків своїм невісткам. Слова Ноомі – *"бо мені значно гірше, як вам"* – свідчать, що горе навіть не стільки у тому, що вмерли сини, скільки у тому, що нема потомства, внуків-правнуків. Цей аспект відіграє далеко не останню роль у Книзі Рут. Можна сказати, що ця книга – не лише про долю Рут і її роль у генеалогії царя Давида, але також про біль Ноомі та про потішання цього болю – відновлення потомства. Знаково, що Рут не згадується в останніх віршах книги – син Боаза народжується для Ноомі: *"Народився син для Ноомі!"* (Рут 4: 17) Ім'я дитини також значиме насамперед для Ноомі – Овед, тобто "працівник": *"…І він буде тобі потішителем душі та на виживлення твоєї сивини…"* (Рут 4: 15).

Молитва Анни у другій главі Книги Самуїла надзвичайно майстерно передає внутрішній світ біблійної жінки, котра страждає від нездатності народити. З її слів можемо дізнатися про таке:

1. Бездітна жінка була зневаженою, її вважали беззахисною, на бездітності спекулювали інші дружини/дружина чоловіка: *"Розкрилися уста мої на моїх ворогів, бо радію з спасіння Твого! … Більше не говоріть зарозуміло, нехай з ваших уст не виходить зухвальство…"* (1Сам.2:1,3).

2. Діти були запорукою гідності та безпеки жінки, з народженням дитини змінювався соціальний статус жінки, вона ставала "сильною": *"Лук сильних поламаний, а немічні оперезалися силою!"* (1Сам.2:4)

3. Майже кожен вірш молитви свідчить про те, що дітонародження сприймалося як особлива милість і дар Бога. Молитва Анни – одна з найпоетичніших молитов Біблії, і не випадково саме вона стала зразком для магніфікату Марії у Новому Завіті (Лук.1:46-55).

Зазначені обставини певним чином пояснюють, чому дітонародження – це установка, нагальна необхідність, реалізація якої дає своєрідний *carte blanche* для форм поведінки. Є щось макіавеллівське у поведінці бездітних жінок. Бажання народити зумовлює поведінку жінки і водночас розкріпачує її:

1. Законна дружина готова пропонувати своєму чоловіку служницю, щоб від неї набути собі дитину. Так вчинили Сара, Лія, Рахіль (Бут.16:2; Бут.30:3; Бут.30:9);
2. Одна з дружин може продати ніч зі своїм чоловіком суперниці за мандрагорові яблучка і шанс народити (Бут.30:14-16);
3. Жінка може вдавати повію і ризикувати життям, намагаючись звабити чоловіка і відстояти своє право на дітонародження (Бут.38);
4. Неплідна жінка обіцяє Богу свого первістка *"на всі дні життя його"* (1Сам.1:11).

Чи не найбільше уваги дітям приділяють дружини Якова. Влаштувавши справжнє змагання з народження, кожна з них намагається досягнути своєї мети. А.Г.Зорнберг зауважує, що в основі стосунків між Яковом і його дружинами знаходиться фрустрація. Лія любить Якова і народження кожної своєї дитини розглядає, як можливість завоювати прихильність свого чоловіка: *"…бо тепер покохає мене чоловік мій!"* (Бут.29:32); *"Тепер оцим разом буде до мене прилучений мій чоловік…"* (Бут.29: 34); *"…цим разом замешкає в мене мій чоловік…"* (Бут.30:20). Яків кохає Рахіль, а та думає лише про своїх ненароджених і народжених дітей. Отож, "усі протагоністи загалом хочуть того, чого вони не можуть мати" [9, 209].

Великі наративи у Біблії вибудовуються з побутових деталей. Якщо би не було змагання між плодовитою Лією і безплідною Рахіллю, не було би й ненависті старших братів до Йосипа, не було би продажі останнього до Єгипту, відповідно не було би Мойсея і виходу до обітованої землі, і так далі. Водночас, історія Лії і Рахілі народжується з втечі Якова до Лавана, котра, з одного боку, спричинена змаганням Якова зі своїм старшим братом, а з другого тим, що Авраам послав свого слугу шукати дружину для Ісака у Месопотамію. У свою чергу все це зумовлене рядом причин, котрі також породжені певними чинниками. Біблійні сюжети розгортаються спіраллю і у майбутнє, і у минуле. Така особлива форма каузального мислення – "форма поглибленого розуміння життя" –

характеризує біблійне розуміння історії [5, 485]. Водночас біблійний історизм нерозривно пов'язаний із біблійним психологізмом. Саме історія суперечки двох сестер, які не можуть поділити чоловіка, стає одним із тих визначальних історичних вузлів, котрі формують долю цілого світу. Оскільки історія – місце для проявлення волі Бога, то неважливих деталей нема: важить кожне слово.

Із тексту Біблії абсолютно нічого невідомо про внутрішні переживання Тамар: як вона переживала смерть своїх першого і другого чоловіків, повернення до дому свого батька, безнадійне очікування третього сина Юди. Біблія не зафіксувала жодного прояву незадоволення чи відчаю, жодного нарікання з боку Тамар. Саме така особливість біблійного наративу уможливлює доктринерське прочитання тексту, де персонажі – лише носії певних функції, незначні німі частинки великого плану. Проте, метафізичне прочитання змушене оминати іншу стилістичну особливість Біблії – її принципову неоднозначність, багатозначність, котра вимагає витлумачення. У своїй хрестоматійній праці Ауербах, зазначає, що в Біблії "підкреслюються лише вирішальні кульмінаційні моменти дії, все, що знаходиться між ними, позбавлене ваги; час і простір залишено без визначення, вони потребують особливого витлумачення; думки і почуття не виказані, їх лише підказують нам мовчання і окремі слова; ціле перебуває у неймовірній напрузі, котра не знає послаблення, все у сукупності звернене до одної-єдиної мети, все набагато більш єдине і цілісне, але залишається загадковим і темним заднім планом" [1, 32]. У такому витлумаченні історії достатньо одного вчинку Тамар (так само, як одного вчинку Авраама), щоби розкрився її характер і внутрішній світ – вона готова ризикнути життям, лише б не залишатися бездітною у домі свого батька. Якщо народження дитини – чи не єдина форма самовираження жінки у тогочасному суспільстві, то Тамар готова заплатити життям за самореалізацію. З огляду на ці обставини, важко сказати, що жінка у Біблії мовчить. Вчинок Тамар говорить більше, ніж просто про її відчайдушну сміливість, він виявляє принципи, якими вона керується, принаймні, один з них – справедливість. Юда міг би заперечити приналежність йому печатки, шнурів і палиці – речей, котрі вислала невістка. Зрештою, жінку можна було би звинуватити у крадіжці, покликати неправдивих свідків, підкупити суддів – такі випадки неодноразово фіксуються на сторінках Біблії. Тамар поставила у цій грі на гідність Юди, його почуття справедливості – і виграла. Можливо, вона надто добре знала свого свекра і ризик був не таким вже й великим – стосовно цього Біблія мовчить, відкриваючи цим можливості для безконечної інтерпретації. Р.Альтер зауважує, що Біблія мовчить по-особливому, "мовчить вибірково" (*"it is selectively silent in a purposeful way"*), у цьому мовчанні він убачає особливу, "надзвичайно гнучку" техніку, котра у незвичний спосіб розкриває світ людини [7, 115].

За Проппом, можна було би стверджувати, що біблійні жінки – носії чітко вираженої функції у сюжеті, що вони важливі саме як ті, що народжують. Проте таке функціональне визначення далеко не вичерпує повноти значення жіночих образів. Варто наголосити, що у Біблії важлива багатоплановість зображення персонажів і подій. З одного боку, вони включені у хід історії – у великий метанаратив божественного плану: про жінок розповідається насамперед тому, що вони народжують великих людей. З іншого боку, кожен персонаж – окремий неповторний світ, котрий не вписується у рамки будь-якої схеми. Важливо, що ця двоплановість зображення стосується не лише жінок і дітонародження. Її можна простежити і у зображенні патріархів, царів, язичників, синів, братів. Усіх включено у великий проект, проте, у кожного своя окрема історія доростання до цього божественного плану. Часто теологи і науковці беруть до уваги лише перший аспект, мимоволі збіднюючи цим літературне і екзистенційне наповнення Біблії. Структура біблійного тексту і канону виявляється проте набагато складнішою. Редукція біблійних оповідей про народження до схеми – теологічної чи структуралістської – розкриває далеко не всі грані значення тексту. У цьому контексті нового осмислення вимагає всебічне дослідження *світу біблійних персонажів*. У Біблії вагоме місце займають не лише великі генеалогії, але й жінки, котрі ці генеалогії творили. Велике і символічне у цій книзі тісно переплетене із буденними проблемами, тому не варто зверхньо оминати незначні, на перший погляд, елементи. Біблійна концепція святості формується з епізодів повсякдення, з окремих дій і непомітних кроків, у недомовках персонажів і Автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – Благовещенск: БГК им. И.А.Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 313 с.
2. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К.: Видавничий дім "Альтернативи", 1999. – 392 с.
3. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с.
4. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И.В.Пешкова. – М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
5. Рад Г. Начало историописания в древнем Израиле // Библейские исследования. Сборник статей. – М.: Сэфер, 1997. – 670 с.
6. Ранк О. Миф о рождении героя / Пер. с англ. – М.: Реле-бук; К.: Ваклер, 1997. – 252 с.
7. Alter R. The Art of Biblical Narrative. – Basic Books, Inc., Publishers. – N.Y., 1981.
8. Rashi: Commentary on the Torah: Bereishis/Genesis. – Vol. 1. – Mesorah Publications, Ltd. – N.Y., 2004.
9. Zornberg A.G. The Beginning of Desire. Reflections on Genesis. – Doubleday. – N.Y., 1996.

УДК 82.02

ВАРЕЦЬКА Софія Олександрівна, аспірантка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

МЕТАМОРФОЗИ БАРОКО В КРУГОВЕРТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

У даній статті констатована здатність літературного процесу та історії в цілому до періодичних відтворень, трансформацій та модифікацій. Зроблено спробу виявити закономірності розвитку епохи бароко впродовж століть і на цій підставі окреслити траєкторії її модифікацій у сучасному літературному процесі. Активне обговорення, дослідження бароко в XX ст., спроби "прочитання" чужої епохи і проникнення крізь неї у власну, використання барокової моделі як інтерпретаційної, а, відтак, і пізнавальної, дозволяє стверджувати про наявність і функціонування в сучасній культурі барокової парадигми, наслідком чого є цікаві художні явища, які демонструють неочікуваний пізнавальний потенціал художнього осмислення дійсності.

The goal of this paper is to establish possibilities of periodical regeneration, transformation, and modification as important features of literary process and history in general. An attempt is made to identify development of regularities of the baroque epoch that has been forming for centuries. As a consequence, this knowledge allows outlining trajectories of baroques modification in modern literary process. We can observe several examples of a presence and activity of baroque paradigm in present-day culture. First of all, it is an active discussion of baroque in twentieth century, a comprehensive study of the epoch and multiple efforts of "reading" the epoch to penetrate through it in present time. In addition, usage of the baroque model as interpretative one, and, hence, as cognitive model results in an appearance of new interesting artistic phenomena, which demonstrate an unforeseen cognitive potential of artistic comprehension of reality.

Культура людства постає перед дослідниками у вигляді циклічних повторів, безперервних чергувань та певних послідовностей багатоманітних форм мистецтва в різних напрямах та течіях, а також у стилях окремо взятих митців. "Мистецтво, хоч би яким самобутнім воно не було, ґрунтується на щоразу новому використанні заданих наперед можливостей. Будь-яке сприйняття містить у собі елементи повтору або проростає з них", – зазначає німецький історик Р.Козеллек [9, 27]. Культурно-філософські чинники минулого є підґрунтям розвитку мистецтва в цілому. Завдяки філософсько-культурологічному дискурсу відбувається реконструкція духовної культури всесвіту. До подібних питань у своїх дослідженнях зверталися теоретики мистецтва, літературознавці, філософи, культурологи, письменники. Зокрема, український учений Д.Затонський стверджує, що людська історія рухається синусоїдно й усе здатне повторюватися в тому чи іншому прояві, тобто відбувається постійна круговерть [8]. Епохи, змінюючи одна одну, на зламі завжди мають і свій модернізм, і свій постмодернізм, і своє бароко, і свій класицизм і т.д. В основі подібних поглядів відлунює концепція культурної ґенези Ф.Ніцше, який вважав, що "подальший розвиток мистецтва пов'язаний із подвійністю аполонівського й діонісійського, подібно до того, як кожне покоління залежить від взаємозалежності статей у їх безупинній боротьбі й періодичному примиренні" [12, 55]. Під аполонівським началом учений розуміє класичну, сталу, загальноприйняту культуру, яка базується на розумі, а під діонісійським – змінну, опозиційну, засновану на почуттях. Важливим при цьому є момент певного чергування й послідовності епох. Відтак, ідеться про періодичну зміну культурних парадигм та їх діалектичний взаємозв'язок. Італійський письменник і теоретик

літератури У.Еко в своїх дослідженнях проводить, наприклад, паралелі між "упорядкованою" раціоналістичною думкою Середньовіччя й Нового Часу та семіотикою XX ст. [7, 530]. Німецький літературознавець Е.Ауербах у книзі "Мімезис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі" (1967) виділяє два основних стиля: гомерівський та біблійний, які на певних етапах розвитку культури поперемінно займали головну або ж другорядну ролі [2]. Отож, побудова дуалістичних моделей культурного розвитку простежується в працях багатьох визначних філософів, літературознавців, митців та ін. Таким чином у наукових колах укорінюється думка, що без співставлення взагалі не можна досягти розуміння особливостей тої чи іншої епохи.

У цьому світлі, згідно спостережень російської дослідниці М.Ф.Над'ярних, у XX ст. особливо "бароко і класицизм природнім шляхом уписуються в специфічну логіку прочитання-перевтілення "чужої культури" культурою нашого століття і, звичайно, в його специфічну логіку самосвідомості, невіддільну від процесу переживання втрати традиції чи традиційності, яка передбачає неперервність спадкоємності культури" [11, 253]. Це зумовлено, очевидно, вже специфікою обох цих стилів і способів художнього мислення, а також їх взаємовідносинами: "Бароко, якщо йти до нього від класицизму, – це ніби його постійний внутрішній обмежувач, який пом'якшує сувору узагальненість апріорних істин і стримує самозахоплення дедукції... Класицизм – якщо дивитися на нього з погляду його антипода, – це ніби крайній бароковий стиль, побудований на цілковитій самоорганізації і самовизначенні;.. це ніби найпринциповіша межа бароко, результат проціджування морально-риторичних смислів та їх кристалізації у високій зразковій формі" [1, 26-27]. Вагому роль відіграла також рецепція бароко: образ бароко вибудовувався поступово на фоні співставлення класичного й барокового. Виходячи від етимології слова "бароко", термін "бароко" закріпив єдність анормального: спільність дефекту форми та ідеї. Тому художньо-філософська реальність, яку описувало бароко, представлена через значення "неправильності", "невизначеності", що, відповідно, у подальшому мало вплив на характер співставлення бароко і з попередніми, і з наступними художніми явищами. Саме з такого погляду, зокрема, розглядає бароко італійський письменник і теоретик літератури У.Еко як "перший яскравий вияв модерної культури й модерного сприйняття, бо тут уперше людина звільняється від канонічної традиції (гарантованої космічним порядком і стабільністю існування), і в мистецтві, і в науці вона перебуває в опозиції до динамічного світу і цей світ вимагає від людини творчих дій" [7, 529]. Отже, визнається, що представники бароко одними з перших починають активно протистояти сталим догмам та концептам, тобто перебувають в опозиції, що стало особливо важливим для рецепції барокової естетики в XX ст.

Жодна епоха не була такою проблемною й неоднозначною як бароко, його свого часу характеризували як "збочення", "архітектонічне шаленство", "збочений смак", "дивацтва" [5, 9], "апофеоз дисгармонії й безладдя" [14, 41], цей стиль викликав і задоволення, і здивування, і нерозуміння та неприязнь, ба навіть огиду. Неоднозначну характеристику бароковій естетиці дали саме мислителі XX ст., які на новому рівні свідомості сприймають цей феномен людської культури.

У Німеччині інтерес до бароко виявився ще всередині XIX ст. у дослідженні Я.Буркгардта "Культура Італії в епоху Відродження" (1860) і визначився остаточно у фундаментальній праці з архітектури К.Ґурліта "Історія барокового стилю в Італії" (1887), а згодом – у мистецтвознавчому дослідженні Г.Вельфліна "Ренесанс і бароко" (1888), де здійснено чітке розмежування поміж окремими епохами, закріплено назву періодів і виділено основні ознаки стилів. "Протиставлення бароко і Ренесансу, вперше використане Я.Буркгардтом, продовжило лінію на вичленення особливостей "наступного" етапу у відношенні до попереднього і, у той же час, співвідносилося з типологією розмежування романтизму й класицизму, неминуче вписуючись у загальну систему типологічних протиставлень, вибудуваних за бінарним принципом, на основі яких пізніше виникли циклічні теорії історико-літературного процесу (циклічність еволюції мистецтва отримала обґрунтування вже в праці Г.Вельфліна "Основні поняття історії мистецтва. Проблеми еволюції стилю в новому мистецтві", 1915): концепції Ю.Кшижановського, Е.Р.Курціуса, Т.Кланицаї, Д.С.Ліхачова", – стверджує М.Ф.Над'ярних [11, 254]. Слід зазначити, що майже одночасно з появою досліджень історичного бароко ставиться проблема "бароковості" нової літератури й мистецтва. "Співставлення ніби спрямоване в обидві сторони: нове мистецтво визначається через бароко, уподібнюючись йому, і, одночасно, уподібнює бароко собі, тим самим постійно модернізуючи його. Пізніше навіть утвердиться думка, що засвоєння, "відкриття" бароко, по суті, було систематичним описом таких якостей мистецтва XVII ст., які стали помітні на фоні сучасного мистецтва, а образ бароко спершу вибудовувався як перевтілений ілюзією історії образ сучасності" [11, 255]. Відтак, для дослідження бароко в XX ст. у цілому характерне пов'язування історичного поняття бароко із сучасною добою за принципом особливої естетичної гри: "Знайти втрачену епоху, це означає не більше, аніж знайти себе в цій утраченій епосі. У бароко не

існує нічого, окрім себе, дуже важко назвати явище літератури або мистецтва бароко, увага до якого б свідомо чи несвідомо не була б мотивована цією нарцисистичною грою" [15, 18].

Як засвідчує розвиток філософської думки, на рубежі XIX-XX ст. бароко і сучасна культура не лише співставляються, але й ототожнюються, описуються в єдиному понятійно-категоріальному апараті. Йдеться про тлумачення бароко у філософських працях Ф.Ніцше, який в есе "Людське, надто людське" (1876) поряд зі стилем бароко говорить про потреби виразити найінтимніші порухи душі, він переносить дух бароко на нову музику – на ваґнеріанство: особливо в новій музиці, на думку філософа, – "панує ... афект, насолода підвищеним, напруженим настроєм, бажання життєвості що б то не було, швидка зміна відчуттів, різка рельєфність світла й тіні, поєднання екстазу з наївністю" [13, 351-352]. Визначаючи поняття декадансу, Ф.Ніцше безпосередньо вдається до уподібнення бароко із сучасністю, при цьому виділяючи основною ознакою нового мистецтва його театральність, ілюзорність, контрастність. Особливо важливим, однак, є те, що Ф.Ніцше принципово не розділяє барокове й сучасне в силу їхньої приналежності до "декадансу". Поступово ототожнення бароко і сучасності стає звичним, образ бароко виникає не лише під знаком "новизни", "сучасності" й "занепадництва", але й "дивності". До цього слід додати, що літературна свідомість кінця XIX ст. не була орієнтована на сприйняття бароко як художньої системи, інтерес виявлявся здебільшого до окремих його представників (Веласкеса, Кальдерона, Гонгори, Маріно).

Із початком XX ст. відкривається новий етап перетворень бароко, яке починають сприймати як історичну цілість. Увага акцентується на конкретизації місця бароко в нормативній поетиці, що до деякої міри віддаляє його від "ненормативної" сучасної літератури. Очевидною стає смислова нестійкість, багатозначність концепту бароко, що було пов'язано з тим, що "при дослідженні бароко історичного одночасно засвоювалися й оброблялися різні поняття "бароко" – поняття з різним об'ємом і різною ґенезою: поняття історико-культурного типу, яке йшло від Якова Буркгардта; історико-типологічне поняття, сформоване Генріхом Вельфліном, поняття "епохи бароко", поняття барокового стилю – в останньому, очевидно, уже відчутні результати конвергенції понять різних походжень", – підсумовує А.Михайлов [10, 330]. До того ж літературна критика відзначає посилення суб'єктивності вибору тої чи іншої моделі барокової епохи. Відтак, про бароковість мовиться часто при тлумаченні кардинально різних художніх явищ (наприклад, творчості Р.М.Рільке, Ф.Кафки, Б.Брехта). "Недостовірність таких співставлень полягає не лише в тому, що у багатьох випадках визначення "бароковий" застосовується до текстів ніяк на бароко не орієнтованих, не запрограмованих на прочитання у відповідності із традицією бароко. Але при цьому ще й не враховується той факт, що художньо-філософський образ бароко, яким оперують багато авторів XX ст., інколи зовсім не відповідає науковій концепції бароко, хоча він і наділений своїми стійкими смислами, розкриваючи особливості переломлення традиції у свідомості XX ст.", – розмірковує М.Ф.Над'ярних [11, 259]. Важливим висновком є те, що якщо наукові дослідження прагнули досягти якомога більшої чіткості у визначенні бароко, то філософсько-художній образ бароко, який формувався у XX ст., виходить, власне, із невизначеності цього феномена. "Бароко заповнює ніби спеціально підготовлене для нього місце в новій культурній свідомості, стає ім'ям для незрозумілого прагнення, руху до чогось співзвучного, відповідного новій культурі. Бароко явно виступає в якості "дивної" й надзвичайно життєвої традиції: привабливої в силу нестійкості, незавершеності, неоформленості, наочної динаміки засвоєння", – підсумовує дослідниця [11, 260].

Суттєву роль у формуванні філософсько-художнього образу бароко в XX ст. відіграли праці Х.Ортеги-і-Гассета "Воля до бароко" (1915) та О.Шпенґлера "Занепад Європи" (1918-1922). Іспанський мислитель, зацікавившись феноменом захоплення бароко, враховує стан сучасної німецької естетики: "Я не буду виясняти його обмеженої структури, як і багато чого іншого, тому що взагалі достовірно невідомо, що воно собою являє. Але як би то не було, інтерес до бароко росте з кожним днем. І хоча ми ще не маємо чіткого аналізу основ бароко, щось притягує нас до барокового стилю, дає задоволення" [11, 260]. Динаміку бароко, яка, на його погляд, є основою барокового стилю, філософ визначає як "намальований у повітрі одним помахом руки еліпс". Звідси еліптичність бароко – єдино можливий знак барокового стилю, який виражає його незавершеність. Для Х.Ортеги-і-Гассета важливою є віддаленість мистецтва бароко в часі й просторі, наслідком якої є певна облудна "безпосередність" під знаком відсутності внутрішньої й зовнішньої рефлексії, тобто такий спадок можна добудовувати, перевтілювати, наділяти новими образами. Бароко для мислителя – традиція "безпосередня", але й водночас вірна своєму історичному образові. О.Шпенґлер характеризує бароко як епоху "зрілості фаустівської душі", це емоційно пережитий і втрачений у процесі розвитку ідеал культури. Дієвою традицією є для філософа саме бароко, перед яким відступає антична культура, як аполонівська модель перед діонісійською. Звідси пізнання бароко – пізнання власних першоджерел, а безмежність станов-

лення фаустівської душі, тобто бароко, засвідчує незавершеність цього процесу.

Для сучасної наукової рецепції бароко основоположним і надихаючим у багатьох аспектах залишається дослідження "Походження німецької барокової драми" В.Беньяміна (1928). Поясненням цьому може бути прагнення автора відтворити живий контекст барокового мистецтва. Аналіз німецького літературного бароко, на думку мислителя, не повинен зупинятися на констатації правил і тенденцій, а передусім звертатися до метафізики форм у їх повноті і конкретності. Тому В.Беньямін критикує тогочасний стан літературознавчого дослідження історичного бароко і діагностує "підміну", яка є результатом синкретизму культурно-історичного, літературознавчого й біографічного аналізу, замість необхідного в цьому випадку "естетичного осмислення". "Як хворий у гарячці ці сприйнятливі на слух слова переносить у світ уявлень, що його наздоганяють, так само й дух часу підхоплює свідчення минулих чи майбутніх віддалених світів духів, щоб вирвати їх для себе й жорстко приєднати до власних непевних самостворених фантазій. Це стосується також їхньої сигнатури: жоден новий стиль, жодна невідома народність немає такого місця, яке б незабаром з повною очевидністю не промовило до почуттів сучасників. Це фатальне патологічне навіювання, завдяки якому історик через "підміну" намагається знайти місце творця, немов він також є інтерпретатором власного твору, отримало назву "проникнення"; у цій назві під прикриттям методу виступає наперед звичайна цікавість. Тут несамостійність сучасної генерації здебільшого страждає від імпозантної могутности бароко" [3, 125]. Однак і сам філософ усвідомлює "дивовижні аналогії", зокрема, що стосується мистецтва експресіонізму і бароко. "Як експресіонізм, – пише В.Беньямін, – так і бароко, – це періоди не стільки мистецького вправляння, скільки невід'ємного "прагнення" мистецтва. Таке завжди спостерігаємо в так звані часи занепаду. Найвище досягнення мистецтва – це ізольований завершений твір. Однак інколи твір залишається досягненням для епігона. Це часи "занепаду" мистецтва, часи їхнього "прагнення" (Wollen) ... Доступною для прагнення є лише форма, але ніколи не буває доступним окремий відомий твір. У цьому прагненні полягає актуальність бароко після занепаду німецької класицистичної культури" [3, 126]. У такому сум'ятті сучасність схожа до певних сторін барокового духовного ладу аж до деяких деталей художньої практики, вважає філософ, однак, слід враховувати і суттєві відмінності, інакше всі спроби повернути відчуття тої епохи залишаться імпровізацією. Важливим аспектом барокового стилю, який уважно аргументує мислитель, і який залишається саме в його тлумаченні об'єктом інтересу сучасного літературознавства, є алегорія. В.Беньямін стверджує, що алегорія не втратила свого значення як застаріла форма. "Профанний світ в алегоричному розгляді й знецінювався, й возвеличувався. Адже алегорія є і тим, і іншим: конвенцією й вираженням, які знаходяться в постійному протиборстві. Однак, подібно до того, як барокове вчення взагалі розуміло історію як створений хід подій, алегорія – нехай і конвенція, як і будь-яке письмо – уявлялась і створеною, і священною. Алегорія XVII ст. – не конвенція вираження, а вираження конвенції. Тобто вираження авторитету, утаємниченого в згоді із доблестю його походження й публічного в згоді з областю його дії" [4, 182]. Отже, алегоризм барокової культури наділений величезною силою і здатний продемонструвати характер світу, в який занурена людина. В.Беньямін рішуче наблизив розуміння стилю бароко, продемонструвавши, що алегорія була не невдалим символом і не відносною персоніфікацією, а способом наочного зображення, відмінного від символічного: символ ніби об'єднує вічне в центрі світу, алегорія відкриває природу й історію у відповідності до порядку часу, вона перетворює природу в історію, а історію в природу в світі, де центру більше немає. "В царстві думки алегорія теж саме, що в царстві речей – руїни. Звідси і бароковий культ руїн" [4, 185]. Аналітичний потенціал алегорії особливо підкреслював мислитель, уважаючи, що він спрямований не лише на зовнішній світ, але й на твір мистецтва. Алегорія була художньою критикою, яка виростала із самого твору. І для сучасних письменників алегорія є важливою, економною й водночас наділеною потужним виражальним потенціалом формою художнього вираження.

Мистецькі дебати та рецепція бароко спричинили появу значної кількості наукових праць, присвячених бароковій поетиці, бароковому стилю в різних видах мистецтва. "Очевидно, естетичній природі літературного бароко й історичним обставинам, у яких воно виникло й розвинулося, притаманні об'єктивні риси, які здаються нашим сучасникам життєво актуальними", – робить висновок російський учений Ю.Б.Віппер [5, 147]. У зв'язку із соціально-історичними катаклізмами та проблемами, які виникали в XX ст., а також специфічною духовною атмосферою, культурною свідомістю та художньо-мистецькими реаліями, інтерес до бароко в тій чи іншій формі лише посилювався. Звичайно, що впродовж століття акцент при співставленні, ототожненні чи розрізненні епох усе частіше ставився на сучасності. Показовими тому є "імпровізації" на тему бароко і в художньому, і в науковому дискурсах. Популярність бароко, "мода" на бароко спричинилися особливо в останні

десятиріччя XX ст. до появи поняття “нео/ бароковий коловорот” або “необароковий дискурс”, при поясненні якого наголошують на тому, що, враховуючи його “проблематичне походження”, необароко все ж слід розглядати як інтерпретаційну модель сучасності. Тобто, йдеться не стільки про відновлення континуїтету, скільки про можливість опису сучасних феноменів засобами, які відповідають сучасним естетикам. Відтак, у наші дні нео/бароко залишається об’єктом дослідження в зв’язку з комплексом питань щодо постмодерної культури сучасності. Виражені в бароко амбівалентності схожі до тих гетерономій, які сьогодні все більше підривають стратегії узаконення й канонізації і тим самим визначають “кінець метаісторій”. До того ж і алегорія як типова стилістична та мисленнєва фігура бароко, “ключ до прихованого знання”, за В.Беньяміном, інструментована для розуміння специфічно “модерних” відносин. Практичним “довідником” стало використання французьким філософом Ж.Дельозом інтерпретації філософсько-барокової метафізики зразка Лейбніца для інвентаризації сучасності: під філософсько-бароковою метафізикою він розумів “мультиплікацію принципів”. Мислитель сприймає її як можливість досягти або відтворити ідеал розуму, бо вона виділяє розбіжності як роздільні лінії поміж різними можливими світами і тим самим уможливлює одночасне існування непоєднаного, а також дозволяє тематизувати й аналізувати обидві проблемні області і окреслити коло питань [6]. На цьому ідейно-методологічному ґрунті бароко сприймають сьогодні як “фолію” для інтерпретації сучасності. У результаті філософсько-художній образ бароко доповнюється значеннями “простору ідентичності”, “місця пам’яті”.

Активне обговорення, дослідження бароко в XX ст., спроби “прочитання” чужої епохи і проникнення крізь неї у власну, використання барокової моделі як інтерпретаційної, а відтак і пізнавальної, дозволяє стверджувати про наявність і функціонування в сучасній культурі барокової парадигми, наслідком чого є цікаві художні явища, які демонструють неочікуваний пізнавальний потенціал художнього осмислення дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверенцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. – М., 1994.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: Прогресс, 1976.
3. Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – 214 с.
4. Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. – М.: АГРАФ, 2002. – 288 с.
5. Випер Ю.Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М.: Художественная литература, 1990. – 318 с.
6. Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко. – М.: Логос, 1998. – 262 с.
7. Еко У. Поетика відкритого тексту // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525-539.
8. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков, 2000.
9. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії. – К.: “Дух і літера”, 2006. – 436 с.
10. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
11. Надьярных М.Ф. Метаморфозы барокко и классицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / Базилевский А.Б., Гирин Ю.Н. и др. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 252-283.
12. Ніцше Ф. Народження трагедії (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 55-73.
13. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. Сочинения. – Т. 1. – М., 1990.
14. Пахсарьян Н.Т. XVII век как “эпоха противоречия”: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие / Под ред. Л.Г.Андреева. – М., 2001. – С. 40-69.
15. Dubois C.-G. Le Baroque: profondeurs de l’apparence. – Paris, 1973.

УДК 82.09:22.011

МОЛОТКОВ Сергій Олексійович, аспірант кафедри історії української літератури і фольклористики Донецького національного університету

КАНОН – ЗАСІБ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ АМНІСТІЇ

Проблема інтерпретації поняття канону і його дійсного функціонування в науковій парадигмі неоднозначне і суперечливе. Адже поняття канону постійно "обростає" новими сенсами. Виокремлюючи наступні значення канону: канон-правило, канон-закон, канон-ритуал, канон-стабільність, канон-текст, канон-конфлікт, канон-мода і канон-інтерпретація, ми здійснили порівняння християнської (європейської), буддійської та української літературної структури утворення канону. Українська структура канону запозичена від християнської (європейської) традиції. Це є традиція культурної ситуації в межах канону-конфлікту. Такий стан є наслідком цілої низки перетворень від канону-правила до канону-моди. Різноспрямована, ієрархічна, багатошарова, конфліктна культура як створення, так і тлумачення (розуміння чи інтерпретації) текстів має за підґрунтя культуру правил (естетичного чи етичного змісту) або "канонів".

The problem of term canon is very difficult. And of interpretation its meanings is very difficult too. We are classified and present following meanings: canon-rule, canon-law, canon-stability, canon-text, canon-conflict, canon-interpretation, canon-fashion and canon-ritual. We are compared Europe Christian, Buddhist and Ukraine literary traditions of build canonical structure. The Ukraine canonical structure commenced from Europe Christian traditions. It is traditions of canon-conflict. This situation is a consequence of whole string of transformation in canonical structure. The great from this transformation is a metamorphosis from canon-rule for canon-fashion.

Питання інтерпретації поняття канону і його дійсного функціонування в науковій парадигмі неоднозначне і суперечливе. Це, без перебільшення, один із каменів спотикання "наук про дух" (Geisteswissenschaft) [1, 46], тобто, гуманітарних наук.

По-перше, це питання торкається проблематики філософського ґрунту й істинності (у свою чергу, навіть, потрібності) гуманітаристики. Йдеться і про правомірність і про дійсність оцінки, і про пошук критерію, і про розуміння самого феномену оцінки, спосіб поділу виділення таких ознак: неправильність/правильність і ненормативність/нормативність, точність/помилка.

По-друге, це є питання дуже і дуже сумнівного та неоднозначного вирішення проблеми довільності чи логічності і закономірності процесу осмислення предмету дослідження і висновку в гуманітарній науці (адже канон – правило, тому виникають питання щодо логічності/алогічності, емпіричності/апріорності, раціоналізму/ірраціоналізму, реалістичної/ідеальної суті гуманітарних наук).

По-третє, коли піднімається питання канону, то йдеться про характер розгляду літературних явищ, про характер їх інтерпретації, про змінність (дискурсивність) чи сталість (канонічність) як характеристику літературного процесу, і про спроби ці зміни регулювати і контролювати.

По-четверте, говорячи про канон ми торкаємося питання з'ясування латентного горизонту замаскованих інтересів і витіснених потреб [14, 368] спільноти, що прийняла певний канон. Т.ч. питання поступово виноситься за межі мистецтва, між ним і соціальним контекстом встановлюється причинно-наслідковий зв'язок, проте прозорість комунікації із мистецтвом викликає достатньо сумнівів.

Всебічний і остаточний розгляд функціонування поняття канону не є можливим. Адже

поняття канону постійно “обростає” новими сенсами. Саме по собі слово “канон” має, мабуть, настільки притягальну ауру, що науковці і митці різних епох і методологій так і прагнуть застосовувати і “приміряти” його до досить різних планів. І це питання варте того, щоб його розглянути, що ми і ставимо за свою мету.

Формування передумов виникнення феномену канону розпочалося вже на початках виділення перших наук із вже відокремленої від міфології філософії, але достеменно знати хоча б про основні етапи цього процесу ми не можемо через занадто скупі і сумнівні дані про ті часи. Цікаво, але зародження алгебри в Давній Індії було спровоковано потребами саме поетики, однієї з найдавніших наук, потрібно було рахувати довгі і короткі склади. Поетика тоді була носієм цілком практичних функцій. Упанішади стверджували, що богам не подобаються грубі і дикі пісні, вони потребують гармонійних і солодких гімнів, інакше жертва буде марною, і боги не звертатимуть на неї уваги. (І до виникнення буддизму серед вояків-кшатріїв брахмани пильно охороняли свою монополію на тодішню поетику) [12, 8-11]. Античність знала канон саме в такому сенсі, він, у кінцевому рахунку, зводився до підрахунку складів задля створення їх гармонійного поєднання.

Матриця первинного синкретизму людських знань, мабуть, продовжує впливати на наукове мислення Нового часу: багатьох науковців-гуманітаріїв приваблює ідея запровадження методів точних наук у гуманітарних. Такий шлях вже пройшла сучасна історична наука, сучасна лінгвістика розвивається переважно цим шляхом. А як бути із літературознавством? Літературознавча граматика, т.зв. формалізм, пізніше структуралізм, різноманітні програми дослідження тексту за допомогою інформаційних технологій – ми знаємо багато прикладів успішного застосування математичних методів у літературознавстві, і майбутнє такого союзу принесе ще чимало плодів. Така стратегія дозволяє поняття канон розглядати в діалектиці автентичного/неавтентичного в межах текстологічної науки. Канонічний текст – текст, раз і назавжди встановлений, стабільний, обов’язковий для всіх видань. Встановлення канонічного тексту здійснюється шляхом вивчення всіх фактів, пов’язаних з його створенням [7, 326-328]. Так “канонічний” набуває значення “автентичний”. Канон, тоді, є не просто правилом, а чимось визнаним, первинним і оригінальним, у сенсі origin. Відбувається вихід за межі первинної семантики. Проте це норма.

Однак, якщо подібний підхід має своїх симпатиків, то має своїх антипатиків. І.Кант стверджував, що лише та наука досягає найвищого розвитку, що зрощується з математикою, і піддавав критиці теоретичні науки [6, 11] засновані на ratio за їх апріорність, тобто неможливість перевірки результату, а значить і істинності судження. Критика І.Канта справедлива, адже дійсність така як є, якщо є, а не така як має бути, тому що саме так прагне побачити це наше ratio. Специфічність мистецтва як явища дійсності полягає в його суто знаковій природі, що обумовлює довільний і ідеальний зв’язок його інформаційного континууму з реальним універсумом середовища. Розуміння цього змушує Г.-Ґ.Ґадамера у наступному столітті заперечувати саме порівняння гуманітарних і природничих наук, характерне вже для позитивістської парадигми, говорячи про безглуздість самої постановки подібних питань. Сама процедура осмислення інша, тож і точок перетину занадто мало для ототожнення чи порівняння. На його думку, процес, що передує висновку у гуманітарних науках, – це є неусвідомлюваний умовивід, отже сама практика гуманітарної індукції пов’язана з особливим психологічними умовами [1, 46]. Т.ч. спрощені спроби нав’язати мистецтву і гуманітарній науці, якою є літературознавство, спосіб мислення точних наук наражається на фіаско. Не забуваємо, що, власне, параметри літературного твору задаються і способом сприйняття світу та історії суспільством, у якому було твір створено, і в ще більшій мірі залежать від особливих ідеологічних і художніх задач, що постали перед автором [3, 51].

У загально-філософському значенні канон – зведення правил, що діє в певній області [13, 246]. Сучасна словникова версія тлумачення поняття канону [7, 326-328] поступово обросла новими значеннєвими, іноді досить неочікуваними, варіаціями. Буквально, канон – правила створення тексту в межах певної семіотики, порушення яких засуджується.

Зауважимо, що сфера застосування категорії канону має бути (хоча в реальності такого немає) обмеженою. Обмеженою часом дії в мистецтві не стільки традиціоналістичних установок взагалі, скільки часом домінування в мистецтві т.зв. жанрового мислення (Ю.Тюпа), коли дотримування зразка не виходить із потреб іманентних творчому процесу, не є стилізуванням. Поняття канону лише дуже умовно можна застосувати до мистецтва Нового часу, як неканонічного, і, навіть, антиканонічного. Хоча із цією тезою можна сперечатися, і знайдеться достатньо аргументів для доведення протилежної думки.

На сьогодні активно побутує і, наприклад, таке вживання слова, яке первинно не будучи властивим, значно розширює функціональні можливості словникового значення поняття, тобто, канон – як зразок, показовий реєстр текстів та імен, для презентації “обличчя” літератури. Це т.зв. базові, доктринальні тексти [12, 89-92], при чому авторство часто тут є вторинною ознакою (особливо в т.зв. традиційних суспільствах) не тільки літератури, а й

цілої культури. Хоча за пафосом канонічності, як такої, ховається проблема обмеженості і, по суті, швидкоплинної кон'юнктурності сприйняття т.зв. "ментального універсуму" епохи чи певної спільноти [3, 7]. Категорія канону, за певних умов, які, до речі, наявні і зараз, стає не просто певним орієнтиром (свого часу чисто математичним), скільки засобом (у широкому розумінні) обмеження, впливу, розширенням авторитету, соціалізації. Наявна трансформація, тобто від "правила" до "тексту" не є випадковою.

Структури канону античності, Середньовіччя й Нового часу не є тотожними одне одному, вони різноспрямовані, проте розвиток поняття канону в наш час, і в нашій науці частково дублює процес становлення його в християнській етичній традиції Середньовіччя, що, у свою чергу, внутрішньо виростала, зовнішньо заперечуючи. Загальна історія Церкви, історія Слова Церкви, і церковної літератури також, дає в цьому плані достатньо широкий спектр аналогій. Свого часу література живилась, так би мовити, зразком, що мав космічне значення. Хоча середньовічна культура, "культура мовчазної більшості", знала і "незразкові", низькі жанри (як-то фабліо та ін.), що спрямовані на діалог вищих верств суспільства з нижчими, але канонічність визначала і буде визначати ідеальну модель поведінки цієї епохи. Створення канонічної християнської літератури збігалося із створенням індексів заборонених книг. Тексти поділялися за своїм відношенням до канону як істинні або апокрифічні (або єретичні). Т.ч. вже християнська герменевтика (оперта, а відтак, і протиставлена герменевтиці стоїків і рабинів) пристосувала поняття канон до своїх потреб, і, відповідно цьому, відбулося те зміщення семантики (від "правила" до "тексту"), про яке ми говорили трохи вище.

На Сході цю проблему вирішили трохи інакше, постулат "все істинне" не знімав протиріч, але викликав намагання пояснити їх, призвівши до виникнення в 4-5 столітті буддійської герменевтики (зародження пов'язане з йогочарінським філософом Асангою, автором трактату "Компедиум Махаяни", або "Махаяна сангарха", розвинув Чандракірті (VII ст.) представник радикальної мадхьямаки, автора "Введення в Махаяну", або "Мадхьямакаватра", кінцеве оформлення було завершене філософом Ратнакаршанті у IX ст.), що поділяла тексти на "кінцевої істини" (нітартха) і "ті, що потребують інтерпретації" (нейартха) [12, 92]. Цінність всіх текстів визнавалась різною [12, 93], але доктрини усіх сутр мали конвенціональне значення, і набували сенсу лише в контексті конкретного й індивідуального процесу запитування/відповіді [12, 94]. Це робило непотрібним репресивний апарат, опертий на догми, проте живило серйозні філософські дебати. Теоретичні викладки ґрунтувалися на різного роду індивідуальних практиках, а не навпаки, у чому полягає фундаментальна різниця з європейським досвідом. Важливим є досягнуто/не досягнуто, а не правильно чи не правильно. Аксіологія канону-конфлікту скасована на користь канону-досягнення, або канону-розуміння.

Трансформація значення слова/поняття/терміна/категорії "канон" від "правила" до "тексту", або й "сукупності тексту", а відповідно "способу письма", "способу читання і розуміння", призвела до часткового злиття із поняттям дискурс, і це мало надзвичайно глибокі наслідки. Ім'я цьому наслідкові дав Поль Рікер. Йдеться про т.зв. "конфлікт інтерпретацій". Він випливає з дивної, на перший погляд, ситуації читання, що заперечує/замінює/скасовує діалог між читачем і автором [10, 306]. Замість цього відбувається зіткнення наміру написати, що зберігає дискурс А, авторський дискурс, і наміру інтерпретувати (розуміти), який належить дискурсу В, читацький дискурс. При цьому дискурс читача В вступає в конфлікт з дискурсом читача С. Загалом це утворює "квазісвіт" текстів, інакше літературу. Різноспрямована, ієрархічна, багатошарова, конфліктна культура як створення, так і тлумачення (розуміння чи інтерпретації) текстів має за підґрунтя культуру правил (естетичного чи етичного змісту) або "канонів", що, у свою чергу, розподіляють тексти на "формат" і "неформат", канонічні й неканонічні.

Народжується канон (його відвічність – міф), і одразу вступає у відношення до певної спільноти. Слово виголошене як остаточна правда, і, може так бути, що насправді, чисто випадково, прийняте як незаперечна істина, стає, все ж таки, орієнтиром культури. Протиставлятися цьому орієнтиру, особливо на ранніх етапах, а тому ще далеко нестабільних, процесу створення магістральних моделей стереотипів культурної поведінки, означає заперечувати саму можливість існування конкретної (або й взагалі) культури, значить робити виклик цілій культурі.

Проте, внесення якихось змін не є чимось надприродним, хоча й доволі часто завершується трагічно. Ян Ассман у праці "Культурна пам'ять" вказує на те, що поріг культурної пам'яті (стосовно певної події) має приблизно 70 років, надалі вона починає підтримуватись штучними і цілком зовнішніми факторами – системою різноманітних табу, які з часом і досить болісно, але стає можливим порушувати.

Діалектична взаємодія категорій *канонічний/неканонічний*, яку можна перекласти як *такий/інакший*, усувається на користь таких, як: *"правильний/неправильний"*, *"свій/чужий"*, *"дружній/ворожий"*, ***канонічний/єретичний.*** Канон, як відомо, слово запозичене, і з давньогрецької мови означає "палиця". Парадокс, але подібна етимологія наклала досить таки трагічний відбиток на подальше функціонування слова. "Палиця", нагадаємо, тобто канон,

моментально перетворюється на знаряддя переконання ідеологічного опонента. Прагматична й ідеологічна телеологія цих понять є наявною, поза якимось сумнівом, якщо не звужувати і не зводити до банального примітиву семантику понять "прагматика" або "ідеологія".

Функціонально, канонічність/канонізація включає складний спектр ієрархічних відносин, які проте можна звести до єдиного принципу розподілу певних явищ на дозволені й прийнятні, на заборонені та небажані, а також прагненням їх уникнути/примножити. (Деканонізація, по суті, є теж канонізацією, лише іншого спрямування, і має таку саму знакову природу. Тому, насправді, великої різниці між проханням селян відлучити від церкви сарану, "покаранням святих", що не виконують своїх обіцянок, чи Семенковим спаленням свого Кобзаря – канонічного симулякра, і, наприклад, щорічним покладенням перед його зображенням квітів і принагідним (а частіше й не дуже) цитуванням Святого Письма великої різниці немає. Ці дії символічного/ магічного характеру базуються на одних і тих же фундаментальних психологічних принципах і стереотипах поведінки).

Ад'єктиви "соцреалістичний", "романтичний", "реалістичний", "модерний", і навіть "постмодерний" (sic!) у сполученні із номінативом "канон", що в наш час досить часто використовують, все ж створюють не певну наукову категорію як узагальнення наявних фактів і явищ, а метафору, фікцію, яка, проте, певно досить придатна для класифікації цілого ряду явищ. І, що дивно, сама метафора ця створена фактично на протиріччі, адже модерна культура базується на категорії т.зв. "новаторства" (його діалектика так само неймовірно заплутана), канонічність – зовнішній, накинутий фактор творчості сучасного (XIX-XXI століть) мистецтва. Можливо тому деякі дослідники пропонують в історико-літературних дослідженнях усунути "канон" на користь "дискурсу". Проте, ми недарма говоримо про семіотичну природу канону. Тому, якщо говорити про презентативну функцію канону, то його ідеальність відіграє важливу, навіть, вирішальну, роль.

З часів руського кагана Володимира Великого український вчений люд, перебуваючи, начебто в центрі Європи, бодай і географічно (чергова фікція, міф), стоїть замислено перед так і не реалізованим вибором, вибором віри, вибором, де будь-який волюнтаризм, насилля, безнадійно руйнує таку нетривку гармонію. Конфесійна приналежність тут займає не таке вже й значне місце, віра, у глобальному сенсі, є способом визнання, це те, що мисляча особа сприймає як очевидне, раз перевіривши, або й не вдаючись до такого роду маніпуляцій з об'єктами дослідження, чинить так, наче вона бере це на віру. Віра – точка опертя. Віра – це також питання мети, і це, також, служіння меті. Віра формує канон. Але, у випадку української літератури, це завжди теорія, потенція, і, у кінцевому рахунку, ніколи не є результатом, чимось остаточно реалізованим і вичерпаним. Практично, це майже завжди початок з нуля. Як наслідок, історія української літератури пережила чотири Відродження: у XV-XVII ст., з постанням нової української літератури, т.зв. Розстріляне Відродження, національне відродження 60-х. Якщо порівняти, то Італія ледь оговталась після одного Відродження, залита кров'ю гебелінів і гвельфів і поневолена Австрією і тоталітарним католицизмом, який свого часу в зародку знищив також проект і Речі Посполитої. Суцільний вибір віри, і суцільне відродження, плюс соціальне і біологічне вбивство власних реаніматорів – "обличчя" культури. Наукове прочитання текстів колоніальним чи постколоніальним літературознавством остаточно зав'язалося на аксіології, побудованої на маркерах відродження.

З початку 90-х минулого сторіччя, українську культуру спіткало нове, п'яте, відродження. З'явилась нова віра, виникла потреба нового канону, нова віра викликала ціле цунамі інвектив, покаянь, викриттів (замість відкриттів) і виправдань, пошуків вічних Правди і Кривди. Канонізація забутого, деканонізація нещодавно ще канонічного. Наскрізним мотивом пострадянської інтерпретації літературного процесу є прагнення виправдати [5, 15] жертв (!) перед режимом, що ще частково триває в свідомості не таких вже й мимовільних спадкоємців його спадщини. Це стан відчуття загрози помножений на тривання в неприродному прикордонні між новою "своєю" і минулою, старою "чужою" семіосферами.

Мода (ще один відповідник поняття канон) на "відродження" та різноманітні "синтези" триває, переростаючи в ритуал "повернення із забуття". Пропагується зміна самих координат, але при цьому ціла парадигма лишається традиційною: центральне місце зайняте безперечним та ідеальним авторитетом XIX століття. Така сама традиційна оцінка матеріалу і поведінка учасників процесу. Останні 20 років у вітчизняному літературознавстві активно говориться про те, що воно знаходиться "напередодні нового синтезу" [11, 9]. Але з короткими перервами після 1953 року сам суб'єкт синтезу починає структурно ускладнюватись, з'являється певний поліцентризм, що в останні 15 років зняв протиріччя "радянської" і "буржуазної" літератури (сюди ж вчення В.Леніна про "дві національні культури"), і теза, що "діаспорне... – суб'єкт нашої літератури" [11, 14] стала модною, а значить "єдино-правильною" в академічних колах. Але протиріччя "західно-європейське (і американське) – вітчизняне" лишається, чомусь, актуальним й досі. Так само

модно говорити "неперервність українського літературного розвитку від найдавніших часів" [11, 6] і не помічати його катастрофічності, регресу, редукції, деформації. Так само пропагується розглядати український матеріал у загальносвітовому масштабі, проте не для встановлення суті літературних процесів, а для подолання своїх постколоніальних комплексів. Український інтелектуал XXI століття гучно заявляє: "Дайте нам метод і ми перевернемо Землю!" Але XX століття мудро хитає плечима: воно мало "єдино-правильний" метод, щоб "допомагати радянським людям розпізнавати всю фальш... наклепницької пропаганди..., виховувати у всіх радянських людей почуття гордості за соціалістичну Вітчизну" [4, 6-7]. Після хвалебних од самим собі ("от тепер заживемо!"), мода кардинально змінилась: хтось таки прочитав "Кризу європейських наук і трансцендентальну феноменологію" Е.Гуссерля і заявив про кризу українського літературознавства [9, 15]. Мода змінюється, але структура ритуалу завжди прагне стабільності. Межа між кожен раз новою вірою і відвічним ритуалом зникає.

Класичне Відродження відкрило епоху Нового часу, космос втратив свою вічність і сталість, з'явився індивід і відчуття перспективи, канон став дійсно змінною категорією. Коло культури розімкнулося і перетворилося на пряму лінію. Канон став змінний, структура канонізації залишилась.

Норма літературознавства – вічне зависання над прірвою відсутності наукових критеріїв [9, 15], проте є речі незмінні і канонічно витримані – ритуали. Є.Маланюк, зараз **вже включений** до реєстру репрезентантів (тобто до канону) української літератури, тож **вже канонічна фігура,** проте свого часу нею сприйнятою як цілковито чужорідне і вороже явище, мав можливість подивитись на це явище збоку: "Дивне видовище... Кілька самотніх обелісків і – пустеля навкруги, ряд різновіддалених колон і – ані натяку на будівлю". Ця вищеназвана прірва здатна наповнюватись канонічно вивіреними ритуалами і комічно-шанобливими шаблонами, що вводять вченого/викладача/літератора в роль (дискурс) учителя Гнуса, що катує науку/аудиторією/літературу/читача неіснуючою третьою молитвою короля із "Орлеанської Діви" Шиллера. Криза європейської науки і освіти, нарешті, дісталась і до наших науки і освіти, що трохи було загальмовано потужними консервативними авторитарної/ого системи/режиму. Чи, скоріше, нас научили це помічати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем. Общ. ред. и вст. И.Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Искусство, 1984. – 350 с.
3. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – 396 с.
4. Дігтяр С.І., Сидоренко Г.К., Халимончук А.М., Скрипник І.П. Історія української літератури (перша половина XIX століття). – К.: Вища школа, 1980. – 327 с.
5. Іллєнко І. У жорнах репресій. Оповіді про українських письменників (За архівами ДПУ-НКВС). – К.: Веселка, 1935.
6. Кант И. Критика чистого разума. – Симферополь: Реноме, 2003. – 464 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2006. – 752 с.
8. Николаев П.А. Историзм в художественном творчестве и в литературоведении. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 368 с.
9. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури // Слово і Час. – 2006. – № 12. – С. 15-27.
10. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
11. Скупейко Л. Література – Історія – Нація (замість вступу) // Нова історія української літератури: (теоретико-методологічні аспекти). – К.: Фенікс, 2005. – С. 9-20.
12. Торчинов В. Введение в буддизм: Курс лекций / Евгений Торчинов. – СПб.: Амфора, 2005. – 430 с.
13. Философский энциклопедический словарь. – М.: Инфра-М, 1997.
14. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.

УДК 82.09-055.2

УЛЮРА Ганна Анатоліївна, кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України

ФЕМІННА АЛЬТЕРНАТИВА: РОБОТА З КАНОНОМ

У статті аналізуються процеси виробництва канону, а також критичного його перегляду, пов'язані зі специфікою репрезентації жіночої літератури. Особо оговорені механізми "позитивної дискримінації" щодо жіночого тексту в контексті структурування актуально літературного потоку (а саме видання тематичних збірок, гендерно маркованих книжкових серій тощо).

The paper analyses the canon-producing processes and the critical revision of canon in light of the representation of women's literature and its specificity. The techniques of the "positive discrimination" of the feminine texts are considered in the context of the actual literature's structuring (the publication of the thematic anthologies, gender-marked book series etc.).

Міркуючи про механізми канону американський літературознавець Гарольд Блум стверджував, що канонічні тексти принципово аполітичні, імморальні і призначені для індивідуального споживання [9, 84-85]. Феміністська критик Анет Колодни в своїй програмній щодо формування жіночої альтернативи статті "Танці на мінному полі" цитує висловлювання свого колеги з приводу виключення з канону авторів-жінок: "Коли б Кейт Шопен була дійсно варта того, щоб її читали, вона залишилася б в літературі так само як Шекспір". Для нього, – міркує Колодни, – входження до канону позначало якість, і те, що Шопен до нього не входила, доводило лише те, що вона того не варта" [14, 829-830]. Жіноча література – поняття дискримінаційне (тою ж мірою, якою дискримінаційним є, до прикладу, поняття "національна література"); і в такому сенсі категорія, що мала на меті запобігти ситуації оцінки, натомість провокує її: як і будь-який критерій, за яким розрізняють людей і явища відповідно їхнім груповим органічним ознакам (такими як, скажімо, раса чи вік), маркування того чи іншого феномену за ознакою статі містить у собі небезпеку дискримінації. Фемінна альтернатива взаємодіє з каноном у якості непослідовної стратегії (від)творення сексуальної розбіжності: поява радикально нових знань і практик впливає на галузі, що раніше вважалися без-гендерними, "забруднюючи" їх уявленням про те, що стать представлена завжди і всюди (відома феміністський критик Ненсі Міллер означає це явище описовою формулою "зачитуватися гендером") [4]. Втім, очевидно, що не можна говорити про серйозний аналіз ідеї культури, історії etc., якщо не взяти до уваги, перефразуючи Едварда Саїда, поля їхньої силової конфігурації. Саме про це міркує Тоні Моррісон, аналізуючи канон американської літератури, який послідовно виключає афро-американські голоси і, тим не менш, є зумовленим "темною і певною африканською присутністю" [5, 5]; а феміністські критики Гризельда Полок і Розі Паркер роблять висновок про фалогоцентричну історію мистецтва, котра структурно ґрунтується на категорії відкинутої жіночості [7]. Далебі традиція залишається традицією, відгалужуючи жінок у "гендерні" рамки чи зображуючи їх у якості політкоректних додатків.

У літературний процес 1990-х твори, позначені жіночим авторством входять під рубрикою "жіноча проза" плюс "інша проза", "нова проза", "новітня проза", підкреслюючи тим самим свій маргінальний щодо офіційної літератури характер і всіляко акцентуючи, за словами відомих російських фемінологів, "право на свій "третій шлях" [20, 96], тобто свою альтернативність у заданім культурнім контексті. Чому саме про жінок-авторок найчастіше говорять у зв'язку з механізмами "позитивної дискримінації" і практиками "розхитування канону"? Жіноча проза як цілісний художньо-естетичний і

соціокультурний феномен формується в процесі освоєння жінками публічного культурного простору[1] і легітимації в ньому гендерно маркованих культурних практик і в першу чергу, маргінального за визначенням жіночого досвіду. "Коли чоловік пише про чоловіків, він пише про людське взагалі; коли жінка пише про жінку, вона творить жіночу літературу" [15], – озвучує звичну критичну рецепцію жіночого твору французька письменниця Поль Констан. І питання тут більш значуще за цементований пріоритет "літератури загальнолюдських проблем" (саме цю категорію зазвичай протиставляють жіночій прозі) над вузько-спеціально-тематичними текстами. Популярний пізньорадянський критик вдало уподібнює цю рису жіночої прози дитячій грі у луну: "Героїня встала б посередині землі і закричала: Я слабка. Я жінка і хочу любити! Хочу, щоб мене любили! І серце читачки відгукнеться: Били! І мене!" [21, 63]. Йдеться не лише про те, що читацька аудиторія жіночої прози – переважно жіноча аудиторія, а отже вона спроможна артикулювати і реагувати на, скажімо так, досвід гендеру. Зокрема маємо тут указівку на механізми репрезентації жіночої суб'єктності (і відповідні до них зображувальні засоби): а саме, неодмінним фактором конкурування жіночої ідентичності у тексті, який є маркований у якості жіночого, є свідома апеляція до внутрішнього жіночого досвіду. За таких умов "гра в луну" обертається успішним, більш того – чи не єдино можливим засобом перевести маргінальне в центр, а отже і деконструювати опозицію як таку (за Жаком Дерида). У свою чергу наріжним каменем легітимації жіночих практик у межах Великого канону стає категорія самоідентифікації. Отож механізми легітимації жіночих практик акцентують по відношенню до канону (а вірніше сказати – канонів) не (с)тільки ідеї побудови жіночої альтернативи, тобто певного проекту "іншої" історії літератури, але й просування, умовно кажучи, персонального проекту канону, пов'язаного не з трансформацією "взірцевого" культурного тексту як такого, а з переживанням і перетворенням індивідуального досвіду культурного пригнічення. І саме тому становлення жіночого тексту розглядається феміністськими критиками[2] в якості акта політичного, спрямованого на модифікацію існуючих патріархатних структур. Таким чином, вельми актуальним постає питання про творчі стратегії, що ними прислуговується авторки і що вони співвідносяться з концептом "жіноча проза". Саме про таке переломлення категорії жіночого авторства в світлі виробництва репутацій і канонів пише мистецтвознавка Лінда Ночлін у класичній феміністичній праці "Чому не має визначних художниць?", коли з'ясовує, що "наполягаючи на інституціональних, тобто суспільних, а не індивідуальних чи приватних передумовах художньої творчості, ми отримуємо дослідницьку модель потенційно широкого застосування" [6, 176].

Говорячи про канон, ми зазвичай говоримо про комплекс зовнішніх по відношенню до художнього твору історичних обставин, суспільних зв'язків та власне історико-літературних процесів (звичайно, якщо не належимо до послідовників теорії самоканонізації тексту Гарольда Блума). Формування і перегляд канону (в значенні "літературна традиція") відбиває виключно ідеологічну боротьбу, а не органічні естетичні перетворення – такою є опорна конструкція представленої теоретичної моделі. Орієнтуючись на подібну описову схему [Див.: 1; 19], можна стверджувати, що канон не нав'язує жодного визначеного набора цінностей, але сприяє "напрацюванню" цінностей і орієнтацій серед ціннісних систем, котрі знаходяться у стані суперництва. Соціальна основа і значущість канонoформування очевидні тією ж мірою, якою безсумнівним є прагнення кожної соціокультурною групи (у тому числі і гендерної) декларувати ті чи інші інтереси, що слугують вираженню її – групи – статусу і "працюють" на підтримку її єдності. Процеси виробництва канону відтворюють більш-менш сталі структури соціально-політичної влади, формуючи у такий спосіб набір текстів не стільки репрезентативний, скільки ієрархічний. Простіше кажучи: формування культурними елітами художнього канону є невід'ємним від його, канону, ідеологічного (де ідеологія – уявлене ставлення до реального даного) присвоєння. Ключовим моментом канонoформування виступає за таких умов ідея власних стосунків, а точніше – перерозподіл поля впливів і влади (у ранньому фукіанському значенні поняття). Канон у свою чергу постає певною легітимуючою основою культурної і політичної ідентичності, єдиного потрактування про походження, котре узаконює владу на основі спеціально відібраних текстів. Звідси й критика вибіркового характеру канону, його расового і статевого "виключення": ідея творення альтернативного канону (ініційована жіночими й етнічними студіями, аналітичними підходами в руслі нового історизму – так звана "школа непокори") ґрунтується на скасуванні культурної гегемонії європейської традиції, влади "білих мертвих чоловіків". Фактично йдеться про протистояння тому явищу, котре в західному літературознавстві прийнято означати терміном "запізнювання". Сенс цього

[1] Тут саме час пригадати визначення жіночої культури як такої, що вміщує в собі ознаки як домінантної, так і пригніченої культури [Див.: 3].

[2] Первая среди равных здесь Адриена Рич [8].

поняття зводиться до такого твердження: не має і ніколи не буде можливості скласти перелік значних творів, які можна було б прочитати протягом одного людського життя, а отже виключення з канону не свідчить про наявність чи відсутність у певному тексті якоїсь ознаки (скажімо, естетичної вартості). Саме протистояння "запізнюванню" ілюструє Пол Лаутер, характеризуючи механізми канону на сучасному етапі: "Існує живий зв'язок між суспільним визнанням такої письменниці як [афроамериканка] Тоні Морісон, і необхідністю зрозуміти її попередниць – таких, як Френсіс Харпер, Нела Ларсен, Ен Петрі і Гвендолін Брукс; але ще більше – між творчими прагненнями цих письменниць і життєвим досвідом чорних жінок у американському суспільстві" [16, 76]. А це в свою чергу скеровує нас до питання позитивної дискримінації, що є базовою для стратегій "викриття канону" чи, якщо говорити про пострадянський контекст міркувань російського дослідника постмодернізму В'ячеслава Куріцина про формування "горизонтальної ієрархії цінностей". Куріцин пише: "Зараз, коли ми успішно розвалили стару ієрархію, час будувати на порожньому місці нову. Таку, одначе, що походить не з вертикальних ("абсолютна цінність", "гамбурзький рахунок" і таке інше), а з горизонтальних, ліберально-представницьких зв'язків" [18, 165]. "Горизонтальна ієрархія" (як би дивно не прозвучала ця формула) у культурній ситуації руйнації ієрархій вертикальних є дієвим засобом подолання певної "силової ієрархії", у межах якої один з компонентів опозиції завше виступає у ролі репресованого. Як відомо з постструктуралістської концепції французького філософа Жака Дерида, будь-яка бінарна опозиція ієрархічна за визначенням [2]. По відношенню до процесів виробництва канону ствердження культурного підкорення наочно демонструє, скажімо, згадуваний уже нами Гарольд Блум, коли зазначає: "Зрозуміло, що Фуко так полюбився апостолам "сердитих": він підмінив канон метафорою бібліотеки, а це розмиває кордони ієрархії" [10, 198]. Обертання опозиції в проекті "горизонтальної ієрархії" підтверджує ідею ієрархії і не спростовує проблеми символічного порядку, але саме це обертання є єдиним шляхом "подолання" канону: така інверсія виступає умовою руйнації опозиції зсередини, переведення маргінального в центр.

Описову категорію "позитивна дискримінація" прийнято співвідносити з загальними положеннями політики політкоректності – з одного боку, та з реальним комплексом і механізмами підтримки пригнічених культур (культурних сфер, галузей, напрямів тощо) – з іншого боку. У зв'язку із сучасним літературним процесом ідея ця – навіть більшою мірою, ніж відповідні їй дії – виявляється одним з опорних пунктів формування літературного канону. Проблематичність ситуації загострюється з оглядкою на те, яке саме слово акцентується у словосполученні "позитивна дискримінація" в реальних практиках: йдеться про систему квот, які натомість мають сприяти вільному й успішному розвитку ослабленої галузі чи про модифікацію практик соціокультурного пригноблення. Російська критикиня Наталя Іванова в міркуваннях про нагородження Російським Букером автобіографічного роману Романа Гонсалеса Гал'єго "Білим по чорному" побіжно окреслює список "позитивно дискримінованих": "Я за політкоректність по відношенню до інвалідів, по відношенню до людей іншого кольору шкіри, по відношенню до людей іншого віросповідання – взагалі до іншого, до жінки як іншого" [17, 12]. Але разом із тим концентрує свою увагу критик і на основній проблемі побідних практик щодо, скажімо так, ціннісних настанов літературного побуту: "Текст Гал'єго дуже добрий. Як текст. Але це все одно, що на Венеціанському фестивалі влаштувати перегони між фільмом Германа і документальною стрічкою. Хто переможе?" [17, 13]. Так чи інакше, наголошеним словом у наведеному логічному ряді виявляється протиставлена власне концепту "художня цінність" категорія "політкоректний". А отож питання в тому, чи не суперечить сама ідея заохочення, "пристосована" до літературного процесу, із домінантою художньо-естетичних критеріїв. Про це, до речі, міркує відомий дослідник гомосексуальної альтернативи Джонатан Долімор, коли вказує на різницю між культурною дискримінацією – а говорити тут доводиться і про жорсткі репресії Іншого – і того типу соціокультурних відносин, який прийнято називати культурною диференціацією ("а перший варіант, – наголошує Долімор, – куди ближчий до другого, ніж це визнають прихильники останнього" [13, 43]). У контексті "позитивної дискримінації" як засобу оформлення канону актуалізується, таким чином, поняття "виключені інші" та одночасна його деконструкція. Суто на цих двох етапах (розширення канону за рахунок того, що відкидалося раніше і скасування канону через ствердження значущості всіх артефактів культури) і ґрунтується критична робота із художнім каноном, яка виходить з того, що культурна гегемонія за своїм характером – це наслідки контракту домінантних і пригнічених груп, а отже визначається вона процесами "опертя" і "прийняття", а не лінійно задається владними структурами. Так, скажімо, ходовою стратегією/практикою "розкриття" канону (тобто модифікацій механізмів структурування і руху літературного потоку) виявляється у випадку жіночої прози пострадянської доби маніфестований "груповий прорив". Актуалізуються в зазначеному процесі формування канону поняття жіночої солідарності як утопічного проекту,

відтворення неперервної традиції жіночої (національної) літератури, формування певних, пов'язаних з гендером автора/споживача читацьких очікувань. Останнє наразі виявляється фактором безпрецедентної важливості: соціокультурна значимість тієї чи іншої літературної стратегії визначається, як відомо, інституціональними можливостями референтної групи; згрубша кажучи: репутацію жінки-прозаїка підтримують її читачки (а це, до речі, найактивніша читацька група пострадянського простору). А перш за все тут варто звернутися до твердження Юргена Габермаса про те, що зміна горизонтів очікування завше тісно пов'язана із конструюванням нового світогляду і нового способу життя даного суспільства [12]. Природа співвідношення "жанру" і гендера показова, по-перше, через ієрархію масових і високих жанрів, а також місце в ній культурного жіночого (див. конотацію словосполучення "жіночі жанри"), а по-друге, тим, що акцентований зміст і стилістика жіночих текстів у цьому випадку апелює до жіночої аудиторії, а не до жіночого авторства, стимулюючи відповідні видавничі практики. При цьому "заохочувальний" характер видавничих стратегій співвідноситься не з необхідністю легітимації (визнання) "репресованого" автора, а з функціонуванням канонооформлюючого концепту гендерно чутливого читання. Подібний стан речей означує горизонт очікування і сприйняття щодо жіночого твору, а разом з тим сприяє більш легкому виходу авторки в публічну сферу. У такий спосіб на пострадянському просторі щодо жіночої літератури формально відтворюються стратегії "позитивної дискримінації", а саме заповнення лакун в історії жіночих національних літератур, видання текстів забутих авторок, діалог із домінантною культурою на тлі потужного потоку "нових" жіночих імен, тобто буквально будується "схема спадкоємності" по відношенню до жіночого тексту як такого. Цей шлях так само актуальний і для культурних практик queer-груп чи етнічних меншин, що говорять про виробництво альтернативного канону і послідовне нівелювання самої ідеї культурної ієрархії.

Очевидно, формування канону – процес темпоральний, циклічний та історичний: культурні уподобання сьогодення змінюють сприйняття культурного минулого і прогнозують майбутню шкалу цінностей. Між тим, ідея "позитивної дискримінації" для творів у межах феномену пострадянської жіночої прози, обходячи реальну практику квот, обертається на ще один успішний механізм формування узвичаєного масиву текстів за вимогами "мертвих білих європейців": якщо на тому чи іншому творі міцно висить ярлик "політкоректне", міркування про його художню специфіку, естетичну значимість, адекватність актуальній культурній ситуації і таке інше стають зайвими, а часто і небезпечними (скажімо, для публічного іміджу критика чи автора). Натомість історично успішна модель "руйнації канону" (йдеться про фемінну альтернативу) відповідно до (пост)сучасної культури має чимало "побіжних ефектів", дискримінаційних за своєю суттю: стратегічно зумовлений привілей для культурного Іншого не звільняє його (а точніше – її) від "завдання" бути іншим у межах домінуючого дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Altieri C. Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals. – Evanston, Il: Northwestern U.P., 1990. – 370 p.
2. Derrida J. Positions. – London-New York: Continuum, 2002.
3. Lerner G. The Majority Finds Its Past: Placing Women in History. – New York: Oxford University Press, 1979. – 217 p.
4. Miller N. Getting personal: feminist occasions and other autobiographical acts. – New York: Routledge, 1991. – 164 p.
5. Morrison T. Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. – 91 p.
6. Nochlin L. Women, Art and Power & Other Essays. – New York: Harper & Row, 1988. – 181 p.
7. Parker R., Pollock G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology. – London: Pandora Books, 1996. – 185 p.
8. Rich A. When We Dead Awaken: Writing as Re-vision in: on Lies, Secret and Silence. Selected prose 1966-1978. – N.Y.; L.: W.W.Norton & Co, 1979. – 189 p.
9. Блум Г. Элегия о Каноне // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 70-97.
10. Блум Х. Шекспир как центр канона. Глава из книги "Западный канон" // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 191-211.
11. Василенко С.В. "Новые амазонки". Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время // Женщины: свобода слова и свобода творчества. – М., 2001. – С. 80-90.
12. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості. – Львів: Літопис, 2000. – 318 с.
13. Долімор Д. Сексуальне дисидентство. Від Августина до Вайда, від Фройда до Фуко. – К.: Основи, 2004. – 558 с.
14. Колодны А. Танцы на минном поле. Некоторые наблюдения относительно теории, практики и политики феминистской литературной критики // Введение в гендерные исследования. – Часть 2: Хрестоматия. – Харьков; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 822-851.
15. Констан П. Что такое женщина, которая пишет? // Простор. – 2001. – № 4. – Режим доступу: http://prostor.samal.kz/texts/num0401/kon0401.htm.
16. Лаутер П. Теория канона и нарождающаяся практика // Ценности, каноны, цены: Текст как средство культурного обмена: Материалы VII Фулбрайтовской гуманитарной летней школы / Под ред. Т.Д.Венедиктовой. – М.: Изд-во МГУ, 2005. – С. 65-77.
17. Литература в эпоху СМИ // Вопросы литературы. – 2004. – № 4. – С. 5-39.

18. Литература вне литературных изданий (опрос критиков и литераторов; участвовали Александр Давыдов, Лев Данилкин, Вячеслав Курицын, Андрей Немзер, Татьяна Нестерова, Александр Нилин) // Знамя. – 1999. – № 5. – С. 165.
19. Павличко С. Канон з погляду боротьби центру і маргінесу / Маргінальність як об'єкт теорії // Павличко С. Теорія літератури. – К.: Основи, 2002. – С. 627-637.
20. Ровенская Т., Михайлова М. Феминизм и женская литература в России. История последнего десятилетия // Литературная учеба. – 2004. – № 1 (январь-февраль). – С. 93-97.
21. Харламова Р. Другие девочки // Литературное обозрение. – 1989. – № 3. – С. 63-64.

УДК 82-91

ТАРАНОВА Анна Олександрівна, аспірантка відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України

“ВЕЛИКЕ НЕЧИТОМЕ” І АКАДЕМІЧНИЙ КАНОН: ВХОДЖЕННЯ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДО ПАРАДИГМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

У статті розглядається процес змінення ставлення до “масової літератури” в академічному літературознавстві протягом останнього сторіччя. Протиставлення “елітарної”, “високої” та “низької”, “масової” словесності, яке переважало в науковій думці до середини XX ст., поступово замінюється розумінням самобутності та самоцінності масової літератури у зв’язку зі зміненням основних теорій вивчення масового суспільства та масової культури. Вчені починають пошуки методології для дослідження масової літератури, яка б не спиралася на класичні літературознавчі уявлення про естетичну цінність і художню вартість літературного твору, оскільки вони не придатні для вивчення популярної словесності. Аналізуються роботи сучасних закордонних учених (Дж.Кавелті, Ф.Моретті, П.Свірський), присвячені становищу масової літератури в сучасній культурній ситуації.

This article focuses on revisions in the attitude to phenomenon of “mass literature” in academic literature studies over the past century. An opposition of “elitist”, “high” and “low”, “mass” literature, that prevailed from the end of the 19th century to the mid-20th, is replaced with understanding of popular literature’s originality and self-value due to new approaches in critical studies at the beginning of 21 century. Postmodern situation leads to combining mass and highbrow literature, so it is hard now to distinguish them properly. Scientists (G.Cawelty, F.Moretti, P.Swirsky) look for new methodology for popular literature researches, that should not be founded on the classic maxims such as aesthetic value of fiction or conformity to literature canon of some period.

Масову літературу досить давно виділяють як окремий феномен у системі художньої літератури – ще на початку XVIII ст. зафіксовано критичні роздуми на цю тему [див. роботи 10; 12], і навіть сам термін вже пройшов деяку еволюцію, розділившись на літературу “популярну” та літературу “масову”. [див.: 4; 8; 9]. І хоча систематичні дослідження масової літератури у світовому літературознавстві починаються одночасно із загальним осмисленням масової культури ще у 30-х роках XX ст., а поодинокі спроби рефлексії з’явилися значно раніше, проте осмислення такої літератури саме з точки зору літературознавства як науки про літературу, із застосуванням відповідної методології й інструментарію, ледве зажевріло на початку XXI ст.

Таке зневажливе ставлення до масової літератури було спричинене перш за все тим, що перші дослідники масову літературу вимірювали в естетичних масштабах високої літератури, і відповідно характеризували як “не-літературу”, “кітч”, “бульварну літературу”. Масовою літературою ставало все те, що не відповідало вимогам “високої”, “справжньої” літератури. Ця історично перша тенденція – визначати масову літературу як літературний “низ” – походить від класицистично орієнтованих теорій, нормативних поетик, які різко протиставляли один одному жанри високі, серйозні, канонічні та

низькі, сміхові, неканонічні. Так, дослідник Б.Дубін вважає, що сам розкол літератури на "елітарну" і "масову" є феноменом лише новітнього часу, і умови для цього в Європі з'явилися тільки наприкінці XIX ст. [1, 48] Розділення на елітарну й масову пов'язано з якісно новим соціальним контекстом – кінцем існування в "закритих" світських салонах, вузьких учених гуртках і академіях, крахом меценатства й виходом літератури на вільний ринок. Це призвело до кардинальних змін у самоусвідомленні письменників, в уявленнях про функції літератури, тобто відбулася професіоналізація літературних занять, виникли різні літературні угруповання, у тому числі авангард, між ними розгорнулася літературна боротьба.

Одним із головних моментів цієї міжгрупової боротьби і стала оцінка певних словесних зразків і літературних практик як "масових", "розважальних" тощо на противагу "серйозній" словесності. Зрозуміло, що така оцінка робилася з позицій "високої" літератури, точніше – з погляду тих досить широких груп письменницького оточення, для яких ідеологія "справжнього мистецтва", його статусу "справжньої" культури, його найважливішої соціальної ролі стала основою домагань авторитетного місця в суспільстві (нерідко їх об'єднують під назвою "буржуазії освіти", чиї погляди на літературу детально вивчали Ю.Габермас і П.Бюргер у Німеччині, П.Бурдьє у Франції та ін.) [1, 50].

Таким чином, з точки зору класичного літературознавства, яке розробило свій інструментарій згідно з канонами високого мистецтва, масова література не є цінною взагалі, оскільки не відповідає високим уявленням про те, якою має бути література. Крім того, у 20-30 роки XX ст. були розроблені основні концепції масової культури, які спиралися на критику масового суспільства, застереження щодо бунту мас і загибелі справжнього мистецтва, технізації та стандартизації виробництва творів мистецтва, тому масові форми вважалися загрозою існування культури (ці ідеї розвивали Ортега-і-Гассет, Адорно, Бурдьє, Беньямін, Маркузе та ін.). Тому не дивно, що в той час масова література отримувала майже винятково негативні конотації, проголошувалася розважальною, низькою, спотвореною формою високого мистецтва, не вартою уваги читачів, а тим більше критиків. І, відповідно, не досліджувалася.

Але на середину XX ст. з'являються інші теорії, які вже вбачають у масовій культурі певні позитивні риси і якості, гідні уваги. Тому масова література часто стає матеріалом для психоаналітичних, структуралістичних, соціологічних, а пізніше – феміністичних і гендерних студій у межах як літературознавства, так і культурології.

Одним із перших на потенціал соціологічних досліджень масової літератури звернув увагу Л.Ловенталь ще в 1948 р. Основними питаннями він вважав дослідження механізмів, які керують попитом і виробництвом літератури, державної підтримки одних напрямів і ринкової ефективності інших стратегій літературного виробництва. Літературні нагороди та премії, реклама видавців, цензура, авторські права – все це впливає на літературу, яка доходить до конкретного читача, тому соціологічний аналіз масової літератури може відповісти на питання про вплив мас-медіа на вибір читача, про роль автора й критики в процесі сприйняття літератури тощо [14].

У 1970-х рр. Г.Яусс у межах теорії рецептивної естетики застосовує для розділення масової та високої літератур поняття "горизонту сподівань" та "естетичної цінності". Естетичну цінність дослідник визначає як відстань від горизонту сподівань читача до конкретного твору мистецтва. Тому масовою літературою є твори, які повністю збігаються із горизонтом сподівань читача, тобто естетична цінність у таких творів відсутня. Натомість твори із значною естетичною цінністю досить сильно віддалені від горизонту сподівань читача у конкретну епоху, тому вони переважно залишаються незрозумілими "поточному читачеві" і входять до канону суспільної класики (зрозумілої всім, а не лише фахівцям) із значним запізненням.

Зрозуміло, що естетична цінність твору визначалася так само з позицій високої, справжньої культури, тому масова література за цією категорією отримувала низькі показники.

З 1970-х років починаються інтенсивні теоретичні дискусії та практичні дослідження феномену масової культури. Взаємопроникнення високої та масової літератур стає типовою ознакою постмодерної ситуації. Тому відповідно й у спробах осмислити проблеми масової літератури виникають інші оцінки та підходи – її починають досліджувати як явище культури, що має і позитивні властивості (хоча такі оцінки виникали і раніше, проте зараз вони стають більш вагомими та обґрунтованими). У масовій літературі починають вбачати і позитивні риси для суспільства, але все ще не з художнього чи естетичного, а переважно з соціально-психологічного поглядів.

Серед західних дослідників цього періоду позитивні риси масової літератури відзначив Дж.Кавелті (1976) [див.: 13]. Він заперечує звичне уявлення про те, що масова література складає низьку і збочену форму чогось кращого. Вона характеризується як "формульна", схильна до стереотипів, що втілюють, проте, глибокі й місткі сенси, відповідаючи потребі "більшості сучасних американців і західноєвропейців" піти від життя з його одноманітністю, нудьгою і повсякденним роздратуванням, надаючи образи впорядкованого буття і розважаючи.

Кавелті підкреслює, що основу масової літератури складають стійкі, "базові моделі"

свідомості, властиві всім людям. За структурами "формульних творів" стоять "початкові інтенції", зрозумілі і привабливі для величезної більшості населення. Відзначивши це, Кавелті говорить про обмеженість і вузькість високої літератури, "незначного числа шедеврів". Думку, "ніби великі письменники володіють унікальною здатністю втілювати головні міфи своєї культури", вчений вважає "затертою" і помилковою. І робить висновок, що письменники-класики відбивали тільки "інтереси й відносини елітної аудиторії, яка їх читала" [5, 44; 5, 61].

Хоча деякі ідеї Кавелті є спірними (наприклад, В.Халізєв вважає, що "формульність" є властивістю не лише сучасної масової літератури, а й найважливішою рисою всього мистецтва класицистичного типу [11, 132]), разом із тим його дослідження спонукає критично поставитися до традиційної антитези літератури "вершинної" та літератури "масової", до усталеного канону високої літератури, у якому немає місця масовидним формам, незважаючи на їхню значну популярність.

Тут варто зазначити, що радянське літературознавство, навпаки, принципово не виділяло масову літературу як окремий різновид літератури: "Наша книжкова пропаганда та літературна політика керується принципом так званого єдиного призначення культури, що виключає упереджений поділ культурних цінностей на нижчий та вищий рівні, не визнає умисне творення таких цінностей з розрахунком на невибагливий смак масового читача і високий смак еліти", – писав В.Канторович у 1976 році [6, 36]. У 60-80 роках XX ст. тема масової літератури у вітчизняному літературознавстві розглядається тільки з позицій соціології читання та бібліотечної справи (такі дослідження проводили Л.Гудков, Б.Дубін, Н.Зоркая, А.Рейтблат, С.Шведов).

Соціологічний підхід до масової літератури пропонував і Ю.Лотман. Дослідник вважає, що "поняття масової літератури – поняття соціологічне і стосується не стільки структури того чи іншого тексту, скільки його соціального функціонування у загальній системі текстів, що складають певну культуру. Таким чином, це поняття в першу чергу визначає ставлення певного колективу до певної групи текстів" [7, 210]. Крім того, "поняття масової літератури передбачає як обов'язкову антитезу певну вершинну культуру" [7, 211].

Наприкінці XX ст. дослідження масової літератури знову повертаються в поле літературознавства. Починає переважати думка, що масова література обґрунтовано мусить бути об'єктом дослідження не лише соціологічного, але й літературознавчого, оскільки являє собою окремий тип літератури з власними правилами, власними естетичними законами, багатством жанрів тощо.

Прикладом такого ставлення може бути дослідження американського вченого П.Свірського (1999). Він розглядає найпоширеніші міфи стосовно популярної літератури, такі як "люди більше не читають", "роман помер", "автор помер", "читати масову літературу погано", і найбільше наголошує на хибності тієї ідеї, що дослідники можуть ігнорувати популярне читво.

Його дивує та ситуація, що масова література вважається об'єктом дослідження не літературознавства, а культурології та соціології, тоді як це безумовно найбільша частина сучасної літературної продукції. Невелика частина класики канонізована у літературознавстві й вивчається, а все інше відкидається як невартісне та відгороджується "китайською стіною" від "справжньої" літератури. Але масова література – це всезагальний феномен, який долає культурні, національні, політичні та фінансові перепони значно успішніше, ніж висока література, і хоча б тому заслуговує на увагу. Він також зазначає, що дослідники продовжують за інерцією продукувати ілюзію, що існує категорична різниця між масовою та високою літературами.

Дослідник виділяє такі основні закиди критики масовій літературі: негативний характер масового виробництва такої літератури, конвеєрність, потурання нерозвиненим смакам масової аудиторії; негативний вплив на високу культуру, спрощення її та відбивання потенційних споживачів; негативний емоційний і розумовий вплив масової літератури на читача; негативний вплив на суспільство в цілому, зниження культурного рівня, витворення пасивної, споживацьки налаштованої аудиторії; комерційність, гомогенність, відчуження та ін.

Проте висока література є закритою в своєму існуванні – вона розрахована на певний інтелектуальний досвід і не може вийти за власні межі. Натомість масова література самоорганізується залежно від потреб читачів, не є гомогенною та уніфікованою, інакше вона б втратила популярність – у масовій літературі гонитва за новим значно більш цінується, і пошуки нових прийомів і стилів йдуть набагато інтенсивніше. Вона швидше реагує на зміни в суспільстві та намагається осмислити й передбачити їх наслідки.

Дослідник розвінчує і тези щодо негативного емоційного впливу, відчуження та ескапізму: більшість читачів масової літератури належать до середнього класу та нижчих соціальних груп, але за статистичними даними саме вони є найактивнішими членами суспільства, сімей та інших спільнот, тобто аж ніяк не тікають від реальності та не відчужуються від інших – такі тенденції більш притаманні вищим класам суспільства. Насилля та сексу в масовій літературі навіть менше, ніж у високій, вона

підтримує консервативні цінності середнього класу і не виходить за межі традиційної моралі.

Отже, проаналізувавши основні міфи щодо масової літератури, Свірський доходить висновків, що більшість із них безпідставні й продукуються критикою за інерцією, з позицій переваги високої літератури над масовою. Натомість масова література задовольняє певні потреби більшості людей, які не належать до інтелектуальної верхівки суспільства, і не впливає негативно на їх розумові та соціальні здібності, навіть навпаки. Тому необхідним є неупереджений, фаховий аналіз особливостей масової літератури як самоцінного феномену. Потрібно виробити критичний апарат для ефективного дослідження масової літератури, тому що той, який літературознавство має для високої літературної продукції, не придатний для аналізу літератури масової [16].

Аналогічні думки щодо актуальності літературознавчих досліджень масової літератури висловлює і російський літературознавець Л.Гудков: “Погодьтеся – все-таки це дивна наука про літературу, якій не цікаво, яку не хвилюють 97% літературного потоку, те, що називають “літературою” і що читає переважна більшість людей. Може, зведемо всю біологію до метеликів? Сучасні форми літератури (як і культури в цілому) залишаються поза увагою й розумінням філологів...” [2, 78].

Отже, можемо констатувати, що протягом останнього десятиліття в літературознавстві питання масової літератури набуває значної актуальності. Масова література перестає вважатися погіршеним варіантом літератури високої, починаються пошуки варіантів адекватного осмислення місця масової літератури в літературознавчому каноні.

Так, Б.Дубін пропонує розглядати масову літературу як альтернативну, конкурентну щодо “високої” форму. На його думку, було б перспективно побачити в масовій культурі й у класиці різні групові проекції, співвіднесені одна з одною, розгортання єдиного “сучасного” уявлення про людину і суспільство, побут, історію і мир, нарешті – про саму літературу. Подібний аналіз переконав би, що “так звана популярна література – це “та сама” література, що й література “велика”, “справжня”. Наприклад, у детективі чи не раніше, ніж в “серйозному” романі, було виявлено і розв’язано проблему фіктивності персонажів, підірвано лінійність оповідання та авторський “договір” із читачем, введено фігуру читача в текст тощо [3, 21].

Серед літературознавців поступово з’являється розуміння того, що “формульна література може бути адекватно описана тільки згідно з власними формотворчими жанровими законами” [8, 395].

Німецька дослідниця Б.Менцель пропонує розуміти популярну літературу як літературу, бажану для більшості, а не таку, яка виробляється для більшості [8, 394]. Літературне та культурне значення масової літератури, на її думку, не може встановлюватися лише на основі інтерпретації тексту – воно має визначатися за допомогою вивчення рецепції та поза літературного контексту, в якому існує цей текст. Виникнення та вплив масової літератури значною мірою залежить від позалітературних чинників. А якщо розглядати таку літературу не лише як комерційний чи ідеологічний продукт маніпуляції, але і як форму виразу колективних бажань та фантазій читацької більшості, то методи дослідження літератури з необхідністю мають вийти за традиційні дисциплінарні межі [8, 397].

Від елітарних форм масова література відділяється не лише за ознаками звернення до непрофесійної аудиторії, стереотипності, формульності, позаестетичності, але і за критерієм визнаності чи невизнаності панівними групами. Наприклад, Ч.Мукерджі та М.Шадсон відзначають, що межі між елітарною та популярною культурами встановлюються та підтримуються не стільки з естетичних позицій, скільки з соціальною та політичною метою: “Те, що зветься літературою, дуже часто залежить від індивідів і суспільних інститутів, пов’язаних з панівним класом. Визнання твору шедевром – це перш за все соціальний та політичний хід, а не “судження чистого розуму” [9, 487].

Різниця між масовою та немасовою літературами визначається і загальними уявленнями про літературу та художність у певному суспільстві. З цього приводу Ю.Лотман пише: “Як тільки ми виходимо за межі звичних нам уявлень і тієї культури, у якій ми виховані, кількість спірних випадків щодо того, що ж віднести до художньої літератури, починає загрозливо зростати. (...) Факти рухомості межі, що відділяє художній текст від нехудожнього, численні. У цьому сенсі уявлення про літературу (логічно, а не історично) передує самій літературі” [7, 203]. Те саме можна сказати і про межу між масовою та високою літературами – вона залежить від координат художності й вартості, усталених у певному суспільстві.

Але хто має повноваження визначати, де твір масової літератури, а де – високої? На це питання намагається відповісти Ф.Моретті у розвідці “Літературна бійня” (2000) [15].

За його підрахунками, 99,5% книжок безслідно зникають в історії літератури, і лише 0,5% залишаються в пам’яті культури. Хто ж відбирає ці піввідсотка? Моретті заперечує уявлення про те, що канон твориться у сфері освіти, панівними групами дослідників чи вчених. На його думку, канон створюють тільки читачі – саме вони вирішують, які книги перейдуть до наступних поколінь, а які будуть забуті назавжди. Академічне літературознавство лише повторює зі значним запізненням вибір

масової аудиторії (як приклад він наводить романи Конан-Дойля). Місцем творення канону є не "школа", а "ринок". Читачі читають і купують тих авторів, які їм подобаються, а видавці видають цих авторів доти, доки не з'явиться наступне покоління читачів і не підтвердить чи не спростує канон попередників.

Моретті окремо наголошує на тому, що академічні установи (університети, професори, критики тощо) не можуть змінити канон: "Навіть якщо б вони могли, і навіть якщо б вони додали до канону XIX ст. 10, 20, 50, 100, 200 книжок – це була б драматична зміна для канону, але не для питання, яке я тут ставлю. Зменшення "великого нечитомого" з 99,5 до 99,0 відсотків – не є зміною канону взагалі" [15, 208-209]. "Великим нечитомим" автор називає ті книжки, які були колись видані, проте назавжди забуті читачами. Саме ринок творить канон попитом.

Досить незвична ідея дослідника про те, що фактично поле масової літератури стає місцем відбору вартісних творів для подальшої канонізації, змушує переглянути традиційне уявлення про формування канону літератури силами високочолої інтелігенції. Але автор, говорячи про канонізовану літературу, вочевидь, має на увазі твори, які продовжують активно функціонувати в суспільстві, а не ті, які ще живуть в замкнених середовищах різних мистецьких і академічних угруповань і вивчаються літературознавцями певною мірою "за інерцією".

Підбиваючи підсумки, можемо сказати, що поняття "високої" та "масової" літератур можуть отримувати різне змістове наповнення залежно від конкретних історичних умов, панівних теорій і поглядів наукової спільноти, мети дослідження та преференцій конкретного дослідника. Проте в сучасному літературознавстві спостерігається відхід від жорсткого функціонального й естетичного протиставлення високої та масової літератур. Масова література визнається самоцінним феноменом, який має власну сферу побутування, власну систему цінностей і функцій, власну сферу застосування та розповсюдження. Можемо сказати, що сьогодні масова література вже визнається не як знижена висока література, а як самостійне соціально-культурне утворення.

Ми показали, що спроби розділення масової та високої літератур за сучасними естетичними принципами неминуче відбувалися з урахуванням політичних та ідеологічних факторів, присутніх у певному суспільстві. Наявність кардинальної різниці між цими типами літератури останнім часом ставиться під сумнів, особливо у постмодерній літературній ситуації. Постає навіть можливість витворення альтернативної критики, яка б враховувала специфічні особливості масової літератури, а не спиралася на стереотипи сприйняття високої літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. – М.: РГГУ, 1998. – 80 с.
2. Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 22. – С. 78-100.
3. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 6-23.
4. Захаров А.В. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. – 2004. – № 7. – С. 105-115.
5. Кавелти Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33-65.
6. Канторович В. Литература и читатель. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
7. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия "художественная литература" // Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 203-215.
8. Менцель Б. Что такое популярная литература? Западные концепции "высокого" и "низкого" в советском и постсоветском контексте // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391-408.
9. Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на популярную культуру // Массовая культура и массовое искусство: "за и против". – М., 2003. – С. 458-503.
10. Некрасов Н.А. Нечто о литературной промышленности нашего века // Отечественные записки. – 1873. – № 6. – С. 22.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 397 с.
12. Шевырев С.П. Словесность и торговля // Московский наблюдатель. – М., 1835. – Кн. I. – Ч. I. – С. 5-29.
13. Cawelti J.G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular cullture. – Chicago, 1976.
14. Lowenthal L. On Sociology of Literature // Critical Theory and Society: a Reader. – London: Routledge, 1989. – pp. 40-51.
15. Moretti, F. The Slaughterhouse of Literature // Modern Language Quarterly. – Vol. 61. – №r 1. – March 2000. – pp. 207-227.
16. Swirski P. Popular and Highbrow Literature: A Comparative View // Comparative Literature and Comparative Cultural Studies. – West Lafayette, Purdue UP. – 2003. – pp. 183-205.

УДК 821.161.2-2.09

НАУМЕНКО Наталія Валентинівна, кандидат філологічних наук, Національний університет харчових технологій

ЖИВОПИСНИЙ ПЕРВІНЬ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО ВІРША

У статті аналізуються верліброві твори українських митців, прообразами яких стали артефакти образотворчого мистецтва. Показано, що використання у віршованому тексті синтезу мистецтв, яке веде свою традицію з початку XX століття, допомагає авторам створити багатогранні образи довкілля та вписаної в нього людини. Ці образи увиразнюються завдяки засобам вільного віршування, які надають висловлюванню специфічне емоційне забарвлення, притаманне винятково поетичному осмисленню світу.

The article analyzes the blank verses of the Ukrainian artist, which are based on the artifacts of the art. It has been proved that using the synthesis of arts in the poetic text, known to be used since the beginning of the 20th century, helps the authors to create multisided images of the surrounding world and of the human being in it. These images are emphasized with the means of blank verses, which provide the utterance with a specific emotional coloring which can be attributed to poetic understanding of the world exclusively.

Якщо говорити про лірику як складник верлібрового метажанру – системи, у якій синтезуються епічні, ліричні, драматичні та деякі інші жанри, – то в її межах спостерігається настільки тісне переплетення різних інваріантів, що жанрову природу окремого вільного вірша важко кваліфікувати однозначно. За висловом Е.Соловей, “розмитість жанрів у новочасній ліриці не скасувала... рудиментарної пам’яті жанру, що... зазнала нової актуалізації” [14, 162].

Актуалізація ця виявляється тоді, коли жанровий маркер наявний у заголовку або підзаголовку до віршового твору. Окрім творів власне літературних, він може знаменувати собою твір образотворчого мистецтва або рукоділля: “*Пастелі*” П.Тичини, “*Меандри*”, “*Мандаля*”, “*Писані кахлі*” Віри Вовк, “Квіти на *поштівках*” І.Калинця, “Перед *картиною* Левітана” А.Мойсієнка, “*Мереживо* дощових крапель” В.Колодія, “*Витинанка* на естонську тему” І.Шимко, “Київські *екслібриси*” Б.Бойчука тощо. Створений за допомогою заголовка “горизонт очікування” (за висловом Г.Р.Яусса) значною мірою визначає сприйняття верлібрового твору реципієнтом, знайомим із особливостями первісного живописного жанру.

У поезіях, які за основні жанрові визначники мають винесені у заголовок назви художніх артефактів, автор розмірковує про сутність і долю мистецтва – як образотворчого, так і словесного. У такий спосіб утворюється кількаплощинна семантична сув’язь, яка позначається терміном “екфразис”.

Екфразис – чинник створення метапоетичного (метажанрового) дискурсу віршового твору. Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам’ятку чи картину, називають простим, а той, що включає інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим [20, 85].

Світ живих і неживих предметів сповнений життя, драматичної недомовленості колізій, з ланцюгом логічно нерозв’язних конфліктів, зачарованості красою. Тому метою нашого дослідження є з’ясувати, як саме шляхом синтезу засобів образотворчого та словесного мистецтва поетові вдається передати ці драматичні колізії, змушуючи річ або об’єкт довкілля переживати, відчувати, мислити подібно до людини.

Доволі часто у верлібровому творі з живописним первнем відбувається синтез сенсорних образів – до зорових долучаються слухові, запахові, дотикові. Ще І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” провів паралель між поезією й живописом: поезія апелює як до зору, так і до слуху, а далі – за

допомогою художніх образів – і до інших чуттів, творячи такі асоціативні комплекси, які не може викликати живопис сам собою [18, 264].

Говорячи про символіку природних образів, ми передусім маємо на увазі визначення ролі **пейзажу,** його символічної деталі у вільному вірші. Пейзаж у поезії постає засобом проекції реалій зовнішнього довкілля на внутрішній світ ліричного героя, що є однією з головних рис української поезії. А звертання до образів, узятих із природи, засвідчує зацікавлення вітчизняних верлібристів ХХ століття у відродженні давніх традицій нації [12, 7].

Своїм забарвленням краєвиди живої природи викликають у людини не лише естетичне захоплення, а й породжують алегорії та символи. Так, Х.Е.Керлот у "Словнику символів" (стаття "Пейзаж") робить такий висновок щодо актуалізації природної символіки в літературному творі: "Пейзажні сцени, які виникають в уяві, повністю залежать від значущості, тривалості й інтенсивності почуттів, які їх викликали. Тут форма... наочно втілює внутрішню силу" [5, 383].

Зважаймо також на те, що саме об'єкт природи – море – свого часу став метафорою вільного віршування: рядки поезії подібні до мінливих, часом розбурханих хвиль, що безперестанку піднімаються і спадають. З піднесенням популярності верлібру в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століття) збігається переосмислення хронотопного образу моря як важливого символу нескінченності, свободи та дива, а морського узбережжя – як місця просвітлення та філософських роздумів.

Не випадково морю було присвячено перший взірець оновленого вільного вірша – "Уривки з листа" Лесі Українки, що його на тлі ХХІ століття можливо сприймати як варіацію на тему "Поетичне мистецтво":

Товаришу мій! Не здивуйте з лінивого вірша:
Рифми, дочки безсонних ночей,
покидають мене,
Розмір, наче химерная хвиля,
Розбивається раптом об кожну
малу перешкоду… [16, 104].

Дивовижними за красою та місткістю художнього образу є взірці пейзажного верлібру П.Тичини, об'єднані в цикл "Пастелі". Сама назва дозволяє говорити про імпресіоністичну традицію синтезу мистецтв, про фіксацію словом скороминущого враження, а відтак – і про схожість тичининського вірша з японськими танка та хоку.

Композиційним прийомом кожної з чотирьох мініатюр є кільце – 1-3 рядки, повторені на початку й наприкінці 10-рядкової строфи. Цим автор ніби намагається спонукати реципієнта ще раз пропустити зміну ранку, дня, вечора та ночі крізь призму власного світовідчуття:

Пробіг зайчик. // Дивиться – // Світанок! // Сидить, забавляється, // Ромашкам очі розтулює. // А на сході небо пахне… [15, 78].

Концентрація образу в ліричній мініатюрі, виконаній у техніці вільного вірша, цілком очевидна. З кількох рядків кристалізується видиво ранку, яке включає сенсорні (зорові, слухові, нюхові) елементи, – бачення суто тичининське, "світлоритмічне" (за Ю.Лавріненком). Послідовність цих образів приводить до ліричного контрапункту: "– сонце! –". Виділене в рядок, це слово стає сильнішим, ніж у якомусь іншому контексті.

Задля співтворчості з читачем у галузі віршованого пейзажу українські поети не лише використовують вільновіршову форму, позначену розмовною тональністю вислову, а й насичують її відомими символічними образами:

Золотолистим плагіатом
Постала перед моїми очима
Цьогорічна осінь
(А.Мойсієнко, "Перед картиною Левітана" [7, 131]).

Відбувається, за В.Солоухіним, "порівняння навпаки", – не осінь стає прообразом левітанівського шедевру, а картина визначає кольористику осені.

Автор цих рядків також робить спробу створити "озвучений" верлібровий пейзаж:

... Ліс-верлібрист завмер з пером в руці.
Чекає,
Коли ж удалині заграє срібний вібрафон –
Зозуля.
Вже джміль настроїв контрабас,
Розігрується дятел діловито,
Й серед дерев бринить металофон –
Вечірній джаз.
Імпровізує соловей – немов співак
той темношкірий,
Що голосом спроможний передати
Цілий оркестр.
Вечірній джаз.
Зоря – мов перша нота на листку новому
У нотнім зошиті весни [10, 77].

Натюрморт як жанр образотворчого мистецтва – також особливий вияв взаємин митця з навколишнім світом, проте вже з предметним, переважно рукотворним. У кожному полотні вбачаємо шанобливий інтерес до речей – ваз із фруктами, дарів моря, музичних інструментів та книг. Предмети та їх комбінації стають ідеальною моделлю всесвіту. У пейзажах і натюрмортах виявляється пантеїстичне світосприйняття митця, відчуття себе та своєї творчості, взаємин із довкіллям, його природою та предметністю.

Сучасний український художник В.Реунов стверджує: "Тільки у великого майстра у тематичній композиції зберігається первинний зв'язок з натурою... Мав слушність П.Кончалов-

ський, коли твердив, що натюрморт – це теж картина”.

Це стосується натюрмортів не лише живописних, а й поетичних. В українській та світовій літературі існують величезні масиви поезії, виражені термінами “пейзажна лірика”, “портретна лірика”, однак об’єктом розгляду досі не була галузь, яку умовно назвемо “лірикою натюрморту”. Між тим саме у віршах подібного ґатунку йдеться не лише про показ засобами словесного мистецтва предметів довкілля, а й про асоціації, ними породжені, спроби поета проникнути у “внутрішній світ” об’єктів “мертвої природи” (або, беручи до уваги англійський синонім цього поняття “still life”, – “спокійного життя”).

За свідченням сучасних мистецтвознавців, натюрморти, надто ж літературні, – менш за все “мертва природа”. Митця – як художника, так і літератора – цікавить не лише предмет, а його відчуття у кольорі та русі, що динамізує потік кольорових площин. Барвою окреслюється “портрет” природи та кожного її компонента, їхній характер, стан, націленість; водночас ніби стверджуються допоміжні елементи, “доповнення” до портрета [див. 17, 169].

Одним із взірців цього у східноєвропейській поезії XX століття є відомий вірш Т.Пайпера “Martwa natura”:

Talerz. Na nim rycerska czerwień jabłek poraniona łzami ze złota...

Cytryna, żółte oko uśmiechu ta gęsta pieśń jej skóry ten rozpięty pas jarocha...

Fajka, która obok rozłożyla swe kłamstwo, nie wiercie jej!.. Widzicie dzban? O niego chodzi. O słony łuk jego biódr... [19, 322].

Предметність зображуваної мертвої натури постає символом певного емоційного настрою, конкретних душевних переживань. Оживлюючи речі, чергуючи в розмові про них розповідні мовленнєві конструкції з окличними та питальними, поет залучає читача до співтворчості, ведучи його “анфіладами образних візій” [8, 193]. У доборі предметів, у компонуванні їх на уявній площині митець подає чимало настроєвих означень, серед яких – усмішка, сльози, закоханість, довіра. Окрім зорових образів, тут також з’являються слухові й дотикові, які передають плинність настроїв, розширюють пластичні виміри образу з метою “доуявлення” його реципієнтом.

Натюрморт як специфічний літературний жанр в українській поезії доволі рідкісний. “Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття”, – писав І.Франко [18, 264]. І хоча йдеться тут насамперед про пейзажну лірику, ці слова можна застосувати й до натюрморту, адже він – також показ природи в кольорі.

Найяскравіші взірці поетичного натюрморту спостерігаємо в творчості Ігоря Калинця, передусім у циклі поезій “Листівки” зі вказівкою на автора картини: “На листівці – Гуменюк. Півники”, “На листівці – Скрік. Будяк”.

“Простий” різновид екфразису ми бачимо в побудованому на прийомі градації ліричному натюрморті, не вільновіршової, а канонічної форми – тріолеті, де проявляється сутність імпресіонізму як синкретичного мистецтва:

В кутку затишнім – інтер’єрі –
Дари осінні на столі,
У рамах – гори в синій млі, –
В кутку затишнім – інтер’єрі.
А де маестро? На пленері
Розтанув у прозорім тлі.
Лише в затишнім інтер’єрі
Дари осінні на столі [4 II, 79].

Митця – поета – зачаровують не самі дари осені, а їхня золотавість та червонуватість, не гори на картині, а синя мла, що їх оповиває, не сам автор натюрморту (Ерделі), а його образ, який розчиняється у пленері. Колорит підтримується динамікою ліній, а якщо говорити про версифікаційні особливості поезії – і повторами.

Цей синтетичний твір є преамбулою до верлібрового “витонченого” екфразису Калинця, який, зокрема, постає перед читачем у вірші “На листівці – Анрі Матісс. Квіти в голубій вазі на синій серветці" [4 II, 124-125]. Перший рядок повністю повторює заголовок, однак без посилання на ім’я художника: “Квіти в голубій вазі // На синій серветці”, і саме з цього моменту починає розгортатися образ, у якому до живописних елементів долучаються філософські рефлексії: “Квіти – нехитре дійство доцвітання // З ласки (чи жорстокості) людей... ”.

Ідеться тут і про сутність поетичного мистецтва (як і в “Уривках з листа” Лесі Українки):

Квіти –
Заплiснявіла сентиментальність
В устах верлібра.
Навіть ганьба,
Коли він з пелюстковим серцем
Там,
Де отруєно коріння.

У цитованій поезії порівняно небагато кольорообразів (голуба ваза, синя серветка), але сам лейтмотив “квіти” – прихована метафора різнокольорового букету на картині Матісса (вібрація найделікатніших відтінків жовтого, білого, червоного, помаранчевого, зеленого, теракотового, вишневого). Саме така метафора й є ключем до прояснення сутності квітів як синонімів життя людини, її думок, переживань, багатогранних почуттів: “*Цілу вічність // я не міг // бодай із найскромнішою квіткою // вклонитись мамі, // обійняти дружину, // поцілувати дочку... // Невже це ганьба? // Скажи... ”*.

Зелена барва для Калинця – уособлення ідеї Дерева Життя [див. 6, 227; 11, 117], ідеї прив'язаності людини до довкілля, на що натякають реалії зовнішнього світу (поезія "Вазон-диффенбахія"): тут рослина "...витягує зелений сувій // із сувою... // наче збирається читати // свої універсали // про співжиття // взаємодопомогу" [4 II, 454].

Натюрморт цей, умовно кажучи, писаний "не з натури", однак його жанрова семантика виразно прочитується в заголовку, тому реципієнт, бачачи або уявляючи рослину диффенбахію, ще до читання поезії має змогу заснувати на цьому індивідуальний асоціативний ряд – зокрема, починаючи від суспільно-політичної лексики ("універсал про співжиття, // взаємодопомогу", "завойовує шмат за шматом моєї території", "стяги наші зелені") й завершуючи мотивом метаморфози – ототожнення себе з рослиною, перетворення звичайної деталі – рослини на "квітку-як-Символ", як це робить І.Калинець.

Іноді "квітка-як-Символ" при повільному прочитанні переходить на інший рівень інтерпретації – "квітка-як-Ієрогліф": сполучення наукової назви, відомої лише вузькому колу фахівців, із звичним нам визначенням або образом дії дає змогу зрозуміти, про яку саме рослину йдеться [11, 99]. Можливо, символічне значення в контексті віршованого твору отримує не кожен рослинний образ, але врешті й він працює на актуалізацію пейзажу або натюрморту як символу.

Витончена екфраза стає образотворчим чинником однієї з частин збірки "Тринадцять алогій", який теж можна визначити як цикл поетичних натюрмортів, – "Лапідарій". У науковій літературі мінерали часто порівнюються з витворами живопису: "...на розрізаних шарах каміння можна побачити табуни коней, морський прибій із хвилями, лісові нетрі з поваленими й уцілілими після буревію деревами, орлині крила, що розтинають... хмару, крізь яку прориваються промені сонця" [2, 101].

У "Лапідарії" Калинця символіка художнього твору тісно переплітається з образами коштовного каміння. Культурологічне наповнення вірша включає додаткові міфологеми: з Біблії – Вавилонська вежа ("Агат"); Екклезіаст: "не марнуй радощів на заломлення за примарною щедротою веселки" ("Яшма"); непорочне зачаття ("Діамант"). З індійської міфології – напій амріта ("Рубін"), один з атрибутів Дерева життя [див. 13, 122]. Зі слов'янських вірувань – боротьба Білобога та Чорнобога ("Бірюза"), Дажбожі священні гаї ("Сапфір"): "беруть тільки нашу любов // в країну що перлистою // пеленою огортає виснажену // кулю... // будемо всі отам // в одному невмирущому Серці // в Золотім Хризоліті // в Омезі" [4 II, 271].

Коли зіставити українську символіку коштовного каміння з почуттями й рисами характеру, про які говорить І.Калинець у "Лапідарії", виявимо послідовність: агат – здоров'я; берил – веселощі; смарагд – надія; рубін – кохання; яшма – сила; діамант – чистота; опал – непостійність; сапфір – постійність; хризоліт – позбавлення від страху тощо [див. 1, 9-10]. Це – вияв інтерпретації символіки речей та об'єктів природи в сучасній поезії, заснованій на образотворчому жанрі натюрморту, а саме – спілкування з ними.

Крім засобів синтезу мистецтв, визначальну роль у сприйнятті вірша, його різночитаннях, у трактуванні реципієнтом його образів та створенні власного уявлення про авторське світобачення часто відіграють пунктуація, мовна гра. Як-от у жанрі **ліричного портрета** – вірші "Колекціонер кольорових олівців" В.Голобородька:

Життя було сіре як донецькі смітники
А кольори які йому доводилося бачити
Були такі тьмяні
Що в них не вірилося

А райдуга з'являлася дуже рідко –
Двічі-тричі на все життя –
І про неї він чував тільки
Із старих книжок та від матері [3, 143].

У наведеному зразку зміст твору залежить від інтонування деяких фраз. Наприклад, другий рядок першої строфи можна сприймати як розповідну конструкцію ("а кольори, які йому доводилося бачити, були... "), а можна й як окличну: "а **кольори,** які доводилося йому бачити (!)" [9, 40].

Через портретні деталі, через їх динаміку поет передає сутність ліричного персонажа, його внутрішній світ, а реципієнт, сприймаючи їх, засвоює поетову візію Людини й концепцію особистості – так відбувається естетично-духовна комунікація, як у вимірі "простої", так і "витонченої" екфрази. Останній різновид у жанрі ліричного портрета ми бачимо у творі Ігоря Калинця, побудованому на словесній грі:

По дорозі з варяг у греки
Спинилося моє ім'я
Біля Калини.
Як називаєшся?
Калина.
А чия будеш?
Дніпрова.
Давай обоє князювати [4 II, 57].

Ліричний портрет, за свідченнями науковців, – жанр, який перебуває у стадії становлення. Тому перспективою його розвитку вбачається співіснування класичної метричної та вільно віршової форми вислову, а також їх синтез в одному творі – залежно від емоційно-психологічного наповнення вірша.

Узагальнюючи, наголосимо:

Будь-яка творчість у галузі живопису приводить до появи образу. Окрім символічного

значення, образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі. Картина будь-якого ґатунку завжди передбачає "співтворця" – глядача (або, в нашому випадку, літератора) з його зосередженим проникненням у світ, зображений на полотні.

Тому духовний і естетичний досвід поета, привнесений у структуру заснованого на артефакті образотворчого мистецтва ліричного твору, забезпечує численним зоровим образам повноцінне існування в контексті словесного виразу. Слово-символ як проміжна ланка між живописним образом предмета та його поетичним осмисленням концентрує породжені ним у автора та читача асоціації в єдиний комплекс духовного сприйняття. Завдяки цьому в українській культурі ХХ століття по-новому утверджується бачення людини-у-світі як світу-в-людині.

Аналіз вільновіршового твору та його символічного компонента в контексті інтерпретації світогляду ліричного героя та його взаємин зі світом приводить до такого висновку щодо ролі живописного первня в поетиці вільного вірша: *мистецька символіка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища*. Такий спосіб художнього осягнення світу вимагає саме верлібрової форми, її розмовної тональності вислову, яка дає читачеві імпульс до співтворчості, до спільного пошуку істин буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берсенев В.А. Искусству врачей пособляют каменья. – К.: СМП "Аверс", 2003. – 44 с.
2. Валеев Р. Новеллы о драгоценных камнях. – К.: Рад. письменник, 1970. – 200 с.
3. Знак нескінченності: Збірка поезій. – К.: Факт, 2002. – 228 с.
4. Калинець І. Зібрання творів: У 2-х т. – К.: Факт, 2004. (Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо римською цифрою номер тому, арабською – сторінку).
5. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-Book, 1994. – 608 с.
6. Лозко Г.С. Українське народознавство. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
7. Мойсієнко А.К. Вибране. – К.: Фенікс, 2006. – 528 с.
8. Моренець В.П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна – Польща. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 327 с.
9. Науменко Н.В. Верліброві структури в системі традиційних ліричних жанрів // Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Т. 59. Вип. 46. Філологія. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2006. – С. 36-41.
10. Науменко Н.В. Княгиня. – К.: ІРК "Україна-Світ", 2006. – 252 с.
11. Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с.
12. Науменко Н.В. "Якби знайшлась неопалима книга..." (Новела Л.Полтави "У вишневій країні" як художній погляд на новітню історіографію України) // Дивослово. – 2001. – № 11. – С. 6-8.
13. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
14. Соловей Е.С. Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського. – К.: Наукова думка, 2006. – 224 с.
15. Тичина П.Г. Пастелі // Ранні збірки П.Тичини в англійських перекладах. – Львів: Літопис, 2000. – 432 с.
16. Українка Леся. Лірика. Драми. – К.: Дніпро, 1986. – 415 с.
17. Федорук О. Василь Хмелюк. – К.: Тріумф, 1996. – 264 с.
18. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Вибрані твори. – Харків: Ранок, 2003. – 368 с.
19. Peiper, T. Martwa natura // Poezja polska. Antołogia. T. 2. – Warszawa: PIW, 1973. – 802 s.
20. Rubins, M. Crossroads of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. – N.Y.: Palgrave, 2000. – 279 p.

УДК 82.09

ПІКУН Леся Василівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри загального та германського мовознавства Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка

ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ МЕХАНІЗМІВ ІГРОВОГО ФЕНОМЕНУ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

У статті досліджуються механізми літературної гри в творі, оскільки проблема використання категорії гри у літературно-критичній практиці залишається дискусійною. Для вивчення літературної гри пропонується залучити теоретичні засади рецептивної естетики, теорії читацького відгуку, семіотичної теорії положень теорії діалогізму, інтертекстуальності і т.ін., що дозволить зрозуміти послідовність процесів, які визначають собою явище літературної гри. Механізми літературної гри досліджуються у відношеннях автор – твір – читач і твір – інші твори.

In the article the machineries of literary play are explored. The usage of the category of literary play in critics remains debatable. The study of the literary play suggests to attract the theoretical bases of receptive aesthetics, the reader's respond theory, semiotics, dialogism, intertextuality est., that allow to understand the sequence of processes, that determine the phenomenon of the literary play. The machineries of the literary play are explored in the relations between the "an author – his work of literature – a reader" and "a work of literature – other works of literature".

Гра – один із об'єктивно-функціональних факторів літератури та творчості, один із модусів накопичення, трансформації та передачі культурного спадку. Літературна гра – спосіб семантичного збагачення культурного спадку у художньому творі.

Незважаючи на велику кількість досліджень ігрового фактора в літературі, приміром вітчизняні дослідження О.І.Сачик (1996), М.Р.Коваль (2000), Р.Семківа (2001), С.М.Лізлової (2004), проблема використання категорії гри у літературно-критичній практиці залишається дискусійною. У дослідженнях основна увага приділялась аналізу художньо-естетичної та загально-культурної функції гри, дослідженню елементів і мотивів гри на сюжетно-тематичному й композиційно-стильовому рівнях, співвідношенню гри з життям і творчістю окремого автора. У цілому процес організації та реалізації гри не набули детального дослідження. Дотепер процес написання і прочитання художнього твору як явище літературної гри набутками культури не має детального визначення в науковій думці.

Гра вирізняється з-поміж інших видів інтелектуальної діяльності за такими параметрами: 1) це особлива, відмінна від повсякденної поведінка, яка відрізняється активною роллю фантазії та уяви, і спричинює створення віртуального ігрового простору; 2) у грі існують учасники – творці ігрової ситуації (автор і читач); 3) у грі поєднуються свобода, котра стимулює розумову діяльність гравців, із правилами, що регулюють поведінку діючих осіб та окреслюють поле їх інтелектуальної активності; 4) гра активізує людську схильність до наслідування, уподібнення й повторення і виявляється формою свідомого засвоєння й опрацювання універсуму ідеальних і матеріальних артефактів, об'єктивованих дій і відносин, створених людством у процесі освоєння природи, тобто культурних набутків попередніх епох. Вивчення механізмів функціонування ігрових стосунків в інтерактивній взаємодії автора твору і читача та

художнього твору з іншими творами вимагає залучення теоретичних засад рецептивної естетики, теорії читацького відгуку, семіотичної теорії тощо, що дозволить зрозуміти послідовність процесів, що визначають собою явище літературної гри.

Процесуальна схема моделювання й оперування культурними набутками автором твору і читачем певною мірою знаходилась у сфері досліджень рецептивної естетики, теорії читацького відгуку, семіотичній теорії тощо. Втім названі методології опосередковано реконструюють і конкретизують комплекс ігрових операцій, згідно з якими у світі творів відбувається зустріч практичного досвіду людського буття автора й читача. Сучасна парадигма текстуальної інтерпретації базується на теоретичних засадах досліджень П.Рікера, Дж.Каллера, В.Ізера, М.Наумана, У.Еко, Ж.Женетта тощо. Хоча питання природи літературної гри не були предметом їх дослідження, науковці опосередковано висвітлювали прояви та ґенезу ігрового феномену в літературному творі.

Дослідження механізмів функціонування ігрових стосунків в інтерактивній взаємодії автора твору та читача актуалізує проблему адресації й адресованості художнього твору, адже літературна гра починається та закінчується у момент наративної артикуляції твору. Автор твору та читач цього твору виявляються учасниками гри. Автор-адресант зумовлює спосіб сприйняття твору, що певним чином суголосний ситуації гри. Він демонстративно чи інтуїтивно “створює матеріал для задоволення”, закладає внутрішню консистенцію твору, тільки йому притаманну структуру, тобто специфічну індивідуальність, що зумовлює характер перцепції твору, його вплив, а також його оцінку [12, 102-103]. Це залежить ще й від генетично закладених у творі суспільно-історичних, літературно-мовних, індивідуально-біографічних передумов його виникнення. Автор твору орієнтується на “медіум читання” [12, 129], за допомогою якого встановлюються основні його напрями. Для читача, у такий спосіб, створюються оптимальні можливості для орієнтації у творі. Художня реальність твору передбачає певну емоційну реакцію читача. Дослідники беруть до уваги переважно позитивні емоції, приміром, відчуття задоволення від твору, яке виникає під час “щасливої зустрічі генія читача та генія автора” і світу твору, як комунікативної сфери [15, 122-123]. Задоволення та насолода від твору, на думку Р.Барта, відбувається завдяки його персонажам, захоплюючій інтризі, організації, топіці, емоціям, культурним стереотипам тощо [1, 471].

Позитивні емоції від прочитання твору, як і від будь-якої інтелектуальної або спортивної гри, виникають насамперед у результаті успішного подолання різного роду труднощів: різноманітних невідповідностей і переміщень. Ускладнення можуть виникати внаслідок завчасних авторських ходів, пасток, натяків, як результат суположення гетерогенних соціолектів, кодів, жанрів, стилів тощо.

Змальований процес створення ігрової ситуації з боку автора та його керування читачем у грі можна дослідити у способах регуляції наративних перспектив, окреслених Ж.Женеттом [8, 201-222]. Його концепція констатує, що автор, обираючи наративну стратегію у викладенні змісту твору, задає своєму читачу ігрову настанову, залишаючи при цьому простір для мобілізації духовних, емоційних сил, культурного та літературного досвіду.

Сучасні практики текстуальної інтерпретації дозволяють визначити функції читача – гравця літературної гри. Образ читача-адресата визначається дослідниками сукупністю рис уявлюваної особистості (особистостей), яка репрезентує прийнятність і норму інтерпретації конкретного художнього твору [20, 34; 17, 275; 18, 111; 19, 5; 12, 103; 3, 85]. Читач виконує певні функції у творчому процесі: детермінує акт письма й естетичний світ конкретного твору. Читач – реальна особистість або група осіб, яка з-поміж усієї маси людей уміщує критиків і літературознавців. Читачем також може бути уявна фігура, модель позаісторичного, абстрактного читача. Саме він відіграє особливу роль, оскільки є не тільки споживачем твору, а й бере участь у процесі літературної творчості [12, 122-124].

У контексті дослідження процесуальності дзеркальної гри культурним спадком заслуговують на довіру теоретичні розробки Дж.Каллера та С.Фіша. Дослідники вважали роль читача у сприйнятті тексту найактивнішою. Це зумовлено обставинами існування смислів у художньому творі, які залежать безпосередньо від читача – “ідеального читача” (Дж.Каллер), або “інформованого читача” (С.Фіш). Такий читач здатен усвідомити значення художнього твору під впливом “літературних узвичаєнь”, тобто власного досвіду [7, 170]. Ідеальний читач Дж.Каллера є модусом культурної трансценденції. Відзначимо, що пам’ять і перцепція не ідентичні, отриманий досвід не набуває первісної форми. Відбувається різна за характером деформація, яка може мати дзеркальну природу. Маємо погодитись з У.Еко, що текст твору очікує від свого читача залучення значного обсягу додаткової інформації і знань [16, 130]. За допомогою складної наративної конструкції, метафор і мовних ігор автор знаходить у своїй пам’яті і з’єднує у безмежному гіпертексті цілий текстуальний універсум, тобто знання з “енциклопедії”, – усю сукупність людського знання, віртуальну бібліотеку, що містить у собі всі коли-небудь отримані знання про реальний

світ. Єдиним зв'язком між читачем і автором є культурна традиція, а єдиною життєвою функцією твору – функція інтерпретації [14, 130]. Таким чином, утворюється дійсний вимір твору, який перебуває у поєднанні тексту твору з уявою. Принципи, на яких ґрунтується дзеркальна гра культурними набутками, актуалізуються.

Кожна гра сприяє пізнанню того чи іншого предмета або явища. Це правомірно до літературної гри, оскільки твір пропонує різні системи зображення світу, оперує віддзеркаленими "зразками і схематизованими думками", або "репертуаром відомих літературних зразків" [9, 352-353] і періодичних літературних тем разом з алюзіями до знаного соціального й історичного контексту, якими володіє потенційний читач. Мусимо погодитись із думкою В.Ізера, що причиною цього є така закономірність: будь-яке читання, входячи до нашої пам'яті, з часом стирається, а потім може знову відновитися і налаштовуватися на новий стиль, тому читач спроможний розвивати непередбачувані зв'язки [9, 352-353]. Нове тло просвітлює те, що запам'ятали читачі. До того ж літературний твір повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення та відтворення речей заради читання, яке приємне тоді, коли воно активне і творче. У процесі прочитання твір не повинен "заходитися ні надто далеко, ні надто близько" [9, 350], бо нудьга і перенапруження сприяють тому, що читач залишає поле гри. Проте зауважимо, що віддзеркалення "репертуару" зразків і тем літературного, соціального, історичного тощо контекстів, тобто власних культурних набутків, властиво не тільки безпосередньо читачеві, а й письменникові. Автор є читачем, котрий у своїй творчості відновлює у пам'яті прочитані ним твори.

Процесуальна організація літературної гри у художньому творі виходить за межі виявлення такої гри лише у взаємозв'язках між автором, твором і читачем. Існування гри культурними набутками помітна у стосунках "твір – інші твори", тобто творів, які належать до культурної спадщини людства. Дослідження такого аспекту існування дзеркальної гри культурним спадком має на меті подальший розвиток, інтегрування та практичне застосування вихідних положень теорії діалогізму, інтертекстуальності, семіотичної концепції Ю.Лотмана тощо. Процеси існування таких феноменів, як вічні образи, традиційні сюжети, мандрівні мотиви у художній літературі також уможливлюють практичне використання моделі дзеркальної гри культурними набутками в аналізі творів і конкретизують її механізми.

Запропоноване умовне співвідношення "твір – інші твори" певним чином співвідноситься з поняттями "текст" – "твір" Р.Барта. Зазначимо, що "твір" розуміється дослідником, як матеріальний фрагмент. Він займає певну частину книжкового простору й утворюється у царині різного роду методологічних операцій, асоціативних зв'язків, культурних кодів, що виникають у процесі читання. На нашу думку, асоціативні зв'язки можуть стосуватися ідеальних і матеріальних артефактів морального, духовного або науково-дослідницького досвіду, які знайшли своє втілення у певних творах та увійшли до спадку автора твору або його читача. Тож витканий з безлічі рівноправних кодів, твір, у свою чергу, сам виявляється вплетеним у нескінченну тканину культури. На цьому тлі відбувається вільна гра гетерогенних культурних кодів, яка може набувати рис дзеркальності.

Ю.Крістева, обґрунтовуючи теорію виникнення текстових значень, зазначала, що генотекст, будучи абстрактним рівнем мовленнєвого функціонування та великою кількістю "сцен" по відношенню до наявної формули і текстової вісі, постає як певний механізм мови й усіх відомих означуваних практик [10, 345]. Знак при цьому розглядався дослідницею як дзеркальний елемент, що уможливлює репрезентацію комбінації різних думок, з метою реконструкції народження текстової структури. Текст твору вибудовувався на основі принципу "розрив – відсилка", оскільки твір "заднім числом отримує свою множинність" [10, 345]. Така позиція суголосна ніцшеанському "вічному поверненню". У процесі читання дослідниця помітила існування ефекту дзеркала: читач бачить перед собою формули (різноманітні види транслінгвістичних семіотичних практик, тексти з різноманітними типами організації в єдиному тексті культури, одиниці змісту, а отже концентрований культурний спадок), що проектується і відбивається назовні. Відтак у читача виникає бажання зробити "стрибок у зворотному напрямку – від оповіді до безкінечності, від репрезентації до трансформації", тобто "перейти з зони репрезентації у зону, де дзеркало плавиться і розріджується" [10, 352-353]. Саме таким є шлях до отримання насолоди від твору. Тексти творів виявляються формами означуваної дійсності, "тілом, яке здатне стати перед дзеркалом і побачити у ньому свій відбиток" [10, 300]. Підкреслимо, що через "постійні зміни, рух до якоїсь недосяжної мети, стремління до облудної доцільності" [10, 404], спосіб читання літературного твору перетворюється на гру.

Дзеркально-ігрові стосунки "твір – інші твори" також узгоджуються з теорією Ж.Дерріди про "ігрове" співіснування численних нетотожних, але рівноправних смислових інстанцій. Смислові інстанції залишають одна на одній "сліди", породжують одна одну та віддзеркалюються одна в одній. Внаслідок цього, уявлення про центр та ідею, про існування абсолютного смислу руйнуються [6, 460-469; 5, 29-31, 59-73].

Такі дзеркальні стосунки між творами відбиваються й у концепції діалогічності (М.Бахтін), яка ґрунтується на ідеї про текст твору як вільну монаду, що сприймає та відображає інші тексти. На переконання дослідника між текстами й у царині самого тексту складаються діалогічні відношення, іменовані науковцем стенограмою гуманітарного мислення [2, 507-508]. Такі відношення відбуваються у діалозі вільного виду. Утворюються складні стосунки між текстом і створюваним оточуючим контекстом, у якому реалізується пізнавальна й оцінююча роль творця. Деякою мірою відбувається зустріч двох текстів – готового та створюваного, зустріч двох суб'єктів – автора і читача. Твору належить не тільки те, що було свідомо внесено у нього автором, але й те, що привніс до нього читач у діалозі з ним. У процесі спілкування відбувається включення у твір культурних набутків світу автора та світу читача. Отже, в концепції діалогічності М.Бахтіна знаходимо підтвердження того, що текст твору має здатність відбивати та трансформувати ту низку смислів, які виникають у автора та читача на перетині одного тексту твору з іншими творами. Така трансформація може відповідати формам дзеркальної деформації.

Доцільно згадати теорію, розроблену Ю.Лотманом. Вивчаючи механізм контакту культурного спадку у царині світової літератури, дослідник виокремив дві можливі спонукальні причини зацікавленості до якої-небудь речі або до бажання її привласнити. Перша причина полягає у тому, що те, що запозичується є зрозумілим, знайомим, вписується у відомі уявлення і цінності. Друга причина – запозичене є незрозумілим, невідомим, не вписується в усталені уявлення та цінності. Перший варіант виявляється "пошуком свого", знайомого, другий – "пошуком чужого". Для того, щоб стати активним учасником у процесі літературної спадковості, текст повинен зі знайомого, "свого", перетворитися, хоча б умовно, на "незнайомий", "чужий" [11, 94-95]. Наші дослідження літературної гри у романтичному та постмодерністському творах підтверджують, що аналогічні процеси відбуваються й у літературній грі на рівні твір – інші твори [13].

У результаті дослідження сучасних інтерпретаційних стратегій, що базуються на теоретичних засадах досліджень П.Рікера, Дж.Каллера, В.Ізера, М.Наумана, У.Еко, Ж.Женетта тощо, увиразнюються механізми ігрового феномену в літературному творі. Літературна гра відбувається

1) у відношеннях автор – твір – читач:

а) літературна гра розкриває твір як емоційно насичений комунікативний акт між автором і читачем, у певному культурному просторі;
б) літературна гра з боку автора вирізняється маніпуляцією та моделюванням зразків, усталених суджень і переконань, відомих літературних тем, ідей, мотивів, образів тощо, разом із алюзіями до відомого соціального й історичного контексту, якими володіє потенційний читач;
в) автор проектує на твір своє уявлення про читача та, за допомогою низки операцій, привертає уяву читача до процесу творення і відтворення елементів культурного спадку;
г) у творі формуються лакуни, які блокують його розуміння, але пробуджують уяву і фантазію (складові компоненти дзеркальної гри культурними набутками);
д) читач твору прочитує твір, залучаючи свій культурно-історичний досвід і дзеркально його деформує у творі;
е) читач, як і автор, у дзеркальній грі керується особистим "калейдоскопом перспектив", "пре-інтенцій" та спогадів, що є процесом "антиципації" та "ретроспекції";
ж) стале прочитання й інтерпретація твору унеможливлюється, художній твір здатний на кілька різних варіантів гри;

2) у відношеннях твір – інші твори:

а) художній твір одного культурного середовища або сфери віддзеркалюється в іншому;
б) у літературній грі за основу береться константа риса певного вихідного матеріалу, яка має асоціативно-символічний образ у читацькій свідомості;
в) запускаються механізми кодування та розкодування духовно-ідеологічних детермінант, філософсько-естетичних доктрин панівного літературного напряму, творчого методу, потенційних можливостей тексту;
г) кожна сприймаюча культурно-історична епоха знаходить свій код для розуміння;
д) аксіологічні домінанти вихідних традиційних характеристик змінюються, семантика "вихідного повідомлення" культурного спадку збагачується.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z: Пер. с фр. / Под ред. Г.К.Косикова. – М.: Культура: Ad Marginem, 1994. – 302 с.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
3. Воробьева О.П. Лингвистические аспекты адресованости художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация): Дис. … д-ра филол. наук: 10.02.19. – М., 1993. – 382 с.
4. Вулис А.З. Литературные зеркала. – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.
5. Дерріда Ж. Позиції. Бесіди з Анрі Ронсом, Ю.Крістєвою, Жаном Луї Удбіном, Г.Скарпетта / Пер. з фр. – К.: 1994. – 160 с.
6. Дерріда Ж. Слово. Знак. Дискурс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л.: Літопис, 1986. – С. 460-469.

7. Енциклопедія сучасного літературознавства // Альманах Перекладацької Майстерні 2000-2001. – Т. 2, Кн. 2. – Львів-Дрогобич: Коло, 2002. – С.145-231.
8. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах / Пер. з фр. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 412 с.
9. Ізер В. Процес читання, феноменологічне прочитання // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л.: Літопис, 2001. – С. 349-366.
10. Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики / Пер. с фр. – М.: Российская поэтическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
11. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: “Искусство СПБ”, 2004. – 704 с.
12. Науман М. Литературное произведение и история литературы: Сборник избранных работ. – М.: Радуга, 1984. – 424 с.
13. Пікун Л.В. Дзеркальна гра культурними набутками: романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М.Шеллі “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” і П.Зюскінда “Парфуми. Історія одного вбивці”): Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. – К., 2006. – 178 с.
14. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Мн.: Пропилеи, 2000. – 200 с.
15. Фесенко В.І. Літературна герменевтика П.Рікера // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО Київського державного лінгвістичного університету. – К., 2000. – Вип. 2. – С. 118-125.
16. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 427-467.
17. Coste D. Three Concepts of the Reader and their contribution to a Theory of the Literary Text // Orbis Literarum. – 1979. – v. 34. – № 4. – P. 271-286.
18. Culler J. Literary Competence // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post Structuralism / Ed. J.P.Tompkans. – Baltimore; L.: The John Hopkins Univ. Press, 1980. – P. 101-117.
19. Gibson W. Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post Structuralism / Ed. J.P.Tompkans. – Baltimore; L.: The John Hopkins Univ. Press, 1980. – P. 1-6.
20. Iser W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. – Baltimore; L.: The John Hopkins Univ. Press, 1978. – 239 p.

Розділ 2

КАНОН НАЦІОНАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.112.2.09:22.011

МАЦЕНКА Світлана Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

ГРА В КАНОН: ФРАНКФУРТСЬКІ ЛЕКЦІЇ З ПОЕТИКИ ЯК ДЕ/КАНОНІЗАЦІЯ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті розглядаються проблеми творення канону в сучасній німецькій літературі. У контексті кризи канону, теоретичних дебатів навколо цього поняття, маніпулювання каноном з боку літературного підприємництва увагу акцентовано на "внутрішньолітературному" процесі творення канону. На прикладі Франкфуртських лекцій з поетики продемонстровано позитивну роль визначних німецькомовних письменників у канонізації сучасної літератури. Естетичний досвід, компетентність, суверенність авторів-мислителів, представлені у модусі естетичної гри, переконують в органічній приналежності доповідачів до творення основоположних засад сучасного мистецтва слова.

The article considers the issue of canon-making in the contemporary German literature. In the context of canon crisis, theoretical debates around this concept, and manipulation of canon by literature-oriented businesses, the paper focuses on the "intra-literary" canon-making process.

Using the example of Frankfurt lectures on poetics the paper focuses on a positive role of well-known German writers in the canonization of contemporary literature. Aesthetic experience, competency, and independence of writers-thinkers represented in the mode of aesthetic play demonstrate the inherent involvement of the presenters in the contemporary writing art development.

Проблеми канонізації літератури знаходяться в центрі уваги сучасного німецького літературознавства. Літературно-критичні дебати навколо поняття "канон", які розпочалися в Німеччині в 70-х рр., стали поштовхом до інтенсивного дослідження загального процесу творення канону, пов'язаних із ним критеріїв і масштабів оцінювання літератури, комплексності цієї літературної практики, функцій канону й відповідно до їх визначення – феномену множинності канонів, їх співіснування та спрямованості один проти одного, функціонування поряд із "матеріальним" каноном, який передає важливі твори, також "інтерпретаційного" канону. Поруч із загальною естетичною цінністю канонізованих текстів важливим стало акцентування уваги на канонізації як суспільному рішенні й культурних процесах та інститутах, які обмежують такі ухвали. Це зумовило розширення літературного канону та можливість його реконструювання через комунікацію, яка відбувається з цього приводу в різних інститутах та засобах масової інформації. Відтак, "канон літературних текстів" Я.Ассманн та А.Ассманн тлумачать як результат процесів трактування та селекції, у яких внутрішньо-літературні та соціальні компоненти комплексно погоджені [див.: 6]. При цьому слід зазначити, що вагомішими для канонізації є умови, у яких відбувається цей процес, аніж певні властивості текстів.

До поглибленого теоретичного опрацювання літературного канону спричинилася так звана "криза канону", яку констатували в історії німецької літератури другої половини XX ст. Загальний занепад канону сучасного мистецтва зумовлений, із погляду сценариста та есеїста П.Шрадера, низкою причин, серед яких – підривання канону мистецтва розвитком техніки, наслідком чого стало переосмислення самого

поняття “мистецтво”, розмивання меж поміж мистецтвом і мистецьким ремеслом, віддалення високого канону мистецтва від релігійного канону й подальше формування канону на основі невизнання, розходження понять “мистецтво” та “краса” (під останнім класично розуміли гармонію, порядок, закон, відтак, і канон мистецтва слугував певною нормою, приписом і втратив ці функції в нових умовах), зміна парадигми, яку В.Бен’ямін окреслив як “технічну репродуктивність”, яка скасувала естетичні поняття “справжність”, “тривалість”, “неповторність”, поряд із “красою” – основні складові канону; врешті-решт зникло й уявлення про мистецтво як про позитивну силу – “Після Аушвіцу” Т.Адорно стало формулою літературної критики повоєнних десятиріч [10].

До цього долучився складний історичний досвід, який став причиною недовіри німців до власної класичної культури. Тому А.Ассманн визначила сучасний німецький літературний канон, який ще здатний ідентифікувати німецьку літературу й викликати захоплення нею, як “посттравматичний” [3, 26]. Породжений “негативним зачаруванням переляком”, він до того ж “радикально звужений навколо свого ядра – Кафки, Фройда і Бен’яміна – через окуляри яких ми поволі заново відвойовуємо собі німецьку літературу” [3, 26], – вважає дослідниця. Це звуження культурної пам’яті симптоматичне, та водночас воно є дієвим для нормалізування ситуації.

“Негативність” літературного канону спричинилася до того, що його все рідше захищають, натомість усе частіше ставлять під питання. Із принципу безперервної передачі обов’язкового складу великих творів виник принцип їх постійного критичного тлумачення з погляду сучасності.

Структуруючи літературне поле, високорозвинуте літературне підприємництво в Німеччині організувало своєрідну *гру в канон*, провідна роль в якій відведена самим письменникам, від яких очікують не лише творів високого художнього рівня, але й активної участі в літературно-науковому дискурсі, що в багатьох випадках уможливлює їм забезпечення статусу “канонізованих” авторів. Будучи продуктом літературного підприємництва, майстерно організована як певний вид суспільної гри літературна комунікація оголює механізми процесу творення канону зовні. Однак навіть могутнє літературне підприємництво, яким воно є сьогодні, не може передбачити всього, – вважає літературознавець Г.Вінкельс, – оскільки “комунікація з приводу літератури, незважаючи на галас навколо Нобелівської премії та міжнародного зіркового статусу, все менше працює на обов’язкове ієрархізування літературного значення, бо загалом зменшується вагомість літературного минулого на користь безпосереднього сучасного; іншими словами: ми витрачаємо себе у постійному святкуванні нового, удавано нечуваного, нетактовного, індивідуального, такого, що ухиляється від здорового глузду, і при цьому примиряємося з парадоксом, що особливе в раю особливостей є, власне, буденним” [13, 367]. Тому суттєвим сьогодні залишається запитання, як виникає літературна значущість у час безперервного продукування красивого, справжнього, найкращого з погляду амбіційності, оригінальності й розважальності; що має справжню вагу, якщо літературний канон безперервно обговорюють і переорганізують, наприклад, як канон попиту – перелік бестселерів або канон якості – перелік найкращих авторів року.

Із цього погляду цікавою є практика заснованої в 1959 р. на базі університету імені Й.В.Ґете міста Франкфурта-на-Майні доцентури на запрошення, яка стала новою формою навчальних заходів у німецьких університетах: із кафедри повинен говорити не літературознавець, а літератор. Лекції об’єднані поняттям “поетика”, яке розуміють у широкому сенсі як визначення місця автора в літературному процесі, яке він окреслює сам згідно власних уявлень та переконань. За роки існування інституту Франкфуртські лекції з поетики прочитали видатні німецькомовні письменники, наприклад, І.Бахманн (“Питання сучасної літератури”, 1959/1960), М.Л.Кашніц (“Постаті європейської літератури від Шекспіра до Бекета”, 1960), Г.Белль (“Естетика гуманного в літературі”, 1964), В.Гільдесгаймер (“Проза абсурду”, 1967), Г.Е.Носсак (“Чи є поезія повчальною”, 1967/68), М.Вальзер (“Про іронію”, 1980/1981), К.Вольф (“Касандра. Джерела однієї повісті”, 1982), Ґ.Ґрасс (“Писати після Аушвіца”, 1989/90), М.Стрерувітц (“Могти. Любити. Бути повинним. Хотіти. Мусіти. Дозволяти”, 1997/98), М.Марон (“Про те, як я не можу написати книгу і все ж роблю спроби”, 2004), Р.Менассе (“Руйнування світу як воля та уява”, 2005), В.Ґенаціно (“Оживлення мертвих кутів”, 2005), А.Маєр (“Я” 2006). Більшість текстів лекцій були опубліковані як окремі видання.

“Ми зрозуміли, що розпізнавати значення є функцією діяльності, яка полягає в продукуванні значення”, – іронізує Г.Вінкельс [13, 371]. Однак те, що літературну вагомість у Франкфуртських лекціях з поетики визначають саме письменники, при цьому опираючись на власний естетичний досвід і художню практику, є суттєвим для формування канону. Інформативний, дискурсивний, перформативний виміри цієї навчально-мистецької акції також слугують установленню певної єдності, яку важко окреслити зовні. Йдеться про переваги естетичної гри, у яку залучені автори, інтерпретуючи власну творчість, перед суто теоретичними роздумами. Опираючись на естетику Ф.Шлеґеля, філософ

Р.Зондереґґер пояснює це так: “Продуцент уявляється в цьому фокусі не стільки способом дій, правилами для певної діяльності, яка пов’язує окремі елементи, скільки зблизька визнається самою діяльністю, суттєвою ознакою якої є будування з фрагментів без будь-яких сталих правил певної єдності... Продуцент виступає як процес, а не як розпорядження або правила; роздуми спрямовуються на естетично необхідні дії для налагодження зв’язку і демонструють це налагодження завжди як безпричинно зроблене, що уподібнюється до розірвання зв’язку. Естетичне є, відповідно, процесом однаково необхідного й постійно сумнівного творення єдності, яка просто не є явною ніколи” [11, 172]. Отже, вагомою в текстах лекцій є органічність “мистецтва як висловлювання” і самого творчого процесу. Відсутність критичного підходу, як правило, компенсована переконливістю суб’єктивної аргументації. Поетологічні роздуми в кінцевому результаті сприймаються як компонент естетичної гри. У таких розмірковуваннях здебільшого не можна безпосередньо відстежити механізми певного творчого процесу, тобто спосіб його здійснення. Результатом є щонайбільше відфільтровування “наїжаченого, хаотично відтвореного сенсу”, який не відповідає за якесь певне пізнання [11, 171]. Однак переконливість акції полягає в тому, що проголошення лекції є творчим актом, а її текст містить зміст інформації, який, за Ю.М.Лотманом, передається адресату і по-новому переструктуровує ту інформацію, якою той уже володіє [2, 319]. Франкфуртські лекції з поетики є тому не лише авторитетним засобом автентичного формулювання індивідуальних поетологічних засад визначних письменників, але й засобом систематизування та структурування сучасної літератури. І це, очевидно, глибокий органічний процес, який протікає згідно внутрішньо-літературних законів без маніпулювання готовими істинами і поза протистоянням.

Конфронтація творчого та рецептивного начал у текстах лекцій породжує гру в канон, результатом якої є і канонізація, і деканонізація сучасного літературного процесу. Оповідна стратегія в модусі естетичної гри передбачає не аргументи за чи проти, а відносність обох рефлексій, що особливо чітко виявляється в ставленні доповідачів до самого поняття “поетика”.

Показовим для текстів лекцій у цілому є намагання письменників окреслити власну творчість як відповідну новому періодові німецької літератури, акцентують суб’єктивні пошуки шляхів протистояння часовості та особистісного перетворення у суб’єкт. Художню модель запропонувала вже І.Бахманн, відкриваючи в 1959 р. цикл Франкфуртських лекцій з поетики: пережите – продумане – мовно сформульоване. У мистецтві, на думку авторки, немає прогресу по горизонталі, а є лише розривання вертикалі. “Тільки засоби і техніки в мистецтві створюють враження, що йдеться про прогрес. Насправді, можливою є лише зміна. Ефект зміни, який містять нові твори, виховує нас для нового сприйняття, нового почуття, нової свідомості”, – заявляє письменниця [4, 195].

Відтак, наприклад, для ґастдоцента У.Йонзона, який у 1979 р. прочитав лекції під загальною назвою “Замітки про поетику”, єдино прийнятною є антипоетика чи нонпоетика. “Яким є мій стиль, цього я не знаю, бо я не бачу його зовні. Я лише можу сказати, чого я бажаю йому, а саме: щоб він був придатним для розповіді історії, багатьох історій, які є новими й цікавими саме завдяки їх новизні, завдяки досвіду та знанням, які вони містять, а також тому, що вони захоплюють” [цит. за: 9, 94]. І далі: “Кожен письменник повинен створити свій матеріал сам, повинен сам розробити для нього свою форму. Від книги до книги – це кожного разу новий випадок, нове співвідношення” [цит. за: 9, 94]. У широкому сенсі У.Йонзону йдеться про звільнення від нормативної поетики, з цією метою він переосмислює первісне значення поетики: “Поетику все ще описують у нових словниках сучасної німецької мови як “учення про літературні жанри і форми поетичного мистецтва”. Слова “поетичне мистецтво” зустрічають із співчуттям, професійне визначення поета рідко застосовують до живих істот як почесний титул, таку діяльність як творчість неупереджено опише лише той, хто відчує в ній старонімецьке ›dihtôn‹, дієслово ›schreiben‹, значення якого дев’ятсот років тому було розширене латинським ›dictare‹, що означає і ›проголошувати‹, і ›створювати‹. Йтиметься, отже, про написання. Замість учення про написання” [5, 11]. Відсторонюючись від нормативної поетики, У.Йонзон прагне здобути якомога більше вільного простору для власної “поетики припущень”. Його роздуми про творчість також ґрунтуються на “припущенні” як естетичній категорії, яка, безумовно, відіграла важливу роль у подальшому розвитку сучасного німецькомовного роману.

Власної поетики, з її слів, не змогла сформулювати в своїх лекціях 1982 р. і К.Вольф. “Усе це задумане, як “лекції з поетики”, однак, скажу відразу: ніякої поетики я вам запропонувати не можу. Здогад, що я сама такої не маю, підтвердився відразу ж, заледве я зазирнула в “Енциклопедію античності”. Поетика – вчення про мистецтво писання, яке на вищому етапі – Арістотель, Горацій – набуває систематизованої форми і норми якого, починаючи з епохи гуманізму, стають “загальноприйнятими” в багатьох країнах. Шлях до нових естетичних позицій, читаю я далі, веде через полеміку із цими нормами, в дужках:

Брехт. Я зовсім не іронізую і, звичайно, не заперечую того впливу, який панівні естетичні норми мають на будь-кого, хто пише (і на будь-кого, хто читає і називає ці засвоєні норми власним смаком). Однак палкого бажання полемізувати з поетикою або з творчістю великого письменника – в дужках: Брехта – я ніколи не відчувала" [1, 149]. Відомою поетологічною проблемою К.Вольф є її переконання в тому, що "немає і не може бути поетики, яка б стала на заваді умертвляння і поховання живого досвіду численних суб'єктів в об'єктах мистецтва. То чи не є ці об'єкти мистецтва ("твори") продуктами відчуження всередині даної культури, яка створює інші довершені продукти лише заради самознищення" [1, 150]. Та саме в текстах Франкфуртських лекцій з поетики, поряд із іншими публіцистичними працями письменниці, викладені основні положення поетологічної програми К.Вольф, яку вона називає "суб'єктивною автентичністю", і яка стала важливою віхою в розвитку сучасної німецькомовної літератури, особливо в 70-80-х рр. Лекції написані у формі "літератури подорожей" і відповідно насичені особистими враженнями, спостереженнями, екскурсами в історію, міфологію, культурологію. З цих міркувань, тексти лекцій є яскравим прикладом застосування поетики "суб'єктивної автентичності" на практиці, на що вказує й їх загальна назва "Касандра. Джерела однієї повісті".

Р.Менассе в лекції "Руйнування світу як воля та уява", 2005 р., заявляє: "Передусім я змушений Вам признатися:

Я – аферист.

Я погодився читати лекції з поетики, але робити цього зовсім не можу.

Запросити письменника читати лекції з поетики має стільки ж сенсу, як взяти на роботу канібала в якості радника з питань харчування. У кінці він гризтиме Ваші кості, у цьому випадку – рештки Вашого духовного опорного апарату. Кожен письменник переконаний, що у нього є добрі підстави для того, щоб писати саме так, як він пише, і звичайно він зацікавлений у тому, щоб ці підстави були визнані як розумні або взагалі як залізні естетичні закони – як закони історії літератури, яка б логічно привела до нього самого і на ньому б закінчилася. Але повірте мені: ці підстави ніколи не є добрими. Що більше – вони є дурницею.

Кожна поетика основоположно має незмінну ідею: вона хоче бути нормативною. Будучи нормативним зводом правил літератури, вона все ж виважує буттєву основу літератури, а саме – нове, інноваційне – словами літературної соціології: можливість описати нас самих у нашій сучасності. Тому принципово – поетики є нісенітницею. А якщо письменник розвиває власну поетику, то це ще гротескніше, тому що тоді ця поетика має лише один вдалий приклад, а саме творчість цього самого письменника. Та якщо б він зміг визнати твори інших письменників вдалими прикладами для своїх літературних правил, він би позбавив себе свого власного головного буттєвого ґрунту, а саме – претензії писати те, що може лише він.

Є добрі причини для того, що поетики вже давно не сприймаються серйозно. Не в останню чергу також тому, що визнання певної поетики мало б наслідком масове безробіття: з чого повинні жити літературні видавництва, інститути ґерманістики, редакції фейлетонів, якщо лише декілька мертвих і один живий поет відповідають поняттю літератури?" [8, 9-10]. Цей яскравий приклад естетичної гри демонструє не лише художні вміння письменника, але й передусім його негативне ставлення до будь-якої системи, яка нав'язує готові норми і правила поведінки, чи то йдеться про поетику, чи літературне підприємництво, чи про сучасне суспільство в цілому. "Руйнування світу як воля і уява" є основною поетологічною ідеєю поетики "винаходження самого себе" Р.Менассе.

Уже ці вибіркові приклади ставлення сучасних письменників до поетики, канону й канонізування власних творів засвідчують їх позицію "розривання вертикалі" (І.Бахманн) з метою створення літератури, яка є "дійсним і тривалим виявом часу, в якому вона виникла", на основі чого сучасна література повинна бути "в певній формі також інтервенцією, свого роду опором часу, невизнанням існуючої суспільної організації життя і форм її вираження, тобто, рефлексією у дослівному значенні: віддзеркалюванням, відбиванням, а не спокійним відображенням" [8, 12-13]. Вимога новизни як відповідності певному часу не суперечить у даному випадку переконливо засвідченому в текстах лекцій естетичному досвідові митців. "Канонізовані твори внутрішньо безмежні, їхня інтенсивність дозволяє перебороти нестачу тотальності" [7, 359]. Таке повідомлення на різних рівнях сприйняття Франкфуртських лекцій з поетики є головним підсумком щодо критеріїв художньо-естетичної вартісності в процесі канонізації сучасної літератури.

У контексті загальної кризи канону, літературознавчих дебатів навколо канону, маніпулювання каноном з боку літературного підприємництва участь самих митців у процесі творення канону має вагоме значення як утвердження певних внутрішніх закономірностей літературного розвитку, проголошення естетичних ідеалів, джерелом яких є художня цінність твору, що зумовлює також у роздумах письменників іншого роду аргументацію. Безумовно переконливими є естетична компетентність і суверенність доповідачів, що надає такого роду канонізації літератури демократично легітимної форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вольф К. От первого лица. Художественная публицистика. – М.: Прогресс, 1990.
2. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 314-321.
3. Assmann A. Engführung des kulturellen Gedächtnisses. Die Germanistik in Deutschland steht im Banne eines post-traumatischen Literaturkanons // Frankfurter Rundschau. № 94, 23. April 2002. – S. 26.
4. Bachmann I. Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung // Bachmann I. Werke / Koschel Ch., Weidenbaum I. von. – München – Zürich, 1978. – Bd. IV.
5. Johnson U. Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. – Frankfurt am Main, 1980.
6. Kanon und Zensur / Assmann A., Assmann J. Archäologie der literarischen Kommunikation II. – München, 1987.
7. Mattenklott G. Kanon und Neugier // Wozu Literaturwissenschaft?: Kritik und Perspektiven / Griesheimer F., Prinz A. – Tübingen: Francke Verlag, 1992.
8. Menasse R. Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
9. Poetik / Schlosser H.D., Zimmermann H.D. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
10. Schrader P. Kino. Kanonfutter – all die Filme, ohne die wir nichts wären // http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AE/DOC.
11. Sonderegger R. Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
12. Wenn Schreibende reden…: Gespräche zur Frankfurter Gastdozentur Poetik / Bichsel P. – Frankfurt am Main: Klostermann, 1998.
13. Winkels H. Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995-2005. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005.
14. Winko S. Literarische Wertung und Kanonbildung // Grundzüge der Literaturwissenschaft / Arnold H.L., Detering H. – München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2001. – S. 585-600.

УДК 821.111.02(73)

КОВАЛЬ Марта Романівна, кандидат філологічних наук, доцент Львівського регіонального інституту державного управління Національної академії державного управління при Президентові України

КАРТОГРАФІЯ ПАМ'ЯТІ У ЗРІЛОМУ АМЕРИКАНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ

У статті аналізується значення пам'яті як культурної та світоглядної категорії для літератури постмодернізму. Цінність художнього проекту пам'яті зумовлюється тим, що вона за визначенням несе у своїй сутності зерна суб'єктивності, неоднозначності й неостаточності. На прикладі роману Дж.Гоукса "Пригоди торговців шкірами на Алясці" (1985) як зразка зрілого постмодернізму в американській літературі аналізуються художні особливості дієгези пам'яті та складові романного "ландшафту пам'яті". Ретроспективний характер нарації у творі дає підстави розглядати пам'ять як риторичний інструмент підтримки неперервності людського досвіду. Наративізація пам'яті персонажами роману перетворює її у важливий засіб комунікації між індивідами і топосами культури.

The paper explores the significance of memory as a cultural and philosophical category for postmodern fiction. The value of the mnemonic project is determined by the very ambiguous and subjective properties of memory. At the example of John Hawkes's novel "Adventures in the Alaskan Skin Trade" (1985) as a sample text of late postmodernism the paper aims to consider fictional peculiarities of the diegesis of memory and highlight the structure of the fictional "landscape of memory". A retrospective focus of the narration in the novel enables one to view memory as a rhetoric tool used to promote the continuity of human experience. Narration transforms memory into an important means of communication between individuals and cultural topoi.

Загострення інтересу до проблеми ідентичності й, не в останню чергу, зростання популярності ідей антропологічної школи наприкінці 1970-х дали поштовх новому витку досліджень феномену пам'яті. Її починають тлумачити не тільки як психічне чи психологічне явище, а розглядають вже і як соціально-культурний конструкт, що пов'язується зі складними історико-культурними аспектами пошуку й самоусвідомлення ідентичності в найширшому сенсі цього поняття.

Проблеми пам'яті та способи її естетизації в тому чи іншому розрізі завжди були предметом уваги як зарубіжних (П.Рікер, М.Блох, М.Нора, М.Ламбек, С.Напп, Я.Машевська та інші), так і вітчизняних вчених (Т.Денисова, Н.Висоцька, Н.Жлуктенко, Ю.Павленко, С.Маценка). Актуальність і новизна даного дослідження полягає в тому, що аналіз пам'яті як наративного конструкту, що безпосередньо впливає на артикулювання світоглядних проблем сучасної людини, дає змогу розширити поле досліджень естетики постмодернізму загалом. У статті вводиться до наукового обігу творчість одного з метрів постмодернізму, відомого американського письменника Дж.Гоукса, проза якого не вивчалась детально вітчизняними літературознавцями. Об'єктом аналізу в даній роботі є один з останніх романів письменника "Пригоди торговців шкірами на Алясці" (*Adventures in the Alaskan Skin Trade*, 1985). Стаття має на меті розглянути художні особливості дієгези пам'яті і пов'язану з цим проблему артикулювання людського досвіду.

"У культурі ... інтерпретація стає помстою мистецтву з боку інтелекту. Навіть більше. Це помста інтелекту світові. Інтерпретувати – це збіднювати, виснажувати світ, для того, щоб

утвердити примарний світ "значень". Це перетворити світ *як такий у цей* світ. Справжнє мистецтво має здатність непокоїти нас. Інтерпретація робить мистецтво поступливим, зручним", – заявляла в есе "Проти інтерпретацій" американський критик, літературознавець і кінознавець С.Зонтаг [1, 14-15]. Якщо вести мову про естетизацію концепту пам'яті в сучасній літературі, то дана проблема актуалізується тим більше, що будь-який наратив пам'яті вже сам по собі є тлумаченням пережитого й передуманого. Артикуляція "сирих" спогадів, які не наклались на соціально-культурну канву життя індивіда, не співвідноситиметься із загальним життєвим досвідом особи чи персонажа [8, 185] й відзначатиметься заниженою, непродуктивною суб'єктивністю. Для постмодернізму загалом, а далі мова йтиме про його американську версію, модус пам'яті і пов'язані з ним оніричні художні проекти цінні тим, що пам'ять (як і сон чи мрія) несе у своїй сутності зерна суб'єктивності й неостаточності. Сучасні дослідники феномену пам'яті визначають двозначність як її типологічну рису [8, xvi], а отже, дискурс пам'яті за визначенням здатен втілити в собі постмодерністську плюральність і багатозначність.

Завдяки впливовим і ґрунтовним працям З.Фройда і Ж.Лакана тема пам'яті до недавнього часу була майже виключно "експропрійована" психоаналізом, що звужувало спектр інтерпретаційних можливостей. Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х на авансцену критики виходять новий історицизм і культурний матеріалізм, а за ними, у середині 1980-х, нова культурна історія. Вже у 1990-х західна наукова література зарясніла статтями і дослідженнями під промовистими назвами: "Політика пам'яті", "Простори пам'яті", "Культурна пам'ять" тощо [6, 129]. Існує декілька пояснень такого загострення уваги до мнемонічного проекту в гуманітарних науках: 1) пам'ять стає вдалим замінником повністю деконструйованої історичної свідомості; 2) у наративі пам'яті експлікується реакція на травматичний досвід сучасності й недавнього минулого; 3) увага до дискурсу пам'яті є наслідком деколонізації і творення історії народами, які раніше історії не мали. Відмовившись як від критики тоталізуючих імпульсів традиційного історичного дискурсу, так і від постулатів нового історицизму, нова культурна історія починає розглядати пам'ять не стільки як антитезу історії, скільки як її індивідуалізовану версію, як контрісторію. Феномен пам'яті тлумачиться як первинна або священна форма, котра здатна протистояти сучасній історичній свідомості [6, 130]. Даний підхід виявився досить плідним, і саме таке бачення пам'яті наприкінці 1980-х – упродовж 1990-х домінує в романах метрів сучасних англомовних літератур – В.Гесса, Дж.Барта, В.Абіша, Т.Моррісон, С.Рушді та інших.

Безумовно, наративізація пам'яті не є і ніколи не була виключною прерогативою постмодерністської літератури. Проте увага постмодерністської літератури до концепту пам'яті означає вихід за межі визначення ступеня виснаженості художнього матеріалу та пошуку можливостей його повторного наповнення через гру з традицією. "Білий" постмодернізм (для американської літератури таке розрізнення видається суттєвим) починає розробляти феномен пам'яті у якнайширшому культурному контексті та у зв'язку з проблемою ідентичності, причому не тільки в расовому чи етнокультурному розрізі, а й у глобальнішому, морально-етичному.

Межі проекту пам'яті дуже широкі, різні школи, дисципліни й наукові напрямки знаходять до нього свій власний підхід. З перспективи естетики постмодернізму найважливішим можна вважати те, що пам'ять не є метаоповіддю, вона не є концептом фіксованим чи імперативним. Пам'ять безпосередньо пов'язана з можливостями мови, а отже, цілком може використовуватись для вирішення філософських та естетичних завдань постмодернізму. Зрілий постмодернізм знайшов для себе власну "нішу" в інтерпретації даної проблеми, що відповідає світоглядним засадам напрямку, що можна простежити на прикладі роману Дж.Гоукса "Пригоди торговців шкірами на Алясці".

Практик постмодернізму і, за визначенням критиків, "перший сумнозвісний постмодерніст" Дж.Гоукс на початку своєї кар'єри задекларував, що "справжніми ворогами роману є сюжет, персонаж, місце дії і тема" [5, 126]. Філігранно продумана наративна фрагментарність, задивленість у мову, в можливості слова, чисто постмодерністське прагнення зробити гидке і відразливе прекрасним, балансування персонажів між реальністю і метафорою – все це зробило твори Дж.Гоукса хрестоматійними постмодерністськими текстами.

На час написання свого тринадцятого роману, про який піде мова далі, письменник, здається, дещо відійшов від такого категорично однозначного визначення "ворогів" прозової літератури. "Пригоди торговців шкірами" – це захоплююча історія життя білої американської сім'ї на Півночі. Роман може дати багатий матеріал для досліджень як ревізія джеклондонівської традиції, а також стати об'єктом аналізу для психоаналітиків від літератури. Наративна вісь твору "тримається" на розповіді Санні Довіль, повії, власниці найбільшого на Алясці будинку розпусти "Геймлендз". Проживши на Півночі практично все своє життя (сім'я Довілів переїхала до Джуно з Коннектикута після грандіозного національного фінансово-економічного краху 1929 року, коли дівчинці було лише

п'ять), Санні вирішує покинути Аляску і перебратися до Франції, звідки родом її батько. Проте їй не дають спокою сни, у яких являється дядечко Джейк, а саме так примушував усіх називати себе її батько, – до безтями сміливий, впертий і егоїстичний шукач пригод, який зник у невідомому напрямку, коли Санні була підлітком. Сни стають пасткою минулого, яке не відпускає протагоністку. Вони дають поштовх спогадам, у яких Санні намагається відшукати причини свого неспокою.

У романі відстежуються чітко структуровані наративні лінії: спогади Санні про життя на Алясці, її сни про батька, розповіді Санні про життя батькової родини у Франції та її сни, пов'язані з уявним поверненням до Франції (цей романний пласт не можна кваліфікувати як власне спогади, він становить собою надзвичайно цікавий наративний елемент, коли межу між "відомо" і "пам'ятаю" провести дуже складно), і, нарешті, розповідь Санні про своє життя на момент нарації.

Дехто з критиків називає "Пригоди торговців шкірами" художньою автобіографією письменника, при тому, що Дж.Гоукс, як і його колеги-постмодерністи, послідовно декларував відданість художній вигадці, естетиці не-дотримання реальності, не говорячи вже про автобіографічність: "I want whatever one creates out of words to be clearly something made, so clearly… artificial. I want prose fiction to be recognized as *that*, and I am not interested in writing as it becomes more personal" [9, 6]. У своїх інтерв'ю письменник визначає принцип емоційної дистанційованості від матеріалу як запоруку художньої вартості тексту. Водночас роман і справді містить очевидні автобіографічні деталі й паралелі, як домінантні для сюжетотворення (знайомство батьків Дж.Гоукса, життя його сім'ї упродовж декількох років на Алясці, трагічно-романтичний образ матері тощо), так і орієнтовані на деталі, що творять загальне емоційне тло роману (образи дому в Джуно і вбогих індіанських халуп на окраїні міста, образ індіанського приятеля батька письменника, історія про страту індіанця, винного у вбивстві дружини і т.д.). Інтер'єризація окремих фактів власного життя у художньому тексті притаманна не лише Дж.Гоуксові. З початку 1990-х подібна тенденція простежується і в романах Дж.Барта, В.Гесса, В.Абіша. Проте такі автобіографічні деталі відіграють, радше, функцію обрамлення і є лише одним з чинників сюжетотворення. Дж.Гоукса цікавить не стільки фактаж, скільки художні можливості передачі хронологічно віддалених, але емоційно наближених до наратора подій: "In a sense, my writing is a real life acting out of a theory or metaphor – the metaphor of distance" [9, 18].

Дещо незвична за своїм походженням і родом занять головна героїня, екзотичний топос як вдячне підґрунтя для наративної візуалізації та культурних підтекстів відкривали багато горизонтів для сюжетних поворотів, містифікацій тощо. Проте Дж.Гоукс практично не скористався цими можливостями. Натомість перед нами – роман *про* спогади, побудований *на* спогадах (виділено мною – М.К.). Твір становить собою химерне переплетення фантасмагоричних снів, культурно-побутових реалій і замальовок, індіанських міфів і переказів, еротики й пригод. Нарація має ретроспективний характер, а тому всі сюжетні лінії тим чи іншим чином пов'язані з концептом пам'яті. Мозаїчний мнемонічний дискурс роману експлікується у спогадах Санні – вона не лише згадує сама, а й переповідає спогади інших. Пам'ять ніби тримає Санні в минулому часі, не дозволяючи дистанціюватись від нього. Письменник створює парадоксальну романну ситуацію: з одного боку нарація є можливістю відшукати вихід з мнемонічного тупика, з іншого, власне подія, художній факт (справжня історія загибелі батька Санні), а не нарація ознаменовує цей вихід.

Відмовившись від фрагментарності, розщеплення сюжету, наративної піротехніки, естетизації страхіть і збочень, притаманних його ранній творчості, Дж.Гоукс і в оболонці пригодницького роману залишається вірним своєму кредо максимальної художності, словесної витонченості. Письменника цікавлять не характери персонажів, не розвиток сюжету, а нарація і навіть самі слова. Дж.Гоукс милується ними і деконструює слово на ті емоції, які воно на асоціативному рівні може викликати в читача, водночас перетворюючи саме звучання слова практично на ідеологему: "Sex is my favorite word. It's a nice word, a cute word, a tiny green snake stiff in the mouth. It clips sibilance in the middle so that the little rush of air left to expire behind the teeth, in the pink pocket between plump tongue and shiny palate, become the most seductive sound there is, for those with an ear…" [4, 27].

Розповідь Санні про свої сни і її спогади цінні не стільки своїм подієвим наповненням, скільки можливостями вербальних трансформацій. Не пригоди дядечка Джейка, якими захоплюючими вони б не були, а нагода артикулювати їх, можливість бути почутим – все це стає імперативом життя для батька Санні: "Uncle Jake was a storyteller. He laughed and ranted and soared in his odd rhetorical fashion, extolling himself and maligning others, making jokes and moralizing and exaggerating all that was injurious. Generally he missed the point of his own stories, yet he held us in the thralldom of those endless stories until Sissy suddenly tired of them and died, and until he finally abandoned me... No wonder at my late age I've embarked on telling his story and mine. No wonder I know his story so well and have the words for it. Give the devil his due" [4, 92-93]. Таким чином, у романному дискурсі сам акт нарації стає сюжетною складовою.

Для Санні спогади спочатку є засобом наближення минулого задля його кращого розуміння, але чим більше протагоністка заглиблюється у спогади, тим більше спогади відіграють роль відторгнення минулого і ще більшої невизначеності щодо власної самості. Пам'ять, що мала би слугувати підтримці ідентичності, через свою невизначеність й непевність, через актуалізацію минулого, яке, здається, нам не належить, фактично, деконструює ідентичність і стає чинником відторгнення минулого, а не його розуміння і прийняття: "I am not loyal to my Alaskan childhood. I hate it. Haven't you ever felt trapped up here? Alaska's just the end of the line… It's like finding an old rubber boot in a trout steam… If it weren't for those crazy dreams of mine I'd leave tomorrow" [4, 258].

Ідентичність Санні, як і її батька, з одного боку, визначає характер мнемонічної нарації, з іншого – їх самість стає продуктом історій, які вони розповідають про своє минуле. Персонажі опиняються у пастці герменевтичної спіралі, коли значення минулої події постійно реінтерпретується у світлі подій наступних. Для Санні джерелом породження нових значень спогадів стають її сни. Оніризм виступає важливим маркером дієгези пам'яті в романі. Це та сфера буття, де немає регульованості та впорядкованості, тобто "соціальної рамки", але існує свобода думки, вибору й інтерпретацій [3, 23]. Нічні жахи Санні є результатом намагань зафіксувати певні значення й оцінки у своїх спогадах, котрі неминуче контрастують з тим, що залишається поза артикульованими історіями, але відомо протагоністці з інших джерел. Власне небажання реінтерпретувати власні спогади, прагнення "затримати" їх на рівні емоцій і сприйняття підлітка стають причиною страждань протагоністки. Водночас слід мати на увазі, що психологізація її образу залишається навіть не на другому плані, а домінантою стає здатність/ нездатність вербалізувати причини свого внутрішнього неспокою.

У снах і мареннях спогади Санні на певний час сегрегуються в особистому просторі, де вона має змогу звільнитися від обмежень соціуму, повністю віддавшись власному болю й уяві. Однак попри умовну свободу існування в світі сновидінь і марень, Санні не тільки не має змоги вирватися з-під влади спогадів, а навпаки, опиняється в полоні відчуттів, які вона не хотіла би експлікувати – ненависть до батька, усвідомлення його егоїзму й самозакоханості, бажання самоутвердитися за рахунок залежних від нього.

З формальної точки зору роман Дж.Гоукса є абсолютно аісторичним і асоціальним. Цьому сприяє і локалізація дії в роману: Аляска – це те місце, яке в силу свого розташування і клімату опинялося поза межами історико-політичних перипетій. У спогадах Санні фігурує лише один епізод, що має стосунок до історії, але при цьому він дуже вагомий для фабули твору. Протагоністка згадує про пригоду з віднайденням тотему Лінкольна, про який дядечко Джейк чув від свого друга ще до переїзду на Аляску. Він шукав його понад десять років і мріяв не лише знайти й передати до музею, а й спробувати відкопати навколо нього поклади золота. Тотем Лінкольна у романі став тим артефактом, у якому екстерналізувалась і об'єктивізувалась колективна пам'ять, носієм якої виступив батько Санні. Його радість від віднайдення тотему виявилась передчасною: серед десятків подібних до неї саме ця дерев'яна фігура всередині настільки струхлявіла, що її не можна було зрушити з місця. Дж.Гоукс продумано і недвозначно підштовхував читачів до такого повороту подій: дорога до галявини тотемів вела через спалений до тла ліс, індіанець, який супроводжував шукачів раритетів американської історії, був останнім з вимираючого племені саслота, а його посмішка, блиск очей й вся поведінка мали в собі щось зловісне. Більше того, як з'ясувалося, індіанці не тільки не цінували внеску Лінкольна в історію, а й взагалі не мали поняття, хто це такий. Акцентування уваги саме на цьому епізоді невипадкове: в умовах незвичайного, складного, повного небезпек і авантюр життя на Алясці, де вимирали останні індіанські племена, а з ними й культура корінних народів Півночі, постать Лінкольна, як і вся історія нової нації, виявилась непотрібною і недоречною. Тотем як матеріалізоване втілення колективної пам'яті білих поселенців у прямому значенні слова розсипався на шматки і виявився непридатним до використання.

З іншого боку, хоча в романі індивідуальна пам'ять протагоністки не інкорпорується і не розвивається в пам'ять колективну, письменник насичує роман великою кількістю етнографічних деталей, починаючи від історії та побуту індіанських племен та історії міста Джуно, закінчуючи історією розвитку повітряних сполучень на Алясці. Така культурно-історична й побутова деталізація й інколи аж надмірно інформаційно насичена оповідь можуть розглядатись як компенсація відсутності наративного багатоголосся, притаманного постмодерністській літературі.

Попри сюжетні перипетії, роман закінчується дуже банально: упродовж всієї оповіді над спогадами Санні тяжіє надія дізнатися щось незвичайне й особливе про зникнення свого батька, щось, що відповідало би загальному духові безглуздого героїзму його життя і що на наративному рівні марковано "таємницею нерозказаних історій" [2, 56]. Розповідь Чарлі про самогубство дядечка Джейка після історії з тотемом Лінкольна стає для Санні звільненням від травматичних спогадів і нічних жахів. Вона

залишається на Алясці, бо “when a woman is tired of Alaska, she’s tired of life. All the life there is in Alaska” [4, 395]. Таким чином, пам’ять стає для протагоністки інструментом гармонізації власної екзистенції з тим, що письменник називав “всеохопністю життя”, а також виступає засобом підтримки неперервності людського досвіду, якими незначущими не виглядали би його індивідуальні вияви.

У час деконструювання метаоповідей наративізація пам’яті вже не є прерогативою літератури. Дослідники феномену пам’яті відзначають нерозривний зв’язок пам’яті з історією та їх взаємозалежність: “Memory has been promoted to the center of history: such is the spectacular bereavement of literature” [7, 24]. Водночас Дж.Гоукс, як і його колеги-постмодерністи, інкорпорують різні модуси пам’яті у канву своїх романів як елементи, що здатні персоналізувати історію аж до створення її контрверсії, і використовують риторичні можливості мнемонічного дискурсу як засобу підтримки неперервності досвіду людського буття.

Результати даної статті можуть бути використаними у дослідженнях з історії сучасної літератури США, а також при розробці навчальних курсів з історії зарубіжної літератури XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зонтаґ, С’юзен. Проти інтерпретації та інші есе / Переклад з англ. В.Дмитрука. – Львів: Кальварія, 2006.
2. Caruth, Cathy. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. – Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996.
3. Halbwachs, Maurice. On Collective Memory. – Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1992.
4. Hawkes, John. Adventures in the Alaskan Skin Trade. – Pengiun Books, 1986.
5. The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought. Ed. Stuart Sim. – Icon Books, 1998.
6. Klein, Kerwin Lee. On the Emergence of Memory in Historical Discourse // Representations, 69. – Winter, 2000. – P. 127-150.
7. Nora, Pierre. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations 26. – Spring, 1989. – P. 7-25.
8. Tense Past. Cultural Essays in Trauma and memory. Ed. Antze, Paul & Michael Lambek. – New York and London: Routledge, 1996.
9. http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_hawkes.html.

УДК 82’06(091):371.214.112

БІЛА Анна Вікторівна, доктор філологічних наук, професор, в.о. завідувача кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету

ДЕКОНСТРУКЦІЯ ПРОГРАМИ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТ. У СВІТЛІ МАСОВІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ

У статті розглянуто основні формати переструктурування програми історії літератури XX ст. (заміна, часткова адаптація, заміна концептуального блоку) і їх залежність від соціокультурної ситуації, у тому числі від характеру політичної пропозиції. Особливий акцент зроблено на потребі нового концептуального підходу щодо формування курсу “Історії української літератури XX ст.” у зв’язку із тенденцією до масовізації художньої продукції у 2000-х рр. Пропонована поліморфна концепція, на думку авторки, мусить відмовитися від “середнього арифметичного”, оголюючи ідеологічні структури різнотипних літературних канонів.

In clauses the basic formats over-structuring programs of history of literature XX item (replacement, partial adaptation, replacement of the conceptual block) and their dependence from social-culture situations, including from character of the political offer are considered. The special accent is made on need of the new conceptual approach at formation of a rate “Histories of Ukrainian literature XX item” in connection with the tendency to massive art production in 2000th. Offered polymorphic concept, in opinion of the author, should refuse from “an average arithmetic”, baring ideological structures of polytypic literary canons.

Незважаючи на те, що в Україні деконструкцію найчастіше розуміють як спосіб читання художніх текстів і незважаючи на слабку адаптацію принципів деконструкції у літературознавстві, ми спробуємо у загальних рисах сформулювати проблему дифузії канону у 1990□х рр. та переструктурування університетської програми викладання історії літератури XX ст. Потреба обмежитися рамками саме XX ст. продиктована динамічними змінами у рецепції літературного процесу, які відбулись протягом останніх двох десятиліть. З одного боку, заповнення історико-культурного ряду новими фактами і поверненими з небуття іменами, з іншого боку – різке і подеколи хаотичне виймання раніше легітимних і шанованих класиків. Часова обмеженість викладання відповідних дисциплін за таких обставин ніби виправдовувала етичний та естетичний радикалізм.

Відтак соцреалістичний канон був у 1990-х рр. замінений на модерністки зорієнтований. Замість ідейності, класовості й партійності (трьох китів соцреалізму) – модерність, європеїзм, фаустівська людина сумніву; замість Маркса і Леніна – Ніцше і Шопенгауер, навзамін А.Головка, І.Микитенка, пізнього П.Тичини, зрілих М.Рильського і М.Бажана – М.Хвильовий, М.Куліш, П.Тичина періоду революції, “неокласики” і ціла когорта пражан як мучеників за національну ідею. Змінився набір імен, але стереотипи програми лишилися незмінними: так, “зачинателем новітньої української прози” у середині 1990-х називають не А.Головка, а М.Хвильового,

що дає підстави говорити про такий шлях деконструкції канону, як звичайну *заміну*: називання М.Хвильового засновником новітньої прози автоматично переносить на текстовий матеріал принципи інтерпретації, застосовувані перед тим до прози А.Головка. Але існують також інші спроби переструктурування літературного ряду у форсмажорних умовах "перебудови" і набуття незалежності: часткова адаптація і повна заміна концептуального блоку.

Часткова адаптація показова в освоєнні творчості М.Куліша. Пригадаймо, шкільні підручники початку 1990-х наполегливо рекомендували один з найслабших творів цього драматурга – п'єсу "97", згодом надійшла черга філологічної комедії "Мина Мазайло". Вибір згаданих творів якнайкраще демонструє процес "притирання" нової освітньої програми історії української літератури до репресованого класика 1920-х рр., а саме обережне врахування націонал-комуністичних переконань М.Куліша і акцент на темі українізації, тобто піднесення "своєчасних" для політичної ситуації 1990-х питань – своєчасних у сенсі потреби маніпулювання читацькою свідомістю, розхристаною шоком стрімкого соціального переходу. Але якщо вдуматися, відбувалось притирання не міно-світніх читачів до нової когорти класиків, а політиків – до нового ціннісного історико-культурного набору у плані деконструкції соціального поля. Слід нагадати, що процес швидкого повернення викреслених протягом сімдесяти років імен (див. список персоналій у хрестоматії поч. 1990-х рр.: [8]) мав місце на тлі інформаційного вибуху – вінегрету з політичних чуток, газетних та телевізійних заманок про НЛО, А.Чумака і передбачень Нострадамуса, себто у контексті сміттєвикиду, з якого було вільно обрати той набір артефактів, що підходив до швидкоплинної ситуації. І культурний злам початку 1990-х, поза сумнівом, був елементом згаданого сміттєпотоку, а тому увібрав у себе як стереотипи попередньої епохи, так і деформовані інформаційні модулі теперішньої. Останнє, отже, характерно для *часткової адаптації* класика у новому каноні. Якщо звернемось до "Історії української літератури ХХ ст." за редакцією В.Дончика, що побачила світ на початку 1990-х рр., зауважимо саме таку, примирливо-синтезуючу тенденцію до *максимального наповнення канону*, у межах якого співіснують А.Головко і М.Хвильовий, соцреалізм і модернізм [6]. Себто виявимо відсутність концептуального підходу і низку різнопланових наративів, що в підсумку розмиває поняття літературного ряду, "першої" та "другої" лінії, класиків та епігонів.

Заміна концептуального блоку у програмі стала можливою тільки наприкінці 1990-х рр. і триває до теперішнього часу. Мова йде про виймання когорти соцреалістів з історії літератури або й цілої соцреалістичної парадигми і заповнення новоутвореної лакуни іншими структурними елементами, наприклад, МУРом – явищем, симетричним у часі щодо літератури високого сталінізму. У такий спосіб відбувається зрощення двох "колій" (за висловом Г.Костюка) літпроцесу ХХ ст., а також етико-естетична компенсація. Цікаво, що подібна заміна (повна або часткова – у залежності від авторського підходу в базовому курсі) зненацька оголює стильову симетричність соцреалізму сталінського зразка і соцреалізму МУРу, подібність типізації героїв, аналогії у жанровій динаміці тощо.

Наочною є також інша заміна концептуального блоку соцреалізму: перетягування хронологічного маркера назад, у 1920-ті, період формування інтелектуальної прози у межах дискурсу модернізму, проминання несприятливих 1930-1940-х рр. і відродження "інтелектуального фенікса" у 1960-1990-х рр. Таке переструктурування історичного наративу є ціннісно вмотивованим, але для стороннього спостерігача відкриває бінарну опозицію реалізм – модернізм, різко видозмінюючи генну структуру української культури (показовим у цьому сенсі є новий академічний проект "Історії української літератури ХХ ст.", модерністсько-центричний і антисоцреалістичний: див. плани відповідних томів VIII□X [1, 127-129]). Адже народницький дискурс в українських реаліях останніх двох століть є чимось більшим за реалістичне моделювання дійсності і, розгортаючи свою ідеологічну синусоїду, в окремі періоди виконував функцію збереження психотипу нації. Натомість нереалізований, у силу об'єктивних причин, проект модернізму програмував центробіжний відрух. У сучасних умовах політичної кон'юнктури опозиція реалізм – модернізм буде прочитана спрощено: націоналізм – глобалізація…

Втім, самий процес спостереження за розхитуванням канону класиків, що триває у пізніх 1990-2000-х рр. може дати низку цінних міркувань літературознавчій науці. Хоч за подібною заміною концептуального блоку стоїть уже не сміттєвибух, а цілком організований інформаційний потік, що маніпулює бінарними опозиціями: реалізм – модернізм, соцреалізм – націоцентризм, "чуже" (барбаризм) – "своє" (нативізм) тощо. Як слушно підкреслює Д.Перкінс, "будь-яка концептуальна система приділяє увагу лише тим текстам, які відповідають її концепціям, бачить у текстах лише те, що має значення для концепцій, і неминуче скорочує багатоманітність, розмаїтість і неоднозначність минулого" [7, 44]. За українських реалій концептуально розроблена програма для вищих навчальних закладів, крім цього, обов'язково матиме у своїй основі бінарні опозиції, що легко зчитуються як політичним, так і культурним дискурсами. Але відстежити

заміну, перебуваючи всередині оформленої системи, не так просто. Про це зокрема свідчать дві концепції останнього десятиліття – психоісторії (яка належить Н.Зборовській) і "післячорнобильської бібліотеки" (Т.Гундорової). Перша з них є вичерпним концептуальним проектом, який накладає готові матриці фройдизму, сплітаючи міцну сув'язь наскрізної психопатології в літературі і переконуючи у необхідності богонавернення і пізнання нативістичного коду [5]. Друга більше відповідає постмодерністським зразкам історій літератури, де вибірковість авторів і текстів продиктована необов'язковістю Історії за постапокаліптичної доби [4].

Між тим звернемо увагу на зміну соціокультурної ситуації 2000-х рр., у межах якої і постали два згадані концептуальні проекти. Інформаційне прискорення, лібералізація і, як наслідок, тотальна синонімізація естетичних (а згодом етичних) цінностей сприяли децентрації літературного поля [3, 21], відступу на маргінес історично усвідомленого легітимного канону класиків, архівізації та музеєфікації літературного процесу як у собі замкненого підручникового пропедевтичного явища. На практиці (тобто у живому актуальному житті) згадана соціокультурна ситуація потягнула потребу у швидкій зміні літературних поколінь (замість типових п'ятнадцяти – менше десяти років), конвертування літературного і електронного дискурсів, а головне – стрімку масовізацію *художньої продукції*. Наполягаю саме на такому визначенні "тексту", бо воно якнайкраще відповідає сучасним реаліям, активно впливаючи на деконструкцію літературного канону. Власне, художня продукція і є тим грубим демонструючим вектором, що ним професори університетів лякають студентів, відкладаючи на далеке "потім" читання творів Поваляєвої і Малярчук, а наполегливо інкорпоруючи (і відповідно музеєфікуючи) в курсах "Історії літератури" творчість Забужко і Андруховича (див.: 1, 129).

Добір імен з літературного терену 1990-2000-х рр. у двох згаданих концептуальних проектах (Н.Зборовської і Т.Гундорової) свідчить про те, що, по-перше, літературознавство прагне закрити очі на стрімко "доростаючий" набуток нових поколінь, по-друге, визнає його необов'язковим (бодріярівський концепт постапокаліптичної доби сам говорить за себе), по-третє, не готове до самоспостереження. Як і на початку 1990-х рр., академічна історія української літератури тяжіє до пошуку "середнього арифметичного". Але масовізація літературної продукції останніх двох десятиліть (спрощення тексту, часова ущільненість рецепції, розважально-ігрова домінанта, підпорядкованість тенденціям ринку) спонукає радикально змінити розуміння літературного канону.

Літературний канон фіксує і закріплює в якості нормативних ті чи інші, вагомі для функціонування владного дискурсу, формозмістові компоненти, чим і здійснює врегулювання відношень між Автором, Текстом і Читачем – з одного боку, і владою – з іншого. Виходячи з такого розуміння, наративний каркас історії літератури ХХ ст. доречно будувати за принципом оголення ідеологічних структур – модернізму і авангарду, соцреалізму і неонародництва, шістдесятницької етичної дискурсії і вісімдесятницького карнавалізму, соцартівства і концептуалізму, інтелектуальної і масової парадигми, філологічної і феміністичної течії тощо [2]. Поліморфна концепція програми передбачає поетапне розщеплення ідеологічного складника канону того чи іншого періоду і вивільнення цього енергетично-евристичного потенціалу на поштовх історії літератури вперед – до синхронізації із паралельним літературним процесом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Академічна "Історія української літератури" в 10 томах (матеріали зібрань науково-редакційної комісії, "круглих столів", інших наукових обговорень та плани томів). – К.: Фенікс, 2005. – 164 с.
2. Біла А. Програма курсу "Проблеми становлення української новітньої літератури". – Донецьк, 2005. – 20 с.
3. Бондар-Терещенко І. Ostмодерн: геопоетика, психологія, влада. Монографія. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К.: Критика, 2005. – 264 с.
5. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
6. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. – К.: Либідь, 1993-1995.
7. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2005. – 152 с.
8. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. / Упоряд. В.Яременко, С.Федоренко. – К., 1993-1994.

УДК 821.161.2-311.6.09

ЛИТВИНОВИЧ Світлана Володимирівна, викладач кафедри української літератури Миколаївського державного університету імені В.О.Сухомлинського

ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ІСТОРИЧНОГО РУХУ УПА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ: ПЕРЕКОДУВАННЯ МІФОЛОГЕМ

У статті окреслюється ряд художніх творів, у яких письменники торкаються історичного руху УПА; вирізняються суголосні мистецькі рішення в моделюванні художнього світу прозових полотен, засобах творення образної системи; простежується відхід авторів від стереотипного зображення воїна повстанської армії, сформованого в часи панування тоталітарної ідеології.

The paper sketches the row of works of art, in which the authors touch the historical resistant movement of Ukrainian Rebellious Army; emphasizes the similar decision in modification of artistic world of prose, ways of creation of the system of images; observes authors' deviation from stereotypical reflecting warrior of rebellious army, which was formed in time of totalitarian ideology.

Критичне наукове осягнення й образно-художнє втілення подій, пов'язаних із національно-визвольними змаганнями українського народу в XX сторіччі, тривалий час перебували під суворою забороною. Історія січових стрільців, Української Галицької Армії, січовиків Карпатської України, воїнів Української Повстанської Армії висвітлювалася викривлено, тенденційно. Мусимо констатувати, що донині в цій історії існує чимало нез'ясованих моментів. Останнім часом в Україні з'являються дослідження, у котрих науковці намагаються об'єктивно поцінувати значення чину УПА, а також визначити мистецьку вартість повстанського фольклору, художньої творчості поетів-повстанців (М.Боєслав, П.Василенко, М.Кушнір і под.).

Відтворення української історії 40-50-х років XX віку поступово входить до тематичного діапазону сучасної прози. На часі й потреба осмислення віддзеркалення збройної боротьби ОУН-УПА в сьогочасній белетристиці. До розгляду жанрово-стильових особливостей окремих творів, у яких йдеться про минуле України зазначеного періоду, звертались І.Андрусяк [див.: 1; 2], З.Гаєцький [див.: 4], Т.Дзюба [див.: 5], М.Дубина [див.: 6], С.Жила [див.: 7; 8], М.Ільницький [див.: 10], Т.Гребенюк [див.: 13], І.Роздольська [див.: 15], А.Сковронек [див.: 17], М.Сущенко [див.: 18], І.Яремчук [див.: 20]. Метою нашого дослідження є окреслити ряд прозових полотен, у яких письменники торкаються історичного руху УПА, вирізнити суголосні мистецькі рішення в моделюванні художнього світу творів, засобах творення образної системи, простежити відхід авторів від стереотипного зображення воїна повстанської армії як "зрадника", "злочинця", "буржуазного націоналіста".

Український національно-визвольний рух опору в роки війни інтерпретується в романі "Єрусалим на горах" (1994) Р.Федоріва, оповіданнях "Храм Посейдона", "Кров" (обидва 1996) Ю.Покальчука, повісті "Загін смерті" (1991), романі "Ізійди, сатано!" (1995) та новелах Л.Сеника. Нового звучання трагічним подіям, що розгорталися тоді в буковинському і галицькому ареалах України, надає "драма на три життя" "Солодка Даруся" (2004) М.Матіос та її ж оповідання "Апокаліпсис" (2005). Однак, можна

з певністю зазначити, що 2002 року (рік 60-річчя УПА) у незалежній Україні виходить друком перший великий художній твір про Українську Повстанську Армію – романний триптих "Вогненні стовпи" Р.Іваничука. Як бачимо, осягнення діяльності УПА зацікавлює письменників різних поколінь та мистецьких уподобань.

Ряд представлених творів не претендує на вичерпність, позаяк їхній масив постійно поповнюється. Прозові полотна умовно розділяємо на декілька груп щодо місця відтворення збройної боротьби в сюжетній канві: 1) епізодичне зображення ("Єрусалим на горах" Р.Федорів; "Ізійди, Сатано!" Л.Сеник); 2) історичний рух УПА подається як дотичний до драми маргінальної особистості (повія, блаженні), що стоїться в центрі твору (роман "Солодка Даруся" та оповідання "Апокаліпсис" М.Матіос, "Храм Посейдона" Ю.Покальчука); 3) провідне місце у творі займають перипетії, пов'язані з національно-визвольними змаганнями (романний триптих "Вогненні стовпи" Р.Іваничука, повість "Загін смерті" Л.Сеника, оповідання "Кров" Ю.Покальчука). Ми зупинимось на розгляді художніх особливостей останніх двох груп.

Звертає увагу не лише жанрова різноманітність текстових масивів: роман, повість, оповідання, а й авторські визначення, що заакцентовують розширення жанрово-стильових меж: "Вогненні стовпи" – романний триптих (легенда, притча, реквієм), "Солодка Даруся" – драма на три життя (драма щоденна, драма попередня, драма найголовніша). Проте й без таких самобутніх дефініцій твори "Кров" Ю.Покальчука, "Загін смерті" Л.Сеника не можна назвати оповіданням, повістю в традиційному розумінні. Повісті "Загін смерті" властива новелістичність, кожен розділ будується як психологічна новела, де оповідь ведеться переважно з точки зору певного персонажа. На наш погляд, оповідання "Кров" характеризується сучасною модифікацією казкового мотиву, а також графічним розмежуванням теперішнього часу і простору з екзистенційно відсутнім, що виявляється у поданні подій, які належать історії, курсивом.

Можна відзначити, що у творах переплітаються різні часові пласти. Минуле й теперішнє проектується на майбутнє, історія оцінюється крізь досвід сучасності. З цього ряду частково випадає повість "Загін смерті" Л.Сеника [див.: 16], так як у фокусі авторової уваги перебуває лише національно-визвольна боротьба (вимір минулого), однак вона вміщується в позачасовий і позапросторовий континууми. Письменник не завантажує текст предметними орієнтирами, описами місцевості, на позачасовість вказує й авторський акцент на особливій діяльності людей (Галя – зв'язкова у вічність).

Однією зі спільних рис поетики творів виступає їх соціально-побутова основа, заякорена в глибинну народну, зосібна гуцульську, міфопоетику, яка органічно ілюструє своєрідне двовір'я українців, що поєднує християнську мораль з архаїчними елементами язичницького світогляду. Як констатує Т.Дзюба, у "Солодкій Дарусі" "виявом національної міфопоетичної свідомості є й побутування численних повір'їв, прикмет, забобонів, що стосуються різноманітних сфер людського життя, насамперед, родинно-сімейного укладу та господарської діяльності" [5, 176]. До давніх уявлень, художньо інтерпретованих у творі, можна зарахувати й віру в магічну силу слова, що виявляється через материне прокляття, зурочення словом. Міфологічні ремінісценції містяться і в першоназві твору "Трояка ружа". Цей образ виступає спочатку як художня деталь, поступово виростає до рівня символу, відкриває розуміння квітки "як глибоко національного фольклорного первня, котрий є водночас органічною складовою "глобальної відпочатковості" вселюдської культури" [2]. Трояка ружа – людське життя, яке ніколи не буває одноманітним, постійно "змінює барву". Ружа – "квітка, що нагадує собою Сонце", квіти ружі – "... слава, вінок з них символізує життя; як квіти в'януть, так і людина никне" [3, 442]. Значеннєва наповненість символу квітки-ружі не обходить і образи бійців УПА. Моторошна картина впізнавання односельцями вбитих воїнів, активізує уяву реципієнта описом зовнішності повстанців, коли наратор – сторонній спостерігач на емотивному рівні поєднує поняття смерті і краси героїчної смерті, проводячи паралель між подібністю крові та ружі: "У хлопця з правого, а в дівчини з лівого боку були прострелені скроні. І коли б не знати, що то запекла кров, можна було подумати, що вони собі припасували під волоссям по маленькій засохлій ружі" [12, 146].

Схоже нашарування питомо національних значень образів-символів крові і рослини, у даному випадку калини, відбувається в художній текстурі оповідання "Кров" Ю.Покальчука [див.: 14]. На наш погляд, твір є сучасною трансформацією оповіді про чудесну сопілку з калини, що виросла на могилі вбитого й видає вбивцю. Так, маючи задум написати щось, пов'язане з історією УПА, гомодієгетичний наратор, від імені якого ведеться оповідь і який виступає дійовою особою, сідає відпочити під калиною і, опершись на землю рукою, проколює її чимось гострим до крові. Автор "Української міфології" В.Войнович зазначає, що "кров осереддя і символ життя. Субстанція життєвої сили, оселя душі. Кров має багатогранні ритуально-магічні функції. Символічним замінником крові виступають вино, червоні нитки, калина" [3, 255]. Укол стає магічною формою контакту, викликає привид повстанця Павла, похованого під калиною. Художньо вмотивованим у плані створення містично забарвленої картини, що апелює до язичницького світо-

сприйняття, видається і вміщення опису ритуального поховання матір'ю сина. Мати ховає не тіло сина, а землю, просяклу його кров'ю, копаючи під калиною не просто ямку, а могилу розміром у людський зріст.

У повісті "Загін смерті" Л.Сеника [див.: 16] міфопоетична настроєвість твору будується за іншим принципом, де основне символічне навантаження несуть псевда бійців: Андрій Вітер, Іван Грім, Залізняк. На нашу думку, прізвища Вітер і Грім, опредмечуючи буйний український характер, споріднюються з такими ж природними явищами (вітер, грім) – символами непереможної стихійної сили, яка характеризується нестабільною періодичністю. Прізвище-псевдо провідника Залізняка, котрий виявляється зрадником, уособлює "залізну" силу, яка протистоїть стихії. Цікавою видається і послідовність розміщення частин-новел повісті: 1) Андрій Вітер, 2) провідник Залізняк, 3) Іван Грім, 4) Андрій Вітер, 5) Іван Грім і под. Словом, боротьба людей протилежних світоглядних позицій переосмислюється як боріння вічного з короткочасним.

На основі міфологічних легенд органічно поєднується реальний та ірреальний художній світ у романному триптиху "Вогненні стовпи" Р.Іваничука. Автор уводить у твір легенди про Чорнобога та Білобога, антропоморфні образи (перетворення на вовкулаку Йосипа Кобацького, впізнання в олені доброго блаженного Юзя), демонічні сили. Елементи художньої реконструкції язичницького слов'янського та праслов'янського міфу виявляються у своєрідності дібраних автором художніх засобів. Особливу роль відіграє порівняння певних предметів, явищ з образами зі світу тварин та рослин, природними явищами: "вперта і надокучлива, мов спасівська муха, думка" [9, 83], "радість переповнила хату, немов дійниця свіжим молоком" [9, 105], "застояному, немов вода у річковій заплаві, житті" [9, 129] і под.

У романі міститься велика кількість пейзажних замальовок галицької природи, що сприймається як жива істота, спроможна реагувати на історичні події, діяти в унісон або контрастувати з психологічними переживаннями людей, наближаючи творчу манеру автора до фольклорної традиції.

Завдяки перехрещенням міфологічної та реальної площин у творах ("Кров" Ю.Покальчука, "Вогненні стовпи" Р.Іваничука) реалізується мотив помсти або ж спокути свого гріха винними. Цікаво, що і в оповіданні, і романі маємо осягнення реалій вже української незалежної держави. Колишні вбивці стають депутатами Верховної Ради, але покара за злочини приходить, здійснюється через правічні закони буття. Привид повстанця Павла ("Кров") змушує Столярова написати покаянного листа, зізнатися у своїх злочинах. Майор Молін ("Вогненні стовпи"), повертаючись через багато років на місце спаленного села, впізнає в олені блаженного Юзя, якого позбавив життя: "такі самі очі мав пастух, якого Молін убив на цьому місці, під липами ... полковник панічно втікав, раз у раз оглядався й на самому мості схибив кермом..." [9, 427]. У "Солодкій Дарусі" М.Матіос підтримується "концепція родової спокути гріха: найдорожче, що є в людини, її нащадки – стають заручниками її вини [13, 485]. Як бачимо, у морально-етичній парадигмі свідомості персонажів актуалізуються архаїчні уявлення про світобудову, закорінені в особливостях менталітету, біблійні приписи та фольклорні перекази. Автори свідомо моделюють ситуації, що покликані аргументувати думку про невідворотність покари за злочин.

У великих прозових полотнах ("Вогненні стовпи" Р.Іваничука, "Солодка Даруся" М.Матіос) маємо розщеплення художньої реальності на два абсолютно протилежні світи: питомо український життєствердний світ та світ, що приходить разом із завойовниками. Частково йдеться про німців, та ядром протидії стають український уклад життя, побудований на предківських традиціях, й антисвіт, репрезентований радянською владою, тоталітарною ідеологією. У зображенні наступу чужинських військ, упровадження комуністичних порядків легко помічаємо апокаліптичні мотиви (візії Страшного Суду, прихід Антихриста), що генетично сягають "Об'явлення Св. Івана Богослова". Створенню відповідного настрою посутньо сприяє залучення давньої слов'янської символіки, вживаної на означення нещастя. Як і в художній картині світобудови, створюваній поетами-повстанцями, "український світ має позитивний енергетичний заряд; а "не свій" світ пульсує у ритмі від'ємному – він злий, пекельний, гріховний, чужий, протилежний життю" [20, 91].

Максимальне наближення до місцевості (Галичина, Буковина), на теренах якої розгортався історичний рух УПА, окрім міфопоетичного наповнення творів, убачається й в особливостях художнього мовлення творів ("Вогненні стовпи" Р.Іваничука, "Солодка Даруся" М.Матіос) – яскраво вираженому говірковому забарвленні. Діалектна лексика визначає стильову домінанту мовної палітри текстових масивів. Вона є матеріалом художнього мислення митців, становить єдине ціле з мовною тканиною романів. Важливо зазначити, що діалектизми вживаються не лише в діалогах, а, збагачуючись змістовними ознаками підтексту, входять у власне пряме мовлення, авторські партії, які містять характеристику душевного світу героїв, ліричні пейзажні замальовки, філософські й публіцистичні роздуми персонажів.

У персонажній системі творів, що є предметом даного дослідження, нас цікавлять образи бійців Української Повстанської Армії. У

романному триптиху “Вогненні стовпи” Р.Іваничука воїни змальовуються письменником крізь призму лицарського ідеалу, культивованого поетами українського Резистансу: смерть – не кінець, а продовження великої дороги до вигартуваної в боях національної ідеї. У триптиху все особисте в повстанців пов’язане з боротьбою, навіть кохання до дівчини зливається із любов’ю до України, тому любов стає сильнішою за смерть, вивищується над нею. Їхні вчинки й почування вказують на самостійність думки та дії, на чому ґрунтується внутрішній спротив будь-якому насильству ззовні. У натурах вояків УПА постійно заакцентовуються позитивні якості. У відтворені їхньої поведінки зауважуємо певну міру ідеалізації: помилування злочинців-зрадників (спочатку приймається рішення помилувати Йосипа Кобацького; заслуговує помилування Шпола), гостинність до полонених (Едварда та Піта спочатку годують, потім допитують) і под.

Узагальнений погляд ворогів на діяльність УПА також спрацьовує на утвердження її непересічної ролі в історії. Майор Молін, приміром, цілком тверезо розмірковує: “Я зрозумів, що ми їх ніколи не переможемо… Вони підривають себе в бункерах гранатами, щоб не здаватися в полон, перед розстрілом сміються тобі в обличчя, на допитах вигукують “Ще не вмерла Україна!”; мало того населення називає їх не інакше, як наші, пастухи на толоках виспівують бандерівських пісеньок… навіть діти перед сном моляться за свою Україну і нашу погибель… У них є ідея…” [9, 136].

Потрапляючи в полон, повстанці не втрачають віри у справедливість своїх вчинків і невідворотну перемогу, якщо не зараз то в майбутньому, чим викликають лють у ворогів. Особливої гостроти набуває сцена побиття радянським майором жінки-зв’язкової. Цей епізод слугує для посилення авторської негації “совєтів” і, водночас, возвеличення страждань за ідею свободи рідної землі: “Майор аж поступився назад: на нього йшла із закладеними за спину руками чорноволоса зеленоока фурія, в її очах палахкотіли ненависть, гордість і незалежність, вона була гарна, ця жидівська бестія, й водночас страшна, й Молін, не починаючи допиту, почав її гамселити кулаками по голові, далі трутив на підлогу й топтав ногами, а вона не видала й звуку; майор шаленів і заглушував криком власний страх перед жінкою, яка виявилась сильнішою за нього” [9, 151].

У повісті “Загін смерті” Л.Сеника бійці УПА також зображуються як сильні, молоді, сміливі. Основний конфлікт твору переміщується в психологічну площину: бійці коливаються між військовим обов’язком виконувати накази командира Залізняка без заперечень і своїми сумнівами щодо доцільності цих наказів. Автор моделює ситуацію, коли воїни змушені позбавити життя “зрадника”, яким, за словами командира, виявляється священик. Психологічне напруження досягає апогею в кінці твору. Обставини вказують на те, що зрадником і шпигуном є командир. Єдиний вихід врятувати невинні життя і покарати ворога – загинути разом з ним. Саме це обирає Андрій Вітер, підриваючи себе із Залізняком. Отже, тут бачимо іншу парадигму відтворення діяльності УПА: автор визнає, що люди могли робити помилки, але все ж не свідомо, а через ворожі намовляння.

У романі “Солодка Даруся” М.Матіос образи бійців УПА входять до подієвої основи твору лише в третій частині – “драмі найголовнішій”. Авторка не змальовує бойові сутички, а розкиває характер воїнів через контакти з жителями села, для яких вони є “нічними гостями”, “лісовими людьми”. Приреченість, але непримиримість відчитується в їх рішучій тихій мові, виважених учинках. Спорідненість “нічних гостей” із жителями села, їхнє почування себе захисниками, а не злочинцями вияскравлює й епізод, коли повстанці повертають Михайлові забрані продукти, бачачи, що люди мусять віддати до колгоспу вдесятеро більше.

Загальну картину художнього розкриття образів воїнів суттєво доповнюють сцени впізнавання вбитих односельцями, рідними. Авторське споглядання мертвих, проникнення в переживання живих людей справляють потужний емоційний вплив на читача. Наприклад: “Проходили колом, вдивляючись в обличчя вбитих. Різного віку чоловіки, а один зовсім юний, геть ще хлопчик безвусий, босий, без сорочки, з раною під серцем, певне від ножа. З рани ще й зараз стікала кров. Вочевидь, убили їх зовсім недавно.

Провели отак усіх. Село мовчало. Не пізнавало своїх. Проходили мовчки, похиливши голови, позирали на мертвих скоса, неспроможні вичавити й звуку з себе в страхі і мовчазній згоді” [14, 162]. Віртуозне художнє відображення психологічної напруги в межових ситуаціях, притаманне авторській манері письма М.Матіос, проглядає в шкіцово витвореній авторкою жахливій картині видовища понівечених молодих тіл: “Під чорною стіною, якраз під великим вікном сиділо ... двоє мерців: молоденький хлопець і зовсім юна дівчина, можна сказати, майже дівчинка. Вітер ворушив їх волосся на голові – і здавалося, що вони живі, тільки бояться відкриті від сорому очі. Геть зовсім голі, як мама на світ родила, вони підпирали сільради, одночасно підпираючи головами одне одного... з поміж хлопцевих ніг стирчав обріз, ніби націлений у небо”. У дівчини замість грудей чорніли дві глибокі діри із запеклою кров’ю, одне око і “зяяло виколупаною дірою” [12, 146]. За нової влади, представники якої позбавлені людяності, відбувається викривлення основ світобудови: мертві описуються авторкою як

живі, а живі як мертві: “ціле село зараз тяжко мовчало, набравши в груби повітря і затамувавши зі страху подих” [12, 148], “занімілі і скам’янілі люди дивилися на три трупи з таким виглядом, як дивились би ті, хто знає достеменно, що і їх повинні закатрупити слідом за цими нещасними” [12, 149].

У відображенні зовнішності народних оборонців простежується ряд спільних рис, на яких зосереджують увагу читача автори. У триптиху “Вогненні стовпи” Р.Іваничука мужній вигляд (високі, плечисті) унаочнюється створенням враження, що ці люди – “втомлені”, “змучені”, “суворі”, з обличчями, покраяними зморшками – “з іншого світу”. У романі “Солодка Даруся” М.Матіос також акцентується міцність (високі), але увагу письменниці привертає одяг, який відрізняє їх від жителів села: чоловіки “зайшли в хату в чоботах, куфайках і мазепинках з обрізами через плече” [12, 150], “чоловік був у вуйковому кептарі, з крісом через плечі і в зеленому капелюсі” [12, 166].

Отже, сучасні художні твори, у яких автори торкаються національно-визвольних змагань 40-50-х років XX століття, засвідчують переборення письменниками міфологем, витворених радянською історіософією, в оцінці історичного руху УПА та психологічної сутності людей, які боролися в її лавах. Прозові полотна характеризуються жанровою різноманітністю, своєрідною сюжетно-композиційною побудовою. На актуальність порушених проблем як у минулому, так теперішньому і майбутньому, вказує переплетення трьох часів у межах певного твору, розгортання подій у позачасовому континуумі. Створення соціально-побутової картини художнього світу залучає українську символіку, національну, зосібна гуцульську, міфологічну парадигму, у якій органічно поєднуються язичницькі та християнські уявлення. Максимальне наближення до місцевості (Галичина, Буковина), на теренах якої розгортався історичний рух УПА, полягає і в яскраво вираженому говірковому забарвленні (“Вогненні стовпи” Р.Іваничука, “Солодка Даруся” М.Матіос). Художня реальність текстових масивів зчаста розмежовується на два протилежні світи: український (духовний) і чужинський (демонічний). Характери людей, які чинили збройний опір, розкриваються авторами в майстерно змодифікованих ситуаціях: бойові сутички; полон; контакти з жителями сіл; великої емоційної сили справляє ситуація впізнавання вбитих воїнів рідними і односельцями, коли автори об’єктивно описують понівечені тіла і гострі почування людей від споглядання мертвих. Осмислюючи непроминальну роль Української Повстанської Армії у здобутті Україною незалежності, письменники торкаються загальнолюдської проблематики (буття людини, певної нації, людства; громадський обов’язок перед власною державою), піднімають питання життя, смерті і безсмертя, добра і зла.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусяк І. Есеї // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – № 141. – С. 167-176.
2. Андрусяк І. Культурний “месидж” “Троякої ружі” // http://www.dyskurs.narod.ru/Matios.htm.
3. Войнович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Гаєцький З. Переконати, обнадіяти, запалити // Дзвін. – 2004. – № 5-6. – С. 142-145.
5. Дзюба Т. Гріх і його спокута // Березіль. – 2006. – № 9. – С. 174-180.
6. Дубина М. Осмислюючи правду минулої війни ... Про новий роман-легенду Романа Іваничука // Літ. Україна. – 2000. – 16 листопада. – С. 2.
7. Жила С. Вивчення роману-притчі “Вогненні стовпи” Романа Іваничука в школі // Укр. л-ра в загальноосвітній шк. – 2006. – № 7. – С. 15-18.
8. Жила С. Трагедія адекватна історії: роман М.Матіос “Солодка Даруся” та читацька конференція за усім твором // Укр. л-ра в загальноосвітній шк. – 2007. – № 2. – С. 6-13.
9. Іваничук Р. Вогненні стовпи. Романний триптих. – Л.: Літопис, 2002. – 432 с.
10. Ільницький М. Містерія Йорданської ночі // Дзвін. – 2004. – №5-6. – С. 136-141.
11. Матіос М. Апокаліпсис // Літ. Україна. – 2006. – 6 листоп. – С. 5.
12. Матіос М. Солодка Даруся. – Л.: Піраміда, 2005. – 176 с.
13. Гребенюк Т.В. Мораль, гріх і провина в концептосистемі прози М.Матіос // Актуальні проблеми слов’янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. – К.; Ніжин: ТОВ “Видавництво “Аспект-Поліграф”, 2006. – Вип. XI: Лінгвістика і літературознавство. Ч. II. – С. 480-487.
14. Покальчук Ю. Озерний вітер. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 232 с.
15. Роздольська І. “...Я для себе усе з’ясував” // Дзвін. – 2001. – № 4. – С. 136-144.
16. Сеник Л. На червоному полі. Новели та повість. – Л.: Академічний експрес, 1998. – 151 с.
17. Сковронек А. Найзухваліший Дон Кіхот // Київ. – 2001. – № 5-6. – С. 149-152.
18. Сущенко М. Про феномен Марії Матіос // Літ. Україна. – 2002. – 31 січня. – С. 3.
19. Федорів Р. Єрусалим на горах. – Л.: Червона калина, 1993. – 503 с.
20. Яремчук І. Національний космо – психо – логос і поетичні штампи у просторі тоталітарної естетики // Сучасність. – 2007. – № 1-2. – С. 86-126.

УДК 82.09

ПОЛІЩУК Надія Юріївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

ДИСКУРС АГАСВЕРА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА ІНШОГО

Предметом розгляду даної статті є функціонування дискурсу Агасвера з погляду однієї із ключових для постмодерної свідомості категорій – категорії Іншого. Дослідження апокрифічних текстів та їх літературної рецепції, зокрема у романі С.Гейма "Агасвер", у межах соціально-історичного та етноментального рівнів аналізу дозволяє стверджувати про існування юдейської концепції інтерпретації фігури Вічного Жида. Натомість вихід у загальнокультурологічний вимір дає змогу виокремити феномен єврейства як самодостатній і повноцінний, а водночас рівнозначний домінантному – християнському – дискурс Іншого.

In the present paper an attempt of considering Ahasver's discourse, both the initial apocryphal text and its literary reception, is realized from the perspective of Otherness, which as an attribute of postmodern consciousness emerges simultaneously with such notions as demarginalia, pluralism and tolerance. As a result of the analysis of several studies of the very Legend of the Wandering Jew and its functioning in the artistic text (S.Heym's novel "Ahasver") it is possible to confirm that there is a formed Judaic conception of the interpretation of apocryphal protagonist. In the wider culturological context it concerns the phenomenon of Jewishness as a full-fledged and self-sufficient discourse juxtaposed to the dominant discourse of Christianity.

У контексті постмодерної свідомості поряд із властивими їй атрибутами плюралізму, толерантності, децентрації та демарґіналізації як смислова окресленість виникає категорія Іншого – "філософська рефлексія, що позначає протилежне, взаємозаперечне або взаємодоповнюване явище стосовно того, що формулюється" [6, 160].

У теоретичному дискурсі М.Фуко, який вводить у літературознавчий обіг термін "Іншого", це поняття виконує важливу функцію: "Дискурс як "нечітка/незрозуміла система анонімних правил", що встановлює контроль над суб'єктом, еволюціонує в інструмент влади. Тому, щоб відвернути владу і небезпеку дискурсу, кожне суспільство контролює, організовує і відбирає продукцію дискурсу шляхом системного вилучення і побудови інших форм дискурсу" [17, 129]. Цікаво, що коли європейське поняття Іншого, виокремлюючи з нормалізованого суспільства божевільного а чи злочинця (М.Фуко) або в ключі феміністичної критики з патріархального (чоловічого) суспільства жінку (Л.Іріґерей), локалізується у рамках *інтра*культурної перспективи західної цивілізації, теорія інакшості американського дослідника Е.Саїда розвивається в термінах *інтер*культури, зокрема зв'язків культурного домінування між Сходом і Заходом. На його переконання, орієнталізм як дисципліна, переповнена амбіціями заволодіти *усім* світом (не-білим, не-західним), вважає "...цілі періоди культурної, політичної та суспільної історії Сходу суцільними відгуками на західну культуру" [10, 555].

З цих позицій дуже цікава і, на мій погляд, заслуговує на увагу думка Р.Розенталя, що з перспективи Іншого розглядає власне єврея: "У домінантному дискурсі західної культури єврей

переконливо конструюється як Інший, як елемент, чужий гегемонній християнській культурі, якого, відтак, уникають (остерігаються) і усувають від участі у дискурсі влади" [17, 127], – а в його конкретному вияві – персонажа поширеного апокрифа про Агасвера, Вічного Жида. Прикметно, що семантиці цього персонажа притаманні ознаки одночасно інтра- (за свій злочин перед Богом Агасвер є суспільним вигнанцем) та інтер- (у його особі відбувається перетин, якщо не зіткнення двох світоглядних доктрин – юдейської та християнської) культурної диференціації.

Предмет дослідження цієї статті – розгляд дискурсу Агасвера з перспективи культурологічної парадигми Іншого, здійснений на рівні вихідного тексту – власне апокрифічної оповіді та його похідного контексту – літературної рецепції.

Архетипний у світовій міфології мотив прокляття безсмертям у контексті християнської свідомості трансформується в семантичне ядро апокрифічної оповіді про передсмертні страждання Христа: образу (висміювання/удар) римським воїном (Картафілом/Буттадеєм/ Лонгином) Ісуса під час Його хресної дороги на Голгофу. Зневага Боголюдини розпадається на дві частини – провину і покарання і, позбуваючись ознак епізодичності (як одна з багатьох), набуває кульмінаційного звучання. Водночас, починаючи з XV ст. (Малх), а остаточно із XVII ст., коли власне з'являється "канонічний" текст, а з ним – стале ім'я Агасвера[1], персонажем апокрифа стає тільки єврей. Отже, інваріантний для подальшої інтерпретації текст оповіді демонструє собою аспекти, найважливіші для християнського сприйняття світу: розп'яття Христа, жаль за вчинений гріх та безпосередню вину в цьому євреїв. Саме ці риси становлять інтерес для аналізу переважної більшості досліджень апокрифу. Водночас існує низка праць, у яких дошукуються першопричини заданої моделі поведінки персонажа, ставляться запитання "чому?" і "для чого?", а не "що?" і "як?".

Оскільки прикметною особливістю цих досліджень є єврейське походження їхніх авторів, як і спільна для них теза – своєрідне відкриття-парадокс: попри те, що об'єктом оповіді є євреї, суб'єктом її творення є християни, – маємо підстави говорити про сформований комплекс юдейської концепції апокрифа про Агасвера, що дає вихід на ширші обрії потрактування відомої легенди.

Зокрема у рамках Фройдового праміфу про антагоністичні стосунки поміж братами/батьком і сином образ Агасвера прочитується як зредукована фігура Батька – Бога Ягве, символу старої праведної віри юдеїв, для яких християнство залишається молодою й незнаною, а тому ворожою силою [14, 203-205]. Натомість пошуки джерел легенди про Агасвера в поганській міфосвідомості європейців, вираженої, до прикладу, в міфі про Вотана, засновуючись на психоаналітичній концепції колективного несвідомого К.Ґ.Юнга[2], приводять до обґрунтованого висновку: "...У своїй відсутності відпочинку та поштовху до руху, у своїй доброті й готовності допомогти, а водночас у своїй жорстокості та відсутності чуття Агасвер не є жодним відображенням єврейського народу чи окремого єврея... він є радше символом невідпокутуваної західнохристиянської людини, що не інтегрувала своєї тіньової сторони (природи) і ще не знайшла свого балансу" [13, 224].

Однак знаковою у заданому ракурсі проблеми – категорії інакшості – видається гіпотеза Г.Маккобі, викладена в есеї "Вічний Жид як священний кат": вигадана фігура Вічного Жида була створена, щоб задовольнити потреби християн у прийнятті євреями ролі, відведеної їм у християнстві [16, 249]. Аналізуючи виокремлені у тексті оповіді найважливіші моменти, а саме: 1) безпосередню участь/вину у розп'ятті Христа; 2) приналежність грішника до єврейської нації; 3) каяття за скоєний злочин у поєднанні з 4) очікуванням Христового повернення, дослідник висловлює припущення, що Агасвер виконує вимушену, проте необхідну функцію "священного ката". Граючи роль такого ката, Вічний Жид бере на себе гріх убивства Бога і через власні страждання позбувається його та звільняє від відповідальності за нього інших людей, зосібна євреїв. Отже, проводячи зримі паралелі з постаттю Ісуса Христа, чия невинна смерть (і в цьому все-таки, на мою думку, полягає відмінність між Христом та Агасвером, муки якого – справедлива кара за переступ) є прощенням гріховності людства, автор наполягає на думці, що, будучи нацією Христа, євреї радше з Божого промислу, аніж зі злої волі були обтяжені провиною розп'яття: "Ми всі винні у розп'ятті, але євреї вибрані, щоби нести цей тягар" [16, 246].

[1] Мова йде про анонімне видання лубкової книги 1602 р., де під заголовком "Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit namen Ahasverus…" було вміщено розповідь шлезвізького єпископа Пауля фон Ейцена про його зустріч на недільній проповіді в церкві м. Гамбурга 1542 (1547) за часу свого навчання у Віттенберзькому університеті зі старцем дивної зовнішності, який щоразу при згадці про Ісуса Христа скрушно зітхав і розпачливо бив себе в груди. На запитання враженого тоді ще студента, хто він такий і чому так поводиться, той назвав себе Агасвером – свідком розп'яття Месії, Якому відмовив у проханні перепочити під час Його хресного шляху на Голгофу, за що був проклятий Христом на вічні мандри без можливого спочинку у смерті.

[2] "Мотив мандрівника, що не прийняв Христа, був спроектований на євреїв, подібно до того, як ми завжди проектуємо на інших вміст невідомих шарів нашої психіки" [11, 215].

Водночас заторкнута автором есею амбівалентність семантики Агасвера як персонажа легенди – з одного боку, Агасвер допомагає людям, з іншого – його поява неодмінно віщує біду, у дослідженні супровідних варіантів апокрифічних текстів виявляє чітке розмежування оповіді про Вічного Жида на позитивну та негативну версії, у яких знайшло своє вираження подвійне ставлення до євреїв самих християн. У легенді, яку вважаємо за інваріантну (1602), передбачене щасливе розв'язання єврейської проблеми: замирення юдео-християнського конфлікту закладене в надії на віднайдену Агасвером, а отже, і євреями віру в Ісуса Христа. Тоді як численні легенди про Вічного Жида, поширені головно в північноєвропейських країнах (Швеції, Данії, Нідерландах), страждання Агасвера подають як гідне покарання за його гріховність. Ненависть до єврея, закорінена у витвореному ще за Середньовіччя образі потворної, демонічної фігури, що викрадає християнських дітей, калічить людей чи отруює джерела і навіть має зв'язок із дияволом [16, 253], є, на думку Маккобі, ймовірним відбитком невдоволення християн внаслідок відмови євреїв від розуміння, а відтак і від прийняття ролі, відведеної їм для гри у християнському тексті – не стільки навернення до християнства, скільки, подібно до Вічного Жида, визнання своєї вини за смерть Христа і прийняття як належного страждань, нагромаджуваних на них у християнському світі [16, 251].

Якщо ж крізь призму категорії інакшості розглянути парадигму літературної рецепції Агасвера, то закцентовані розбіжності між обома світоглядними системами – християнства та юдаїзму – стануть зримішими та виразнішими.

Коли західноєвропейська традиція, головно література романтизму, почасти модернізму увібрали в себе основні риси християнської концепції – ваготу провини та безмір покарання, що вилилися в категорії, відповідно, Weltschmerz'у чи індивідуалістського бунту (романтизм) та філософського пошуку сенсу буття (модернізм) – англійська, німецька літератури, то східна традиція єврейської літератури (З.Геллер "Агасвер", Р.Буханан "Вічний Жид", Б.Ауербах "Спіноза", Ф.Лієнгард "Агасвер", А.Вермейлен "Мандрівний Жид" – друга половина XIX – початок XX ст.; С.Гейм "Агасвер" – кінець XX ст.) дала зразки протагоніста, що не виходить за рамки національної ідентичності. "Єврейські письменники кидають виклик усталеній у домінантному дискурсі негативності Агасвера. Зіткнувшись із негативним Іншим як дзеркальним відображенням їхньої суті, вони у своїй творчості мають справу з дилемою: чи приймати дискурс домінантної християнської культури, повертаючи його проти себе, чи відшкодувати його владу через встановлення самостверджувального власного (анти)дискурсу" [17, 135]. Відтак спроба проаналізувати таке явище, тобто створити власний дискурс, відмінний від християнського, здійснюватиметься на основі одного з найкращих втілень юдейської концепції у літературі – роману С.Гейма "Агасвер".

Багатий на творчі знахідки письменника-постмодерніста твір цікавий тим, що побудований на контамінаційному принципі: введений у структуру тексту літературний канон християнської інтерпретації одразу ж підривається через заперечуваність його юдейським. (До речі, будучи євреєм за походженням, С.Гейм усе ж таки належить до німецької (європейської) літератури, тому художнє розв'язання Агасверової проблеми, мабуть, зумовлене й інтегрованою свідомістю письменника).

Роман С.Гейма творить поліапокрифічного Агасвера, оскільки вміщує свого протагоніста у чотири вибудувані автором часопросторові площини: 1) творення світу у сфері Універсуму; 2) євангельський період проповідництва Христа; 3) бюргерської Німеччини XVI ст.; 4) соціалістичної Німеччини XX ст. Циклічна пов'язаність усіх рівнів оповіді, досягнута завдяки взаємодоповнюваності та взаємозамінності, алюзивним перетинам і переходам одного рівня в інший із втрачанням чітких меж створюють враження неперервності двохтисячолітньої християнської цивілізації від її зародження аж до останніх днів XX ст., а в її рамках – через повсюдну присутність Агасвера як ключової фігури-вузла – ролі та місця євреїв у тривалій та неоднозначній у своїх здобутках і втратах історії людства. У такий спосіб роман німецького письменника демонструє собою юдейську, властиво, іншу – в контексті християнства – концепцію прочитання самої легенди про Агасвера, як і осібне потрактування – з погляду євреїв – історичного розвитку суспільства загалом.

Постмодерний Агасвер у романі С.Гейма набуває чітко окреслених рис національної приналежності до єврейства. Через його спорідненість у національному характері здійснюється вихід на цілу націю, що виявляється у взаємній спрямованості руху. Тягар особистої провини Вічного Жида лягає на плечі усіх євреїв: розпорошеність і чужість по всьому світі є мовби реалізацією його страшного прокляття; водночас ненависть, яку спричинили євреї у суспільстві, робить Агасвера поодинокою невинною жертвою жорстоких переслідувань. Задана структура твору вдало охоплює повноту семантики Агасверового тексту, позаяк два перші пласти оповіді торкаються провини Вічного Жида, що реалізується у змодельованій площині тексту Святого Письма зі Старим та Новим Завітами, два наступні – наслідкового покарання, відповідно, у площині людського суспільства – Німеччини XVI та XX ст. Метатекстуальне

прочитання Геймом тексту легенди як символічного вираження страждань єврейської нації, – мабуть, єдине, що поєднує письменника із християнською традицією. У контекстуальному функціонуванні тексту наскрізь відчутна присутність юдейського світогляду автора.

Промовистим у цьому сенсі є вже саме мотивування провини Агасвера, здійснене на рівні апокрифічного Євангелія. Агасверова відмова Ісусові зумовлена не жорстокою байдужістю до Христа, продиктована не зневагою до Боголюдини (як у класичній легенді XVII ст.), а властиво гнівом, породженим смиренною впокореністю Учителя, відсутністю з Його боку будь-якого спротиву неминучій смерті. Що більше, Агасвер С.Гейма наділений нуртом бунтівництва проти закостенілості усілякої ідеї чи й суспільства загалом і, відповідно до побудови твору, чотирикратно покараний за це: 1) Агасвер постає впалим ангелом, відкинутим Богом у прірву Ніщо за *бунт*івну зверхність духа стосовно мізерності людського створіння (Агасвер, як і Люципер, є вічним ангелом); 2) Агасверова спроба у ролі апокрифічного євангеліста з*бунт*увати Ісуса Христа на чин світової революції виявляється відринутою Сином Божим; 3) намагання замаскованого Агасвера – персонажа легенди XVII ст. сіяти *бунт* і чинити безлад у "впорядкованому" суспільстві Німеччини XVI ст. карає рука "намісника Божого" на землі, священика Пауля фон Ейцена; 4) багатоликий Агасвер – об'єкт наукового дослідження документальних матеріалів – марксистська ідеологія НДР XX ст. визначила його небезпечним диверсантом, таємним агентом ворожого Ізраїлю, що прагне підірвати (в іронічному ключі) "політичну міць" країни. Подібна причина Агасверового вчинку – образа, зневага чи помста Ісусові за втрачені ілюзії й обмануті сподівання є спільною для усіх згаданих раніше творів, що презентують юдейську літературну традицію [15, 19-20]. Відтак закцентований у романі аспект легенди, демонструючи сутність релігійної суперечності християнства та юдаїзму, розкриває фундаментальну відмінність між східною та західною парадигмами мислення: для Сходу – дія, для Заходу – віра є вирішальним зв'язком між людиною і Богом [2, 103].

Тому і чи не найважливіше питання ідеї месіанства, що стає наріжним каменем обох релігій, розв'язується у контексті даних віри (християнство) та дії, чину (юдаїзм) [7, 39; 9, 74]. Для юдеїв Месія асоціювався з визволителем ізраїльтян з фізичної неволі, тоді як Христос – Месія, який ніс духовну волю. Тому неадекватне сприйняття Ісуса Агасвером у романі С.Гейма набуває типово юдейського тлумачення. Це актуалізує етичну проблему милосердя. Відкинення Агасвером Христової жертовності закорінене в розбіжностях головних моральних принципів: Христової заповіді, проголошеної у Нагірній проповіді: "Не противтеся злому" (Мт, 5:39) і сповідуваної самим Ісусом у Його впокореності, та несумісного із попереднім заклику юдеїв до опору ґанджеві й злу [9, 83], проповідуваного єврейськими мудрецями: "Хто милостивий до злодіїв, той тим самим жорстокий до праведників" [7, 49].

Ракурс етичного виміру людської поведінки визначає характерну для твору дилему: свободу вибору людини та відповідальність за неї. Подолання текстуальних меж завдяки відкритості проблеми дає змогу оцінити різні вчинки та дії протягом цілого періоду існування людства під кутом зору накладання юдейського і християнського світоглядів. Характерним явищем стає домінування свідомого вибору між добром і злом, між святістю та гріхом, а також усвідомленої відповідальності, яка з цього випливає [7, 59], тобто єврейського способу мислення й бачення світу. По тому й закцентована теологічна максима "людина створена за образом і подобою Божою" зазнає певних змін залежно від того, з якої перспективи – християнської чи юдейської тлумачиться категорія зла у світі, що виникає з появою в ньому людини. Всесильність віри у християнстві мовби опосередковано знімає ваготу відповідальності, оскільки, на думку письменника, кожну людину перетворює в інструмент наперед визначеної волі вищих сил[3]. Натомість свобода волі та самостійність вибору між добром і злом, що власне й стає відповідальністю [3, 136], є квінтесенцією юдаїзму. В його розумінні подібність людини до Бога не означає, що людина є доброю: "Вона лише, як і Бог, має поняття про добро і зло і володіє свободою вибору між ними" [9, 101]. Усвідомлення своєї Богоподібності певною мірою обтяжує людину, бо зобов'язує її піднестися до Абсолюту, бути вартою Божого благословення.

Поряд із ментально-культурологічним розрізом Агасверової проблеми в романі німецького письменника прочитується соціально-історичний рівень вияву її функціонування. Побутові характеристики змінюють світоглядні, відтак феномен єврейства транспонується в дискурсивну площину суперечливих відносин змодельованого людського суспільства XVI, а через нього – XX ст.

[3] Однак християнство ніде не легітимізує злочинів. Воно спрямоване на те, щоб відвернути вибір зла людиною на основі почуття любові до ближнього. Інша річ, що цей високий рівень пізнання Бога притаманний лише одиницям. Тривалий період життя має на меті осягнути дар любові Творця і гідно відповісти взаємністю. Позбавлення християнської доктрини первісної чистоти гармонійного взаємозв'язку, взаємодіалогу людини з Богом шляхом перетворення її у політичне змагання за владу лише частково пояснює, однак не виправдовує ганебної поведінки людства.

Із наростанням протистояння німецької та єврейської громад часів бюргерської Німеччини через їхню несумісність у співіснуванні спостерігається процес поступового виокремлення євреїв як соціальної групи, процес формування суспільства у суспільстві. Засновуючись на невидимих для ока психологічних процесах перенесення: "Залежно від того, які ціннісні конфлікти утворюють найважливіші вузли і структури цієї культури, на "євреїв" проектуватимуться, тобто їм приписуватимуться ті чи інші негативні ціннісні властивості" [5, 97], функціональний принцип такого субсуспільства – ворожнеча – виявляється на рівні актуальних для тогочасного суспільства (XVI ст., Німеччина) релігійних та фінансово-економічних проблем.

Релігійна нетерпимість до євреїв живиться у ненависті до юдеїв з боку церковної влади. За силою її вияву священство поділяється на поміркованих – таким, зокрема, є Меланхтон, соратник Лютера, який пропонує обмежитися наверненням "die Jüden zum alleinseligmachenden Glauben" [12, 23], та фанатично налаштованих, яким власне постає Лютер, поборник свободи совісті[4], однак у романі – жидоненависник: "...daß man ihre Synagogen und Schulen mit Feuer anstecke und ihnen nehme ihre Betbüchlein und Talmudisten und ihren Rabbinen verbiete zu lehren, und zum anderen, daß man den jungen starken Jüden in die Hand gebe Flegel, Axt und Spaten und sie arbeiten lasse im Schweiß ihrer Nasen; wollen sie's aber nicht tun, so soll man sie austreiben... " [12, 45].

Атмосферу суперечливої доби художньо відтворює традиційна на ті часи[5] форма богословського диспуту між протестантським єпископом Паулем фон Ейценом – за легендою, єдиним "авторитетним" очевидцем Агасверової реальності, за Геймовим текстом – суперником і переслідувачем Вічного Жида, – та єврейським ученим із Португалії Єзекиїлем Перейрою у м. Альтоні (Данія, 1556 р.). За дискусійними питаннями диспуту: одно- чи триосібність Бога, людська чи божественна природа Христа та ідея месіанства, затрачаючи вихідну релігійну спрямованість, настирливо проступають приховані лицемірство й облуда самих християн. Істини, які вони проповідують, перетворюються у спекуляцію Божими іменем та волею, за якими криється злочинна діяльність людини, її сваволя, що спричиняють численні страждання євреям: "…ihr Tempel zerstört und sie zerstreut worden über alle Länder, damit sie im Elend leben müssen unter Fremden und erschlagen werden von ihren Feinden" [12, 99].

Мета диспуту – навернути юдеїв до християнської віри[6] – містить значно глибше підґрунтя: уподібнивши євреїв до себе, уніфікувавши їх, подолати власний психологічний страх, що його викликає усе невідоме, чуже, інше. Адже за видимими причинами національного ворогування приховуються глибші чинники постійного роздратування, яке спричиняє відмінність євреїв у своїх звичаях, обрядах, віруванні, у мисленні та світогляді, і як наслідок – їхня замкнутість, непізнаваність для решти людей: "Прагнення інших народів збагнути жидів зазнавало поразки: існування такого, що не піддається визначенню і легкому зрозумінню, завжди породжувало якусь тривогу чи дискомфорт" [1, 14]. Тому первісне відокремлення євреїв як інших у подальшому історичному розвиткові поступово перетворюється на ґетто і супроводжується комплексом негативних емоцій: "[hatten]… eine Scheu vor ihnen (Jüden – Н.П.) … sind sie fremd und ein Ärgernis …Fremd, zerstreut über die Länder der Welt, Gäste an fremden Tischen, doch ungeladen und ungeliebt" [12, 97].

Контекстуально виразна і фінансова основа ворожнечі між євреями та німцями. Гострота повторюваної теми грошей, якою просякла доба німецького суспільства XVI ст., нерозривно пов'язується із євреями, що для останніх має радше негативні наслідки. Необмежена, хоч непомітна ззовні через масові гоніння влада євреїв поширюється на всю структуровану ієрархію суспільства, охоплюючи як вищі (спогад Пауля про фінансування євреями цілих князівств і навіть імператора і, відповідно, зайняття ними місця знатного роду Фуґґерів – [12, 9]), так і проміжні середні (брат Пауля, Дітрих, який по батьковій смерті успадкував комерційний дім, при самій лише думці про звернення за кредитом до євреїв сповнюється гнівом до одного з них – Агасвера, – який був "einem ganz gewöhnlichem Jüden mit seinem speckigen Kaftans" [12, 74]) щаблі суспільної драбини. Усвідомлення бюргерами власної фінансової залежності породжує ненависть до євреїв-"власників", яка підживлюється усталеним з часів Середньовіччя образом міфологічного жида – торговця, лихваря, хитрого і спритного ділка, облудника, чужинця і ворога християнської общини [5, 94].

[4] Пор., до прикладу, твердження Лютера про вільний для людини вибір віри: "Думки і сподівання душі не можуть нікому бути підвладними, окрім Бога; тому нерозумно і неможливо наказами примусити когось вірити так, а не інакше..." [4, 259].

[5] Зокрема показовий диспут д-ра М.Лютера з католицьким богословом д-ром Екком, що відбувся у Лейпцігу 1519 р. [4, 204].

[6] Джерелом подібних спроб можна вважати започаткований у XIII ст. вихрещеним євреєм Паблом Крістіані публічний виступ на користь справжньої месійності Ісуса Христа, який мав на меті переконати євреїв в істинності нової віри; присутність на таких диспутах євреїв була обов'язковою [8, 114]. Актуальність такого методу навернення до християнства підтверджує тяглість дискусійної традиції аж до XX ст.: аналогічну мету мав диспут між протестантським богословом К.Л.Шмідтом та єврейським філософом М.Бубером [7, 21].

Відтак допустимість, толерантність до іншого стає своєрідним детектором суспільства на наявність у ньому свободи і демократії; у рамках текстуального відрізка XVI ст. функцію детектора-викривача аморальності, підступу та інтриг духовенства виконує власне Агасвер.

Означена часовими характеристиками неприязнь чи навіть ворожість до євреїв, долаючи рамки XVI ст., проводить містки у XX ст. – з погляду юдеїв добу терору і смерті.

На прикладі вмілої маніпуляції сліпим потоком думок простого люду, через беззастережний вплив авторитету священика (лютеранина Пауля фон Ейцена) на маси показана легкість у пробудженні людиноненависницьких почуттів, за допомогою яких, спрямувавши (їх) у потрібне русло, можна досягти бажаного результату. Такої легкості було цілковито достатньо, аби переслідування чи вигнання євреїв з окремих територій (Іспанії, Голландії, Німеччини[7]) у XVI ст. із цивілізаційними здобутками удосконалених засобів XX ст. переросло в тотальне фізичне винищення іншої категорії людей, а для цілої нації обернулося великою катастрофою. Перегук часових вимірів ідеологічної несумісності двох спільнот – німецької та єврейської – дає змогу простежити джерела фашизму: “Es war ihnen unmöglich, sich vorzustellen, daß Wesen, die ihnen nach Körperstruktur und Fortbewegungsweise ähnelten, es sich vorgenommen haben Sollten, sie total auszurotten, sie verhungern zu lassen und, wo das in Kombination mit Typhus und Cholera nicht schnell genug ging, sie zu erschlogen oder ins Gas zu deportieren” [12, 78], а по тому спонукає до роздумів над трагічною долею людства – окремої людини а чи цілої нації – невинної жертви страшного в будь-якій формі вияву тоталітарного суспільства, в основі якого лежить почуття нетерпимості та ворожнечі, породжене відмінністю, інакшістю у сприйнятті та відчутті світу.

Отже, багатошарова побудова оповіді Геймового тексту про Агасвера, демонструючи поліфункціональність апокрифічної легенди, виокремлює аспекти, значущі для власне юдейської світоглядної концепції. Знімаючи проблему Агасверової вини через мотивування його вчинку, а відтак позбавляючи християн їхнього головного аргументу – вини євреїв у розп’ятті Ісуса Христа, що, як закономірне покарання, виправдовує їхні подальші дії, автор роману викриває злочинний характер християнського суспільства у його ставленні до єврейського народу на прикладі заторкнутих у художньому тексті кульмінаційних для нього (єврейського народу) періодів історії: масових переслідувань XVI та фізичного винищення XX сторіч.

Вихід за межі соціально-історичного та етноментального рівнів аналізу легенди про Вічного Жида, засвідчених романом С.Гейма, у загальнокультурологічний вимір дає підстави виокремити феномен єврейства як самодостатній і повноцінний, рівнозначний домінантному християнському дискурс Іншого, актуалізований у низці розглянутих у статті досліджень власне тексту легенди та його літературної інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бубер М. Гебреї у світі // Ї. – 1996. – № 8. – С. 13-19.
2. Бубер Н. Обновление еврейства // Евреи и еврейство: Сб. историко-философ. эссе. – Иерусалим, 1991. – С. 92-117.
3. Воронель А. О национальном характере // Евреи и еврейство: Сб. историко-философ. эссе. – Иерусалим, 1991. – С. 131-148.
4. Гарин И.И. Лютер // Гарин И.И. Лютер. – Харьков, 1994. – С. 136-286.
5. Гудков Л.Д., Левинсон А.Г. Евреи в России – свои и чужие // Одиссей. Человек в истории. 1993. – М., 1994. – С. 85-107.
6. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
7. Евреи и христианство: несовместимость двух подходов к миру / Сост. П.Полонский. – Иерусалим; Москва, 5755 (1995).
8. Евреи: по страницам истории (От золотого века к гетто) / Сост. С.Асиновский, Э.Йоффе. – Мн., 1997. – С. 97-129.
9. Прейгер Д., Телушкин Дж. Чем иудаизм отличается от христианства, марксизма и гуманизма // Прейгер Д., Телушкин Дж. Восемь вопросов об иудаизме. – СПб., 1992. – С. 73-113.
10. Саїд Е. Орієнталізм (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів, 1996. – С. 544-559.
11. Юнг К.Г. Психология нацизма. Вотан // Юнг К.Г. О современных мифах: Сб. трудов / Пер. с нем. – М., 1994. – С. 213-231.
12. Heym S. Ahasver. Die Roman-Zeitung. Berlin, 1990. (482). № 5.
13. Hurwitz S. Ahasver, the Eternal Wanderer // The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend / Ed. by G.Hasan-Rockem & A.Dundes. Bloomington, 1986. – P. 211-226.
14. Isaac-Edersheim E. Ahasver: A Mythic Image of the Jew // The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend / Ed. by G.Hasan-Rockem & A.Dundes. Bloomington, 1986. – P. 196-210.
15. König E. The Wandering Jew. Legend or Myth? // The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend / Ed. by G.Hasan-Rockem & A.Dundes. Bloomington, 1986. – P. 11-27.
16. Maccoby H. The Wandering Jew as Sacred Executioner // The Wandering Jew. Essays in the Interpretation of a Christian Legend / Ed. by G.Hasan-Rockem & A.Dundes. Bloomington, 1986. – P. 236-261.
17. Rosenthal R. Reinscribing the Other: Transformation of the Wandering Jew in Heym, Kafka and Werfel // Carleton Germanic Papers. Ottawa; ON; Canada, 1996. – Vol. 24. – P. 127-149.

[7] Йдеться про поширену в католицьких країнах XV-XVI ст. політичну ситуацію “вибору без вибору”, коли євреям загрожувало або вихрещення, або вигнання чи навіть смерть: Іспанія, 1492 р.; Португалія, 1497 р. [8, 116-120].

УДК 82.02-7

ШАВОКШИНА Наталя Валентинівна, викладач кафедри англійської мови Миколаївського державного гуманітарного університету імені Петра Могили

НАРОДНА СМІХОВА КУЛЬТУРА В УМОВАХ РЕЦЕПЦІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: КАРНАВАЛЬНИЙ ПОСТМОДЕРН ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО "КОМПЛЕКСУ МАТЕРІ"

У статті підіймається питання сутності карнавальних образів у постмодерних текстах. Автор намагається з'ясувати умови, необхідні для органічного поєднання постмодерністської та карнавальної логік.

The article is devoted to the problem of carnival images nature in postmodern texts. The author tries to find out the conditions needed for integral combination of postmodern and carnival aesthetics.

Незважаючи на те, що за останні півстоліття слова "постмодерн" і "постмодернізм" остаточно увійшли до загального вжитку, й науковими розмовами про "постмодерне мистецтво" вже мало кого здивуєш, питання постмодернізму й досі є актуальними, лишаючи безліч невирішених проблем і породжуючи все нові запитання.

Однією з таких лакун є питання про єдність і відмінність постмодерного і карнавального. Воно породжено тим, що, з одного боку, саме по собі постмодерне мистецтво й постмодерна культура є явищем деструктивним за своєю суттю, адже, як зазначає Ж.-Ф.Ліотар, у "найзагальнішому плані являє собою недовіру до метанаративів" [6], себто будь-яких форм організації знання, світу тощо, які претендують на універсальність. З іншого боку, явище карнавалу в розумінні М.Бахтіна є виявом начала абсолютно позитивного, направленого на нове народження й продовження роду, в якому інстинкти життя переважають над інстинктами смерті.

Разом з цим загальновизнаною є теза про карнавальність (або "карнавалізацію" – різні вчені користуються різною термінологією) як вагомий елемент постмодерної культури. Беручи до уваги подібні твердження, ми поставили завдання дослідити, яким чином ці два світогляди співіснують у межах єдиного тексту.

Можна, звичайно, заперечувати, що проблема не є проблемою взагалі, є вже вирішеною, або надуманою абощо. Адже й сьогодні більшість дослідників схиляється до думки про те, що в постмодернізмі на зміну карнавальності приходить маскарад, і карнавальні образи і елементи в постмодерному мистецтві втрачають свою первинну конотацію святковості, вітальності й утвердження життя, набуваючи нових відтінків значень. Тут варто назвати таких західних літературознавців, як Девід Морісон, Джеймс Ерлендсон, фінського вченого Хейкі Родаскоскі, російських дослідників С.Юркова [12], О.Грінштейна та численних інших. О.Грінштейн зокрема досить переконливо обґрунтовує необхідність розмежування карнавальної й маскарадної культур, зазначаючи, що концепція маскарадності в певному сенсі пов'язана з необхідністю "уточнити" теорію карнавалу М.Бахтіна. На думку дослідника, застосування концепції карнавалу до конкретних художніх текстів XX сторіччя натрапляє на певні складності, пов'язані зі зміною у "функціонуванні й змісті компонентів, що складають

концепцію карнавалу” [3]. Ця зміна пов’язана з принциповою відмінністю світосприйняття й світорозуміння сучасних митців від того світосприйняття, що живило карнавальну культуру Середньовіччя й Ренесансу.

При цьому, незважаючи на зазначені вище, кардинальні, здавалося б розходження в базових настановах постмодерної й карнавальної культур, і переконливо обґрунтованої необхідності розмежовувати карнавал і маскарад, постмодернізм і карнавал виявляють численні точки перетину, що, не дозволяють вповні погодитися із пропонованим вирішенням питання сутності карнавалу в епоху постмодерну.

Так, для постмодернізму як світоглядної системи символічною є смерть будь-яких авторитетів, світ постає як еклектична суміш розрізнених і позбавлених єдиного центру елементів, постмодерний світ є фрагментарним й амбівалентним (або навіть полівалентним). Проте такі ж ознаки виявляє й карнавальний світогляд, для якого, як відомо, характерний момент відносності, стирання меж між життям та грою [1]. Продовжуючи думку, згадаймо, що для постмодернізму й карнавалу характерна увага до явищ тіла й тілесності. Крім того, у той самий час як М.Бахтін наголошує на тому, що явище карнавалу активізується в кризові, переломні моменти в житті природи та суспільства, У. Еко, говорячи про постмодернізм не як про фіксоване хронологічно явище, а про певний духовний стан, говорить власне про те ж саме, що постмодерн є переломом, кризою [11].

З іншого боку, про наявність спільного між постмодернізмом і карнавалом свідчить сплеск зацікавленості теорією карнавалу в епоху глобалізації та численні спроби об’єднати в теоретичних розробках основні принципи карнавалу й постмодернізму. Окрім того, перегук із теорією карнавалу знаходимо в роботах Ж.Дерріда, Ж.Бодріяра, Ф.Джеймсона та ін.

Наведені точки перетину, спільні моменти в постмодерному й карнавальному світосприйнятті, звичайно, самі по собі не доводячи нічого, є, однак, важливою умовою, необхідною для того, аби за певних обставин ці два світогляди органічно зливалися в єдине ціле.

У пошуках таких обставин ми пропонуємо звернутися до сучасних психоаналітичних теорій. Досить популярна сьогодні феміністична критика й зокрема вітчизняна феміністична критика, вслід за З.Фройдом і нео-фройдистськими теоріями, пропонує відштовхуватися від понять материнсько-батьківського коду при дослідженні культурних явищ, і, таким чином, досліджувати національну культуру з точки зору переважаючого в цій культурі головного інстинкту – життя чи смерті, себто коду материнського/коду батьківського.

Розвиваючи ці ідеї, у якості головного чинника, що відповідає за переважання в певній культурі материнського чи батьківського начала, українська дослідниця Н.Зборовська, розглядає приналежність цієї культури до т.зв. “великого канону”. У сучасному світі, на думку дослідниці, є кілька таких канонів. Це, наприклад, Загальноєвропейський Великий канон або Американський Великий канон, в опозиції до яких перебувають маргіналізовані національні культури [5]. З цього погляду приналежність до канону стимулює активізацію батьківського коду, і пригнічення материнських інстинктів, адже “в основі будь-якої канонізації лежить патріархальний дискурс влади”. З іншого боку, логіка фемінного характеризується відмовою від однозначності, тотальної істини й амбівалентним ставленням, жіноче начало асоціюється з невизначеністю й нерозв’язністю, жіноча мова – з мовою тіла [2]. Тобто подібні співставлення дають змогу побачити, що фемінність має такі ж характерні риси, як карнавальна культура в трактуванні М.Бахтіна.

Аналізуючи українську культуру на тлі великого російсько-імперського дискурсу, Н.Зборовська, відстоює тезу про фемінний характер української ментальності, говорячи про “українську інфантильну мужність з несвідомим комплексом матері”. Не зосереджуючи увагу на карнавалі, але говорячи натомість про фемінність загалом, дослідниця каже, що “інфантильне синівське начало несвідомо продукує в історії української літератури комічні жанри”, що ще раз підтверджує тезу про зв’язок карнавальної культури й жіночності.

Таким чином цей зв’язок приводить нас до того, аби говорити, що логіка карнавальності є більш властивою т.зв. “фемінним” культурам. І, розвиваючи цю думку, припускати, що карнавал в латентній формі присутній на всіх стадіях розвитку таких культур. А отже, говорячи про постмодерн, дозволимо собі припустити, що карнавальний постмодернізм варто шукати на периферії, на маргіналіях будь-якого великого канону.

Звичайно, такі припущення потребують безпосереднього звернення до художніх текстів. Тому аби проілюструвати існуюче поєднання карнавального й постмодерного ми пропонуємо звернутися до трьох романів. Це “Зіркова мантія” сербського письменника Мілорада Павича, “Непрості” українця Тараса Прохаська і “Все освітлено” Джонатана Сафрана Фоера. Вибору саме цих творів передує ряд причин, найпершою з яких є те, що всі три романи вважаються беззаперечними прикладами національних варіантів літературного постмодернізму. По-друге, в усіх трьох випадках ми стикаємося з проявами маргінального. У випадку М.Павича – на тлі Західноєвропейського канону, Т.Прохаська – на тлі імперсько-російського і Європейського, а у випадку Д.С.Фоера, американського єврея, помітною є внутрішня маргінальність автора,

адже в ньому самому рідна культура пригнічується панівною американською, що досить яскраво виявляється в текстах.

Найперше, що змушує говорити про карнавал на сторінках трьох текстів, це виключно карнавальна тілесність, властива кожному з них. Звичайно, підкреслена тілесність є важливим елементом не тільки карнавальної, але й постмодерністської культури. На нашу думку, тією межею, що відділяє карнавальне тіло від постмодерного, є його "наповненість". Якщо в постмодернізмі маємо справу з тілом як знаком, "пустим знаком" – за Деррідою [8], або "тілом без органів" – за Дельозом і Гваттарі [8], то карнавальне тіло є вмістилищем своїх майбутніх продовжень, народжень і перероджень [1]. Сутність матеріально-тілесних образів тіла, їжі, пиття, випорожнень, статевих стосунків тощо полягає, за М.Бахтіним, "у зображенні двозначності, амбівалентності життя, його цілісності й повноти" [1]. Карнавальне тіло, змішане зі світом, є єдиним органом його сприйняття й осягнення.

Така невіддільність тіла й навколишнього світу дуже яскраво виявляється в тексті М.Павича, де, описуючи темряву навкруги, автор каже, що "вона була такою густою, що сунь в неї палець, залишишся без пальця" [7, 48]. Так само як герої М.Павича сприймають будь-які абстрактні поняття тілесно: їхні сни солоні [7, 45], звуки навкруги приймають форму ушної раковини [7, 48], а роки рахуються виключно кількістю пальців на чотирьох кінцівках [7, 40], герої Т.Прохаська, "мислячи поверхнями", за словами самого автора, "перемішують форми зі смаками, звуки із запахами, риси з доторками, відчуття внутрішніх органів – з теплом і холодом" [9, 15]. Поверхня в творах Т.Прохаська (поверхня тіла, поверхня землі тощо) – єдина можлива істина і єдиний можливий спосіб існування. "Спочатку, – каже Себастян, герой роману "Непрості", – треба полюбити своє тіло. І місцевість де все відбуватиметься. Бо тіло – брама мозку. Якщо хочеш думати правильно і швидко, брама має бути завжди відчинена. Щоб думки могли входити і виходити вільно" [9, 67]. Так само, змальовуючи Другу Анну, героїню роману, Т.Прохасько каже, що "Анна мислила тілом. Кожен рух вона могла відчувати не тільки цілісно, але і як послідовність напружень і розпружень м'язових волокон, обертання в суглобах <...>. Тому реченнями її мислення були просторові конструкції" [9, 28].

Разом з тим із карнавальною тілесністю пов'язані у Т.Прохаська образи двох тіл в одному, що їх М.Бахтін вважав "однією з основних тенденцій гротескного образу тіла" [1]. Промовистими з цього погляду є схеми переміщення зародка по скелі, що їх зробив Франц, обмальовуючи контури живота вагітної Анни, коли та "лізла по кам'яній стіні, ніяковіючи від того, що не знала, як притулитися животом" [9, 37]. Такі сцени є наче цитатами з книги про Рабле, адже в розумінні М.Бахтіна одне з цих тіл – це те, що народжує й відмирає, інше – те, що виношується та народжується. При цьому "з одного тіла завжди в тій чи іншій формі й мірі випирає інше, нове тіло" [1].

Яскраве вираження карнавальної концепції гротескного образу тіла знаходимо і в романі Д.С.Фоера в описі щорічного карнавального свята, яке завершується актом масового кохання і яскраві спалахи, що з'являються від цього видно далеко в космосі. Автор називає це "коїтусовим випромінюванням". Ось, що каже він про це випромінювання: "*Ми тут*, – сповістить астронавтів сяйво 1804 року півтора століття потому. *Ми тут, і ми живі"* [10, 128]. Такі описи тілесних відносин покликані передати єдність людини й оточуючого світу, матеріального й духовного, внутрішнього й зовнішнього тощо, тобто всю цілісність життя при всіх його протиріччях.

Продовжуючи тему карнавальної тілесності в обраних текстах, не можна оминути той вельми важливий факт, що всі три тексти, кожен у свій спосіб, творять дискурс "новонародження". Адже за М.Бахтіним, як відомо, значення карнавального тіла завжди пов'язується з народженням, появою нового й відмиранням старого. При цьому образи смерті й народження представлені в карнавалі як єдине ціле.

З цього погляду важливо, що роман М.Павича є історією шести перевтілень, нових народжень оповідача в тілах різних людей, представників різних епох і культурних осередків. При цьому символічно, що кожне таке нове народження супроводжується позбавленням незайманості героя чи героїні. У такий спосіб статеві відносини (що характерно для карнавальної культури) ототожнюються з ідеєю смерті старого й початком нового життя. Смерть як така розглядається виключно як символ нового початку. З цього погляду знаковим у романі є образ фонтану, що його було зведено у формі фалосу за упокій чиєїсь душі, і до якого жінки приходили лікуватися від безпліддя [7, 52]. У такий спосіб, досить метафорично і вельми поетично, смерть однієї людини стає причиною (або навіть безпосереднім початком, без чіткого поділу на причину й наслідок) тисяч нових народжень. Символічність образу підкреслюється формою фонтану (звичайно, не можна відмовляти авторові в почутті гумору), яка являє собою вишуканий приклад карнавального зниження, що, цитуючи М.Бахтіна, є "провідною особливістю гротескного реалізму" [1].

З іншого боку, не варто також залишати без уваги дві взаємопов'язані фрази героїв роману: "Найголовнішим в житті є смерть" [7, 50], слова, які промовляє Скромник Авранезович до своєї сестри Філіпи, і "Найголовнішим в смерті є

життя” [7, 66], так каже солдат над тілом мертвого коханця Філіпи. Таким чином автор відкрито, вже не користуючись метафорами, говорить, що не тільки нові народження відбуваються завдяки чиїйсь смерті, вони є продовженням цієї смерті або, навіть більше – вони є тотожними, бо життя цілісне й неоднозначне.

Ця ж тема є характерною і для Д.С.Фоера. Будь-яке нове народження в романі відбувається одночасно (хочеться навіть сказати – завдяки) з чиєюсь смертю. Так, Брод народжується в момент смерті Трохима, народження любові Брод і Колкаря – відбувається одночасно зі смертю Янкеля, сам Колкарь помирає тоді, як народжується його син.

Промовисто перегукується з образом фонтану у М.Павича бронзовий пам’ятник Колкарю. Його було відлито після смерті героя (знову, кінець його життя стає новим початком), і чоловіки і жінки з усього селища приходили потриматися за різні частини бронзового тіла і попросити про здійснення своїх мрій і бажань. Звичайно, жінки найчастіше просили про одруження і народження дітей.

Схожим є мотив народження-смерті і в “Непростих” Т.Прохаська. Кожна з трьох Анн, героїнь роману, виношує дитину, аби дати життя новій людині й самій відійти в інший світ. Себастьян, головний герой, кохається з дружиною, донькою і внучкою, і від цього кохання народжуються діти, дівчата на ім’я Анна, яким судилося стати дружинами свого батька й дідуся. Анна народжує дитину і помирає, даючи нове життя, разом із чоловіком, родом і долею новій Анні. Тут варто відмітити, що у Т.Прохаська мотив народження нерозривно пов’язаний з ідеєю коріння й роду, розумінням культури. Так, мотив інцесту, один з провідних у творі, має на меті підсилити значення роду в світі героїв, утвердити його, ще раз зробити акцент на корінні, яке проростає вглиб, даючи нові паростки.

Тема роду в романі підіймається неодноразово: у тексті наголошується на тому, що “є речі, важливіші від долі, можливо, культура. А культура – це рід, свідоме перебування в ньому” [9, 66]. Значення роду й культури вигадливо переплітаються з топографічними образами землі й поверхонь, адже “час – це експансія роду в географію” [9, 66]. Героїня “Непростих”, міський архітектор Анна, намагаючись зберегти свою культурну спадщину й відродити якнайбільше місцевих архаїчних слів, змінює навколишню географію таким чином, аби ті слова жили: місто вона наказує “обгородити прозорими зигзагуватими гуцульськими огорожами з довгих смерекових лат – воринням. Входилося до міста справжніми воротами-розлогами, розсуваючи заворітниці. Особливої потреби в цьому не було, але Анна хотіла оживити якнайбільше слів, необхідних тоді, коли такі огорожі є” [9, 32].

Увага до тіла як вмістилища нового початку виявляється через своєрідний (карнавальний) культ землі в трьох романах. Так само як героям українського автора аби переконатися, що світ існує, треба відчути його поверхню [9, 21], Джонатану, герою Д.С.Фоера, аби дошукатися свого коріння треба відчути землю своїх пращурів, що змушує його їхати через океан на інший континент шукати на Україні знищений німцями штетл.

З одного боку, павичеві герої призвичаєні цілувати хліб, якщо він падає на землю [7, 11]. Тут схема проста – земля є символом народження, хліб – плодючості, яка, у свою чергу, знову ж таки, символізує народження. Тобто маємо подвійний символ народження нерозривно зв’язаного з ідеєю землі як життєдайного начала. З іншого боку, автор відкрито про це каже, порівнюючи жінку з пашнею: “Жінка – це пашня. Жінка – це і кров, і молоко. Ворогуючі кров і молоко. Які не можна змішати. Лише чоловіче сім’я може їх примирити” [7, 40]. Таке ототожнення жіночого тіла з землею, їхнє злиття в єдине життєдайне начало, ворогуюче й непримиренне, але наповнене та народжуюче (амбівалентне в своїй повноті й цілісності, як сказав би М.Бахтін), підкреслюється провідною тут метафорою рідини (кров, молоко, сім’я), ціль якої – підкреслити плинність і нестійкість буття в самій сутності, у момент найвищої істини – момент продовження роду. Цікаво, що в “Непростих” Т.Прохаська знаходимо цю ж саму метафору рідини, за допомогою якої автор описує тілесне кохання. Так, Т.Прохасько детально змальовує рідини, які панували в кімнаті під час першої ночі Себастяна й Анни [9, 63]. Подібні збіги лише підтверджують зв’язок між текстами і, чому немає заперечень, культурами, який, на нашу думку, полягає в їхній фемінності.

Таким чином, наведений огляд дає змогу побачити, що не завжди в постмодерністській літературі відбувається заміна карнавалу на маскарад, продиктована відмінністю сучасного світосприйняття від характерного для культури Середньовіччя й Ренесансу. Тоді як існуючий зв’язок між карнавалом і постмодернізмом змушує шукати приклади поєднання цих все-таки вельми різних світоглядів, сучасні психоаналітичні теорії підказують напрямок цих пошуків. Погляд на проблему з позиції феміністичної критики дозволяє говорити про спорідненість сутностей карнавального і фемінного і, виходячи з цього, припускати, що фемінні культури, для яких характерний специфічний “жіночий” тип свідомості, в умовах рецепції постмодернізму здатні до органічного поєднання карнавальної й постмодерністської логік. Навіть побіжний огляд текстів трьох письменників-постмодерністів,

представників “фемінних культур”, показує, що карнавал в бахтінському розумінні не зникає зі сторінок цих текстів, що, у свою чергу, відкриває нові горизонти для подальших літературних розвідок і пошуків поєднання карнавалу й постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса // www.philosophy.ru/library/bahtin/rable.html.
2. Бодрияр Ж. Эклиптика пола // Бодрияр Ж. Соблазн. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 31-93.
3. Гринштейн А. Карнавал и маскарад: два типа культуры // www.ssu.samara.ru/~scriptum/carnaval.doc.
4. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
5. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація // www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm.
6. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна // philosophy.ru/lib/antro/antro_896.html.
7. Павич М. Звездная мантия. – СПб.: “Азбука-классика”, 2003. – 181 с.
8. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
9. Прохасько Т. Непрості. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 140 с.
10. Фоер Д.С. Полная иллюминация. – М.: Эксмо, 2005. – 350 с.
11. Эко У. Заметки на полях “Имени Розы” // www.ecoumberto.net.ru/md-al-kniga.
12. Юрков С. Постмодернизм: Приближение к антимиру // anthropology.ru/ru/texts/jurkov/aestip_35.html.

УДК 821.111(73)-31.09

ПАСТУШУК Галина Олексіївна, асистент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка

DON DELILLO *LIBRA* AS A SAMPLE OF POSTMODERN AMERICAN FICTION

Стаття "Дон ДеЛілло "Терези" як зразок американської літератури постмодерну" присвячена аналізові тексту роману "Терези" маловідомого в Україні американського письменника Дона ДеЛілло. Послуговуючись термінологічним апаратом, запозиченим з книги британського дослідника Крістофера Неша "Світова постмодерністська література. Довідник", автор статті спробувала шляхом детальної деконструкції текстового каркасу, дослідити особливості творчого методу ДеЛілло в світлі постмодерністської літературної критики. Роман, в основу якого покладено невигадану подію вбивства американського президента Дж.Ф.Кеннеді у 1963 році, просякнутий таємницею не лише щодо цього вбивства, але і щодо призначення сучасної людини у світі. Серед прийомів, якими користується ДеЛілло для творення глибинних смислів простого на перший погляд детективного роману, у статті виділено двозначні символи, повтори, містифікацію імен героїв, німі діалоги, відтягнення ключової події, орфографічні помилки тощо.

The article is dedicated to the text analysis of the novel "Libra" by an American author Don DeLillo who is little known to Ukrainian reader. With the bulk of terminology borrowed from Cristopher Nash's book "World Postmodern Fiction. A Guide", the author of this research tried through the deconstruction of the textual carcass to investigate the peculiarities of DeLillo's artistic method in the light of postmodern literary criticism. The novel which pivots on a non-fictional event of the assassination of the American President J.F.Kennedy in 1963 is saturated with mystery not only in regard to this assassination but also in regard to the place of a contemporary human being in this world. Among the tricks which are used by DeLillo for creating deep senses in the simple from the first sight detective novel, are multilayered symbols, repetitions, mystification of the names of main characters, postponing of the key event till the end of the novel, spelling mistakes, etc.

Don DeLillo is one of the writers who represent the recent tendencies characteristic of the USA contemporary literature, and that is so not due to the number of books and critical articles written on his fiction but rather vice versa. The list of researchers who did try to have a deep look at his works is hardly twice as long as the list of his novels. For literary process of the end of the 20th century Don DeLillo has only started to emerge as a distinctive, original novelist on a rather indefinite and flexible background of the present-day literary criticism. Even each of his novels taken apart leaves the taste of uniqueness in both – the topic and the personal method of delivering it to the reader. There are quite enough critical expressions about Don DeLillo's particular novels in American press, literature magazines, collections of critical essays, etc., but too few books are dedicated to the characteristics and thorough analysis of DeLillo's place in the American fiction, taking into account all of his works, comparing him as a writer with other novelists. The first steps towards new criticism are seen in the

works of Russian researchers who continue an old and very strong tradition of American literature critisism (A.Zverjev, O.Osovsky, A.Muliarchyk and others). Following attentively the latest changes in literature they are trying to find a new aproach to analysis of recent products of literature, a new method of analysis.

"There are different writers in literature: some are "unfastidious reader"-orierited, others are strictly "intellectual elite"-oriented while the third try their best to meet the demands of the both. Don DeLillo (born 20.11.1936), the author of nine novels, published since early seventies, searches his own way, which doesn't always fit into either of the mentioned above models. And he has managed to preserve distinctiveness during the period of more than two decades, the latter not necessarily implying that the writer hasn't undergone certain evolution. A prominent American literary scholar and critic John Oldridge once said that DeLillo stands on one level with Thomas Pynchon and William Gaddis, but only he "excels them at figurativencss, ambiguity and colourfullness of imagination" [6, 115] – with such words O.Osovskyi begins his article where he tries to summarize his impressions from the four novels by Don DeLillo, namely, "RUNNING DOG", "THE NAMES", "WHITE NOISE", "LIBRA". The last one will be the central object of analysis in this article.

Though almost no American literature on Don DeLillo is yet available in Ukrainian libraries it is worthwile to mention that his biography and literary works are being widely researched and studied by both graduate and postgraduate students, for instance in the Cherkasy Engineering-Technological Institute. A number of publications appeared during the last years, including the Ph.D dissertation by Tamila Kravchenko under the title "Don DeLillo. The Pecularities of Creative Search of the Novelist", where the author emphasizes the importance of monographic works which describe *"the brightest and the most talented creative individuals instead of searching some trade schools in the present-day literature process."* [4, 1] The thesis embraces a scrupulous description of 10 novels in the aspect of their tight connection with postmodem American fiction, the latter, though, being hardly seen from the way the novels were analyzed.

The English Department at the University of British Columbia (Canada) are running a website on Don DeLillo [18] as a part of the ongoing research project in order to provide updated information on the writer's fiction. The site gives a full list of his works[1].

The number of publications in Northern America pertaining in this or another way to DeLillo pleasantly surprises, although judging from the titles too few of them dedicated much attention to a postmodern critique. Thus, the problem of the article is two-way actual: to show what typical features of postmodern fiction are present in Don DeLillo's "Libra" on one side, and what allows us to say that DeLillo himself is one of the creators of contemporary American postmodern fiction cliches. The researchers who tried to analyse DeLillo's novels are quite like-minded.

T.Kravchenko devoted the first chapter of her dissertation to *"elucidation of the problems connected with DeLillo's evolution as an original American writer-postmodernist, which is clear already from his early novels"*. [4, 6] But the researcher does not show any signs of reasons for such an assumption, i.e. she does not analyse the novels in the way postmodernism demands. On the contrary, the thesis is written in a conventional for the realistic tradition way. *"The leading theme of the early novels by DeLillo was the life of America, of ordinary Americans. The theme is certainly not new for the American literature: every earnest 20th century USA writer touched upon it. But in case with DeLillo this statement hides an important artistic and aesthetic principal of his further creative work. The writer claims that he doesn't shun wide in size and significance themes, since he believes that at the end of the 20th century he has no right to "exchange" global and universal problems of human existence for trivial and casual themes.*

The first big piece of prose by D.DeLillo – the novel "Americana" (1971) – proved that non-ordinary and interesting author had entered American literature. The title itself showed a directive for ambiguity. Above all, it is a story of America, its life, problems and, certainly, people, who populate the country. This wide idea of creating a huge epic canvas was connected with the author's desire not to limit the novel by a pure sequence of events… but to try to expose the inner world, to outline the connection with history." [4, 6]

T.Kravchenko embraces the bulk of DeLillo's artistic creations and that's why due to the broad scale of the work it lacks depth, namely, the investigation of the text. In the introduction to the dissertation T.Kravchenko says that she shares with U. Eco the idea of postmodernism being *"not a fixed chronological phenomenon, but a certain state of mind"*, although deals mainly with chronology and characters, psychological motivation of events, the actuality of problems, etc. Such history-typological

[1] NOVELS ***Americana.*** Boston: Houghton Mifflin, 1971 ***End Zone***. Boston: Houghton Mifflin, 1972 ***Great Jones Street***. Boston: Houghton Mifflin, 1973 ***Ratner's Star***. Knopf: New York, 1976 ***Players.*** New York: Knopf, 1977 ***Running Dog***. New York: Knopf, 1978 ***The Names***. New York: Knopf, 1982 ***White Noise***. New York: Viking, 1985 ***Libra***. New York: Viking, 1988 ***Mao II.*** New York: Viking, 1991 ***Amazones*** (written as Cleo Birdwell). Toronto: Lester & Orpen Dennys, 1980 NOVELLAS ***Pafko at the Wall***. Harper's. October 1992. 35-70. PLAYS ***The Day Room***. New York: Knopf, 1987 SHORT FICTION ***The Ivory Acrobat***. Granta 25. August 1988. 199-212. ***Videotape***. Harper's.December 1994. 15-17 OTHER ***American Blood***: ***A Journey Through the labyrinth of Dallas and JFK***. Rolling Stone 8. December 1983:21-22,27-28, ***DeLillo, Don. "The image and the Crowd."*** Creative Camera 231 (April 1993): 72

methods of characteristics from the content-centred point of view reveal DeLillo rather as a realist than as a postmodernist.

Since postmodernism is closer rather to realistic tradition than to modernism – which is historically logical: it rejects the preceeding literary method (although borrows a lot from it) creating the new version of an older one – it is not surprising that the novels by DeLillo can be as well treated within the frames of realism. Moreover, a non-attentive reader who would blindly hunt for the plot and manage to reach the end of the book might say that it is a breath-taking fiction like the ones that overcrowd the shelves of book-stores. This feature of DeLillo's works was mentioned by the *"Times"* magazine where it was underlined that a novelist used to be a kind of 'writer for news-paper reviews'.

"LIBRA operates at a dizzingly high level of intensity throughout; it's that true fictional rarity – a novel of admirable depth and relevance that's also a terrific page-turner" ('USA Today').

Since DeLillo's novels are full of speculations, static pauses and philosophical implications, T.Kravchenko mentions 'deep psychological pits' in the narration but doesn't refer them to the pecularities of the text. She explains the phenomenon again in a pure realistic tradition though speaks about postmodernistic qualities:

"...it should be taken into account that we deal with a postmodernistic artist who bravely experiments on the level of form for the sake of delivering the idea to the reader. But the effect side is not dominating in his creations; the problem of immersion into the life of a casual American is more important for him... the psychology of a personage is exposed by DeLillo in a postmodernistic way; the inner world of a human being is formed in his novels as a result of interjection of fragments, pieces of events and life endeavours which influence a personality." [4, 19]

Much more interesting in this respect is the article by O.Osovskyi [6] who also puts DeLillo onto the list of postmodernists. Between the discriptions of characters, retellings of plots and pointing out problematic aspects we can find vague inserts of speculations over the author's method. He notices important pecularities one after another:

"*...many personages...remind rather some* phantoms, *purely signifying, but not exposing certain personality characteristics...* [6, 117]*...The author stays away from the described events, his 'outsideness' is obvious...* [6, 115] *we...see not life, but rather a relative model of life in its natural size on the pages of novel."* [6, 115-6]

The same as T.Kravchenko, O.Osovskyi speaks of realistic psychologism in DeLillo's method of creation of characters, motivation of their behaviour, ballancing between realistic and postmodernistic tradition. The article is also valuable because it gives a general idea about DeLillo's world as a writer – real American novelist of his time.

Without the experience of reading DeLillo's novels one can think that it is a pure detective fiction, but there are things that alow us to speak of a higher level of undrestanding from which the dynamics of events would seem to be only a means of implementing author's plot.

Since the critics unanimously place DeLillo in one row with postmodern writers (Joseph Heller, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Italo Calvino, John Barth and others) the main task of ours is to find the proofs of such an assumption. Placing his creation into the frames of postmodern literature we shall try to prove or reject the statement that DeLillo is one of its typical and at the same time distinctive representatives.

The novel "Libra" is based on a real historic event – the assassination of the 35th American president John F.Kennedy which took place in Dallas in 1963 and remained one of the most resonant events in the history of the 20th century and an inalienable part of the American psyche. We cannot know exactly what attracted author's attention to it but one of the reasons we can rely on without doubt is ***the mystery*** and the multitude of versions explaining it. Everybody knows that the assassination did happen but nobody knows yet how it happened. This very fact provokes to invent reality with documentary illusions.

"This is a work of imagination. While drawing from the historical record, I've made no attempt to furnish factual answers to any questions raised by the assassination. Any novel about a major unresolved event would aspire to fill some of the blank spaces in the known record. To do this, I've altered and embellished reality, extended real people into imagined space and time, invented incidents, dialogues and characters." [Author's note]

Another reason may be that mentioned by O.Osovskyi: *"It is clear now, that the author's interest in Lee Harvey Oswald* [the leading hero] *is not accidental; the memory of Kennedy's assassinaton is subconsciously present in majority of his works written between 70's and 80's. For instance, Persyval's first wife* ['RUNNING DOG'] *studied persistently all the 20 volumes on Warren's commission report and the editor of "Running Dog" asked her old friend Lomaks during their dating to tell 'how everything happenen in Dallas'. This tragic event is mentioned as well in 'THE NAMES', 'WHITE NOISE'. Therefore, there is no puzzle in the fact that DeLillo finally decided to model an answer to the question disturbing him for so long."* [6, 119]

But did the author really intend to clarify and collect historic events and persons involved in them? Realism-centred researchers give their point of view:

"It is impossible not to notice, that the novel is not raised by the author to the level of compiling the single true version of the assassination: the final dot is not put in the investigation of this crime. More important for him is a certain aspect of artistic "investigation" – the search for possible 'springs' of

ideological, political and even personal events." [4, 15]

"Despite his obvious interest in 'Oswald-Kennedy" case, he still escapes from global political inferences, remaining only a criminal-political chronics-writer without claiming to create an overwhelming scene of the crime." [6, 119]

We shall only partially agree with these statements since the epigraph (which belongs to the main character) opening the first part of the novel hints that Delillo's interests are not limited to those mentioned above: *"Happiness is not based on oneself, it doesn't consist of a small home, of taking and getting. Happiness is taking part in the struggle, where there is no borderline between one's own personal world, and the world in general. Lee H.Oswald. Letter to his brother."*

The matter is that the plot of the book is not so easy to retell as it may seem from the first sight. A young Texas boy Oswald who suffers from constant teasings of his shoolmates tries to find his place in the world where he definitely doesn't fit. Preoccupied with Marxism he enters Marines, serves in Japan on a military base dreaming to become a Soviet spy. His addiction to socialistic ideas ends with a visit to the Soviet Union where he immitates suicide in order not to return. Oswald experiences KGB interrogations, an exhausting work in Minsk and finally goes back to USA with his pregnant wife Marina, a daughter of a Soviet colonel. The exaggerated ill imagination of his personality provokes Oswald to look for "great deeds". Simultaneously, we witness another thread of narration, namely, the planning of Kennedy's assassination which doesn't necessarily fit into the sequence of events. The only thing needed to implement the crime is the right person who would leave no suspect on the ex-CIA organizers. They are looking for someone like Oswald. Fatal coincidences make the two threads inevitably cross and the assassination finally happens leaving us at a loss with questions about too many coincidences. The book is also about the epoch of Cold War, about Americans and Soviet people, about religion in contemporary world, about Neomarxism ideology, about FBI, about soldiers' life, about politics, about mass media, about Jews and so on. It's next to impossible to specify one particular topic. We only know that in time events described in the novel go back to early 60's and the place is USA, Cuba, Japan, Mexica and USSR. Nothing (except dates and names of the cities from which every chapter begins) can assure us, though, that the events did happen even in 'fictional' reality. There is only the cult of assassination which developes from an idea into the fact. There are only the names of characters written on the pages of the book as if rewritten from the CIA files. We can hardly say anything about Oswald as a personality because the author gives us nothing except pure facts. Neither can we describe his appearance, so evasive it is in the novel.

The strangest thing about DeLillo's creation is that it's simply frozen, deprived of any life signs. Any careful reader cannot help getting this impression. Why? The plot is more than ordinary. Everything that determines the dynamics of events is quite realistic (i.e. true to life). Moreover, the author succeeded to create a kind of aura in which the world lived during the times of Cold War and East-West tension. So, the answer doesn't seem to be on the surface and to find it we shall deepen into the text disassembling the pyramid of signs from the top through *histoire, discourse*[2].

HISTOIRE

AMBIGUOUS SYMBOLS First what strikes the eye and cannot pass unnoticed is the atmosphere of mystery, mystification and conspiracy on each level of the text. An example to start with may be the title LIBRA. The author of this article cannot agree with O.Osovskyi who says that *"this strange at first sight title is explained very easily. It was in October under the Libra-sign when the man who was twenty years later accused of assassination, was born."* [6, 119] Be the title used for this only reason it would have lost its main function – to make the novel monolithic and inexhaustable at the same time. In the very narration DeLillo introduces different levels of understanding Libra:

a means of peace-making, creating ballance between West and East, it is the symbol of stillness [9, 315] It is the symbol of neverending dis-balance between man and woman, individual and crowd, soul and body, right and left, death and life, i.e. all the opposites. Libra is also a 'religion', an art of living which is followed by Lee Oswald:

Here is a man who wants to spy on our operations. He wants to use us but we will end up using him. Not through manipulation or political conversion. He believes in his heart that he's a dedicated leftist. But he is also a Libran. He is capable of seeing the other side. He is a man who harbors contradictions...Here is Marine recruit who reads Karl Marx...This boy is sitting on the scales, ready to be tilted either way. [9, 319]

The symbol of Libra echoes in the epigraph as the indefinite borderline between inner and outer world of an individual. The balance of scales when Oswald gets the satisfaction he was looking for, means at the same time his death and the end of the novel.

Another symbol is *the Agency* (Central Intelligence Agency, CIA). It does have roots in the real world but the author never describes it, he often mentions it abstractly between the sentences. The

[2] From now on we shall be using these terms as form of the text (discours) which shows us how a literary creation is written, the observer's apparatus and content of the text (histoire) which may serve as a new term for plot, the observed system.

symbol emerges usually in the passages with prevaling pessimism, despair and hopelessness. It is often accompanied with positive connotations and serves in the story for something ideal, incomprehensable, an otherwordly institution that knows everything: *CIA has a picture of my prelapsarian soul in their files. They looked at it and sent me here.* [9, 20] *The Agency was tolerant of such problems. The Agency understood.* [9, 25] *The Agency understands. It's amazing really how deeply they understand. This is why some of us see the Agency in a way that has nothing to do with jobs or institutions or governments. We are goddamn grateful for their understanding and trust. The Agency is always willing to consider a man in a new light. This is the nature of the business. There are shadows, there are new lights. The deeper the ambiguity, the more we believe, the more we trust, the more we band together.* [9, 259] *The Agency forgives.* [9, 363]

We may decode *Agency* as the author's implementation of the idea of heaven:

He [Parmenter] *was never more surely an Agency man than in the first breathless days of dreaming up this plot.* [9, 364] At the same time somehow the symbol is not deprived of tight connection with the fictional reality: *Laurence Parmenter booked a seat on the daily flight to the farm, the CIA's secret training base in Virginia. The flight was operated under military cover and used mainly by Agency people with short-term business at the base.* [9, 117]

There are places in the text where the author hints on the meaning of the symbol with disguised signs. On the one hand, it is the implementation of the idea of God, on the other – the centre of the world of ideas, another transcendental level of existence which goes parallel to reality: *Central Intelligence. Beryl saw it as the best organised church in the Christian world, a mission to collect and store everything that everyone has ever said and then reduce it to a microdot and call it God.* [9, 260]

According to the text, the reader should understand that all the characters and events come from the Agency. This is *'the place'* where everything is planned and foreseen. In fictional reality, the corresponding subordinated *'place'* is Alpha – the organisation that "designed" Kennedy's assassination:

He [Mackey] *would limit his contacts to one or two men in Alpha. They would not know his real name or his position in the Agency. There's always something they aren't letting you know. Alpha was run like a dream clinic.* ***The Agency worked up a vision to make it come true.*** [9, 304]

DeLillo has built simultaneously two worlds giving to every sign (be it a word, a phrase, a character, an event) the essential ambiguity. Even simple things gain additional and, often, mysterious meaning due to the way ***how*** they are exposed in the text. There are places within the histoire (they make the majority of the text) where we can read easily two meanings: one – real, another – ideal, subconscious. Thus, for instance, every night before going to bed Larry Parmenter who works for the CIA office checks the oven in his house. By constant repetitions of the fact that checking the oven downstairs is crutial, the author attracts reader's attention and the word itself becomes mysteriously symbolical: [9, 75], [9, 147]. Again, the second metaphorical meaning of the sign is disguised and the reader is supplied only with a vague hint after a big portion of pages: *He stood at the side of the bed in his pajamas. He'd forgotten to register the fact that the oven was off. He would have to go back downstairs to check the oven. Mary Frances lay in the dark, already sleep-breathing, deep and even.* ***He has to see that the oven is off and has to register the fact. This means they are safe for another night.*** [9, 364]

Oswald is also to some extent a symbolic character. He is a defector who rebells against the world, who searches satisfaction of his ambitions and the author implicates that he plays the role of the novel's Jesus Christ – so evasive and anomalious is the very appearance of his: *Oswald's eyes are grey, they are blue, they are brown. He is five feet nine, five feet ten, five feet eleven. He is right-handed he is left-handed. He drives a car, he does not. He is a crack shot and a dud. ... He is solid, thin-lipped, broad-featured, extroverted, shy and bank-clerkish, all, with the columned neck of a fullback.* ***He looks like everybody.*** [9, 300]

There are other symbolic things in the novel – Weird Beard (radio DJ), Isolation (the name of the Farm which is the CIA's secret training base in Virginia), etc. Only once DeLillo describes a strange structure called *SE Detailed* and intensifies its mystery with symbolic figures and four-stage construction of the committee. [9, 20]

TRANSCENDENTAL REALITY This effect is achieved by using the device of constant mixing normal and abnormal things. The idea of the other world penetrates everything. This is where the mystery comes from endlessly. All of the characters (except, probably, T-Jay Mackey – the agent who works for Banister's office) originally come from "nowhere" and therefore the events happening to them are partially fabulous and remind the atmosphere of "Alice In Wonderland"[3]. Here are two examples from the text:

Dave Ferrie had this routine about a tumor growing on his brain. But it was Banister who had blackouts and dizzy spells, who sat at his desk and watched his hand start trembling, way out there, as if it belonged to someone else. [9, 139] *Win Everett was in his daughter's room listening to her read from* ***a book of stories with pop-up figures.*** *...They*

[3] While characterizing DeLillo's "Ratner's Star", T.Kravchenko says that the novel by its structure is akin to L.Carrol's "Alice in Wonderaland". Probably, this trait was more evidently present in DeLillo's early works.

were alone in a room that was itself alone, ***a room that hung above the world.*** [9, 220-1]

Things are so obviously inanimate, lifeless, non-material and the author says about this directly within the histoire: *...included a fragment from the psalmbook,* ***not known to the outside world.*** [9, 138]*...shoot at* ***silhouettes.*** [9, 145] *...the rain fell on* ***empty*** *streets.* [9, 277]

All the events are meant to be happening in the minds of the characters, they are described through the subconsciousness, dreams and impressions. The author himself on purpose gives the prompt:

The Curator sends a special FBI report that includes detailed descriptions of the dreams of eyewitness following the assassination of Kennedy and the murder of Oswald. [9, 441]

Within the world of pure ideas there is a world of papers – another level of understanding the novel. The things are prescribed, predicted by files of documents, heaps of papers: *Once he had a handwriting sample, Win* ***would scratch onto those miniature pages*** *enough trails, false trails, swarming life, lingering mystery, enough* ***real and fabricated people*** *to occupy investigators for months to come.* [9, 146-7]

He eats most of his meals in the room. Clearing a space on the desk, reading as he eats. He falls asleep in tha chair, wakes up startled, afraid for a moment to move. ***Paper everywhere.*** [9, 184]

MYSTIFICATION OF NAMES The way how DeLillo invents names of characters, places, organizations and institutions is worth special attention too. Very often it is a combination of two names or words which themselves already give a necessary for the author connotation: *The two men* [Laurence Parmenter and George de Mohrenschildt] *who shared a table in the* ***Occidental Restaurant*** *had certain physical similarities. Both were over six feet tall, expensively dressed...* [9, 53]

Occidental = **Oriental** (in the text later it is mentioned that L.Parmenter spoke in the slight whine of the educated *Eastener).* Occidental = **accidental** (the restaurant doesn't actually exist, it is as phantomic as the two people who sit there).

Multinational roots of George de Mohrenschildt, an ex-Agency member, are already within his queer surname: *"...his marriages didn't explain his apparent associaton with Nazis in World War II, his apparent ties to Polish and French intelligence, his expulsion from Mexico, his apparent communist leanings when he was at the University of Texas, his Soviet contacts in Venezuela, the discrepancies in his stated history, his travels in West Africa, Central America, Yugoslavia and Cuba."* [9, 55]

Win Everett's name ('ever winning') turns out to be invented (even in the frames of the text) as well as T-Jay's and Harward Lee's names, as well as the name of the Russian KGB officer Kirilenko and many others. Moreover, the author changes spellings, playing with letters: *Heindel was known as Hidell,* ***for no special reason.*** [9, 82] *But Everett was* ***not inclined to fault*** *the boy on technicalities (Hidell, Hideel).* [9, 180] *Hide the L in Lee. No one will see.* [9, 341] Hidell = 'hide the hell', 'hide it well', 'hidden hell', 'id is hell', 'hide the L', whatsoever.

Kennedy is substituted in the text by a nickname (known among CIA members for the matter of conspiration) *Lancer*. The President's surname is used usually only in documents, news-paper reports, i.e. where the author shows the lowest layer of his plot – pure facts. Oswald's name appears in the lines of the text as different combinations of initial letters as if he is everybody at the same time: *"Oswald had names. He had his own names. He had variations of names. He had forged documents."* [9, 180] Such 'operations' with characters' names allow the author to change easily their background, nationality, ideological and political views without saying about it directly but, rather, ironically: *...Lee Oswald would eventually be given Soviet sitizenship, become a genuine Marxist and contented worker, go to lectures and mass gymnastics, fit in, find his place in history, or geography, or whatever he was looking for.* ***A true-blue Oswaldowich.*** [9, 167]

A strange phantom of the radio DJ Weird Beard (who is, probably, the image of a philosopher) is dismantled on page 301: *"The Dallas disc jockey known as Weird Beard was Russell Lee Moore, who also used the name Russ Knight."* We may only blindly guess in these combinations two English philosohpers – George Edward **Moore (**1873-1958) with his most well-known work "Principia Ethica" and Bertrand **Russell** (1872-1970) with his "Principia Mathematica" (a research into symbolic logic which DeLillo definitely uses in the novel). Besides, Russ is the beginning of "Russia".

EMPTY (PHANTOMIC) CHARACTERS One more device used by DeLillo within the histoire is making his characters 'empty', lifeless while describing them physically. The author creates an impression as if they are *ghosts.* The following samples brightly demonstrate how this effect is achieved:

He [Wayne Elko] *was* ***never anywhere you could actually call a place.*** *He wasn't here and wasn't there. It is like a problem in philosophy.* [9, 143] *Jack Karlinsky was in his sixties, an investment councelor who* ***had no office, no business phone, no employees and no clients.*** [9, 254] *The only thing slick about him was* ***his shoes,*** *which were* ***shined into the fourth dimension.*** [9, 308]

The chain of these examples can be continued since the text is overwhelmed with them. From time to time a psychological explanaition of this phenomenon may be set like this one *"One wants the least possible surface to which pain and regret might cling – anyone's, everyone's pain."* [9, 137]

DUMB DIALOGUES The pecularity of dialogues in "Libra" is that they are *not uttered* but, literally, *thought*. There is no impression that people talk to each other. They simply express an idea

which is, as if by chance, a logical continuation of the preceeding one. It is very easy to feel the presence of the author's face behind the dialogues: he only jerks threads of his phantomic characters and makes their mouths move silently. Absence of life in the speech is underlined by the absence of emotions (there are barely 2 marks of exclamation on the 456 pages of the text and they don't occur in dialogues). The phrases are very brief, author's intention to deliver them to the reader consists mainly in the way sentences alternate with each other. The latter usually remind the game of ping-pong:

They watched TV.
"Dave, what do you believe in?"
"Everything. My own death most of all."
"Do you wish for it?"
"I feel it. My own death most of all."
"But you talk about it so readily."
"What choice do I have?" [9, 67]

In some cases the interlocutor is not even needed and a character talks to himself: *Why are homosexuals addicted to soap opera? Ferrie said absently. Because our lives are a vivid situation.* [9, 67]

Dialogues don't describe characters in any way. Without names, titles and interests there's no difference between them. Each of them is a continuation of one and the same idea. In many cases dialogues end in a rhetoric question or a philosophical conclusion:

OMNIPOTENT AUTHOR One of the biggest DeLillo's achievements in the novel "Libra" is his own absence. Every sign in the system works perfectly for weaving one big cocoon where the author is hidden. He reminds a wizard whom we never see but whose presence is felt subconsciously as if he plays with the reader saying: here I am, but don't try to find me because I'm everywhere. The effect is achieved first of all by the *dumb dialogues*. Another device is *interference into the text* and subjective speculation (although different from that of the realistic tradition) about the successive events: *Does Mother Russia want this boy? He was useful as a radar specialist at a U.S. base. What do we do with him here? Is it conceivable we might send him to the building on Kutuzovsky Prospekt, where he would be trained, genuinely educated, in Marx and Lenin, microphotography and secret writing, Russian and English, rebuilt so to speak, given a new identity, sent back to the West as an illegal?* [9, 166]

If from this passage we cannot say exactly whether it is the narrator or the author, the doubtless evidence then are the cases of giving advice to characters, supporting or refusing to support them:

He wore jump boots stained by salt water and thought about stopping for a cerveza schlitz. ***Not smart, Wayne.*** [9, 176] ***Be on time, Wayne.*** [9, 176]

What makes these author's interferences anti-realistic is that they are in the 2nd person, i.e. referring to *you* and sometimes even through *I* as in the following passage:

"If you allot your time, you can accomplish fantastic things. I learned Latin when I was your age. I stayed indoors and learned a dead language, for fear of being noticed out there, made to pay for being who I was".

He forgets ***I'm here.*** [9, 45]

Who can be the author's protagonist in the text? It is difficult to say at once, since the protagonist is scattered in many characters. Probably, all of them make the novel's protagonist. On the level of discourse it is Nicholas Branch because he creates Oswald's story within the author's own story and, thus, via him we can see DeLillo in the process of creation. On the level of histoire it is Oswald because he represents a complicated bunch of DeLillo's views and ideas. Besides, in some places, the author entrusts Oswald's mother (the biggest feminine element in the novel) with the function of narrator. Her monologue finishes the text of the book, though it rather reminds a mental confession.

PHILOSOPHIC DIGRESSIONS One more proof of the author's disguised presence is the multitude of philosophical speculations, notices, assumptions, that give food for thought, generalize the story and show that the author sticks to one and the same ideas all the time – the idea of truth, inevitability of fate/history, death.

Maybe what has to happen is that the individual must allow himself to be swept along, must find himself in the stream of no-choice, the single direction. This is what makes things inevitable. You use the restrictions and penalties they invent to make yourself stronger. History means to merge. The purpose of history is to climb out of your own skin. [9, 101] *At twenty years old, all you know is that you're twenty. Everything else is a mist that swirls around this fact.* [9, 165] *Destiny is larger than facts or events. It is something to believe in outside the ordinary borders of the senses, with God so distant from our lives*. [9, 204]

The interesting thing is that such digressions are on the same level of generalization as the sentences put into the dialogues. Due to this the whole text reminds a long chain of ideas.

FATALITY OF COINCIDENCES As it was already mentioned, *Libra*'s plot is difficult to retell since the book seems to be about everything. Nevertheless, the central event in it remains the assassination of the 35th American president and everything revolves around it. The name of the President being used comparatively rarely and the murder being all the time under a question, the inevitability of this event hangs in the air, it is present beyond the text. Pressing on the reader's subconsciousness it is delayed till the moment comes. This is something for what every single event happens and every single word is said. As the novel

approaches the end the tention increases. First there are only general words about fate:

He'd been headed here from the start. Inevitable. [9, 101] *They had matching scars on the arms,his left arm, her right, both scars near the elbow, the same size and shape. A sense of destiny, or mirrored fate.* [9, 202]

Finally, the storm of coincidences makes Oswald think he is the right person to kill Kennedy: [9, 336]

As the time of the outcome approaches we feel the fate with more and more details:

His room number is eighteen. It is almost October and he was born on the eighteenth. David Ferrie was born on March 18. They have sat and discussed this. The year of Ferrie's birth was 1918. [9, 356] *"I didn't see yesterday's paper as a matter of fact." "Of course you saw it. It said that the President's passing under your fucking window. The fucking building faces Elm Street, doesn't it? You spend most of the day on the sixth floor, don't you? His car is coming along Houston right straight at you. Then dipping away down Elm. Moving slowly and grandly past. The one place in the world where Lee Oswald works. The one time of day when he sits alone in a window and eats his lunch. There's no such thing as coincidence. We don't know how to call it, so we say coincidence. It happens because you make it happen."* [9, 383-4]

When the assassination takes place the author underlines that the whole system of trifles, talks, papers has worked for it just perfectly: *The timing was split-second, the location was pinpoint. Spotlights came on*. [9, 437]

IRONY DeLillo is ironical. It might be difficult to imagine how he can be such without emotions in the text, without live dialogues and brisk expressions. But he is. And the way irony is introduced cannot but impress the reader – adding a 'tail' of biting words to a sentense which is quite plain or using unusual extra-language devices, like *Yes yes yes yes*. [9, 78] ***Ha-ha.*** [9, 94; 151]

INCOMPLETENESS We shall not exaggerate if say that the most penetrating idea on the level of histoire (as repetitions in discourse) is the idea of incompleteness which calls to mind the symbolic title of the novel. Primarily, it concerns numbers and measures – the figures are never round but always close to being such: *Down at the docks he saw oppressed workers unloading* ***ninety-pound*** *banana stems from Honduras*. [9, 36] *"The son of bitch requests winds at* ***eighty thousand*** *feet."* [9, 81] *Lee stood in a corner of the Gulf station on North Beckley, eight-thirty sharp... it was* ***ninety-nine degrees.*** [9, 279] *He bought a Warrior-brand rubber stamping kit for* ***ninety-eight cents.*** [9, 312] *Nicholas Branch has a sound tape made in Miami* ***nine days*** *before the President was due to appear in that city.* [9, 375]

Used twice or more in the text, such numbers may seem to be occasional and non-important. But since DeLillo's reality is 'imagined' we should follow all the signs – they bring additional information. Besides, on the subconscious level such figures bring on the feeling of something still missing and give sense to the narration itself.

Everything in the text is marked with a defect. Deficiency is a 'guarantee' of living in the real world: at least one element should be always missing, out of this world, infringing the law of never-ending balance. It may be a word, a hand, a leg, a finger, etc.: *He told her he'd...ridden the trains out to Brooklin, where a man wore a coat* ***with a missing arm.*** [9, 4]... *the masons would not accept a man who was* ***missing part of his anatomy.*** *This was an ancient bylaw that they kept in the books*. [9, 349] *All he knows for sure is that there is* ***a missing element*** *here, a word that they have canceled completely*. [9, 445]

Imperfection is needed to get the process of balancing which lies down the dynamics for the narration. Incomplete or too complete things match together, they attract each other. CIA lacks Oswald, while Oswald lacks CIA. Marina lacks somebody like Oswald (with a scar on his hand) – she doesn't accept perfect boys: *"She threw over Anatoly, who looked like an actor in the movies, and she threw over Sasha, who was wonderful in every way and therefore not for her."* [9, 201]

THE IDEA OF HALFNESS DeLillo's world in the novel is divided into two. Alongside with the *phantomic characters* and *transcendental reality* the idea is intensified by a rather frequent usage of the words 'half of', 'one and a half', or others of the same meaning, including pure figures:

A woman on the street, completely ordinary, maybe ***fifty years old,*** *wearing glasses and a dark dress, handed him a leaflet at the foot of the El steps.* [9, 12] *Around were old warehouses and coffee-roasting plants,* ***fifty-cent-a-night hotels.*** [9, 60] ***...half intelligent,*** *small bright eyes*. [9, 102] *"...I am* ***half the time too tired*** *to say hello."* [9, 263] *He was* ***not half surprised.*** [79, 285] *George* ***half admired*** *his resistance*. [9, 288] *He was paid* ***a dollar fifty*** *an hour to grease coffee machines* [9, 307] *About* ***a minute and a half later*** *the Feebees pounced*. [9, 308] ***Half an hour later*** *bateman walked into the interview room...* [9, 326] *The leader, T-Jay, seemed* ***half amused*** *by Lee*. [9, 334] *He looked unclear,* ***half-erased.*** [9, 340] *The house was at the end of an unfamiliar street* ***about half a mile from*** *the heart of Little Havana*. [9, 364] *The place in daylight was home turf* ***to half a dozen women*** *and their sctuffy into the slot.* [9, 371] *He vomited* ***half his life*** *out the car door, due to these assaults on emotions.* [9, 421]

As we see from the extracts the quality of 'halfness' is attached even to the things and phenomena that normally cannot be divided (admiration, intelligence, smile). The whole idea leaves the impression that something is left behind the text. Here is one of the author's hints put into the quarrel between Oswald and Marina: *"I know this. It's very obvious to me."* ***"Very obvious is only half***

the story. *" "What's the other half?" He hit her in the face.* [9, 230]

NATURALISM The uniqueness of DeLillo's style is that beyond constant 'references' to another world, world of ideas, he still manages to preserve strong connection with 'real' events, with documental background of the novel. One of the distinctive realistic characteristics is *naturalism* in descriptons, often exaggerated to such extent that it unpleasantly strikes the reader. Such is, for example, the description of the Japanese brig in Atsugi: *You are processed naked, holding your seabag above your head at arm's length, shouting aye aye sir and no sir at the slightest sound. You are permitted to lower the seabag to the back of your neck only when you bend over to allow them to check your anal cavity for printed matter, narcotics, alcoholic beverages, digging tools, TV sets, implements of self-destruction*. [9, 95]

It is not difficult to notice that such 'microscopic' discriptions are usually applied to show the misery of an ordinary American under the almighty CIA. Sometimes naturalistic motifs pop up unexpectedly and due to the context gain a pure symbolic, abstract meaning: *A colonel in golf togs walked through. The men shouted at superiors, damn near grew violent.* ***Someone vomited lazily in a wastebasket, leaning over with his hands on his knees.*** *Win Everett arrived from Miami, wrote out a letter...* [9, 127]

ANOMALIES A queer mixture of 'idealism and 'naturalism' normally leads to unexpected strange phenomena in both discourse ('wrong' sequence of events) and histoire (characters' appearences, anomalous things happening to them, etc.) which attracts reader's attention (1) and proves that even what is real is still unreal (2) and we shouldn't concentrate ourselves on the text but on its implications. Here are some of the examples of anomaly: *Ferrie suffered from a rare and horrific condition that had no cure. His body was one hundred percent bold. It looked like something pulled from the earth, a tuberous stem or fungus esteemed by gourments.* [9, 29] *She knew, she was absolutely certain that Mrs. Kennedy would give birth to a boy. It was sure to be a boy, she told Lee, and then they would have a boy themselves, soon after*. [9, 23] *Funny, she thought, how she could vacuum back and forth in front of Suzanne and the girl never complained. The girl looked right through her.* [9, 359]

In discourse an example of anomaly may be Oswald's 'double-death' (living after dying and then again being killed) and the '*otherworldly'* characters.

BIBLE MOTIVES Not once it is mentioned in the text that DeLillo's "Libra" is written according to the same histoire structure as J.Joyce's "Ulysses": *Branch thinks this is the megaton novel James Joyce would have written if he'd moved to Iowa City and lived to be a hundred*. [9, 181] *This is the Joycean Book of America, remember – the novel in which nothing is left out*. [9, 182]

Indeed, the size of histoire is impressive and the symbols created are as multistoreyed as Joyce's – in "Ulysses" they pivot upon the Homer's epic poem while in "Libra" the author has definitely chosen the Bible. The evidence is hidden in the ambiguity of meanings:

1) the assassination of John F.Kennedy is compared to the crucifixion of Jesus Christ: *This death was everywhere. Pictures of the grieving family. Reenactments at the scene of the murder. This was an event that had the possibility of being* ***bigger in history than Jesus,*** *he thought*. [9, 428]

2) Oswald is compared to Jesus since he is not the real killer, he missed Kennedy: he becomes himself the victim of unfair circumstances. His death before the *real* death and disappearance of the body from the chapel echo with Bible inspirations: *He wasn't on the sixth floor at all. He was in the lunchroom eating lunch.* ***The victim of a total frame.*** *They'd been rigging the thing for years, watching him, using him, creating a chain of evidence with the innocent facts of his life…* ***Other people were responsible for the actual killing.*** [9, 418] *Somebody ordered the body removed from the chapel. Because* ***the chapel was empty. The body was not there.*** [9, 448]

3) Marguerite Lee (Oswald's mother) is compared to St. Mary the Virgin whoes monologue reminds a cry over the dead son: *If you research the life of Jesus, you see that Mary mother of Jesus disappears from the record once he is crucified and risen*. [9, 453]

4) Weird Beard is most probably a preacher. The word 'beard' is mentioned on the first pages as the attribute of a preacher's appearance. [9, 5] DJ Weird Beard speaks over the mysterious radio KLIF (symbol of source of truth) about some very important things: *...There are only two things in the world. Things that are true. And things that are truer than true. We need this little private alley where we can meet. Because this is big D, which stands for Don't be Dissimilar. Am I coming in all right? Is my sign clear?* [9, 266]

5) Fidel Castro is compared to St. Paul as he disperses pro-communist ideas among Americans:

He made the revolution something people felt on their bodies. The ideas, the whistling words, they throbbed in all the senses. He was like Jesus in boots, preaching everywhere he went, withholding his identity from the campesinos until the time dramatically right. [9, 184]

6) Kennedy is compared to a saint: *A misty light around the President's head. Two pink-white jets of tissue rising from the mist*. [9, 400]

Besides, DeLillo often mentions Bible in the conversations of his characters. [9, 19; 106; 270]

There are certain episodes in the book that have their symbols (very close to those we may find in "Ulysses"). For example, dogs always bark when the author switches the narration to Jack Ruby, a night-club owner, who in the long run kills Oswald. The assassination is accompaigned with the symbol of

pigeons. [9, 396; 397; 403] Orange colour is always mentioned as a symbol of communistic ideas: *Lenin and Stalin lay in an* ***ogange*** *glow at the bottom of a stone stairway*. [9, 156] *Lenin and Stalin in an* ***orange*** *glow*. [9, 164] *Raymo stood on a sideline stripe in the* ***Orange Bowl,*** *three blocks from this stinking bed, and heard the renewed pledges, the second wave of emptiness*. [9, 187]

SELF-PORTRAIT AND THE MIRROR EFFECT On the level of discourse, within the structure of DeLillo's novel we can see the principle of *mise-en-abime*, i.e. the author describing himself in the process of writing. The pecularity in *Libra* is that this phenomenon appears to be clearly exposed also in histoire (even more than in discourse): the writer's protagonist, Nicholas Branch, is described as if from aside, from another world. He works on the files for the Agency in the frames of the 'fictional' reality created by the author. The proofs in the very text are numerous. First of all, the 'leading' phrase repeated throughout the story: "*There is a world inside the world*." [9, 13; 47; 153; 277] or the synonymic: *"There are stories inside stories."* [9, 450] There are worlds existing within characters themselves, their personal "phantomic" reflections, so, that the chain of inner and outer self-portraits is indefinitely long. *Nobody knew what he knew. The whirl of time, the true life inside him*. [7, 46] *It was a second existence, the private world floating out to three dimentions*. [9, 277]

The impression is achieved with the help of reflecting objects – TV screen, camera, mirror, etc. The following episodes brightly demonstrate how it works in histoire: *They watched each other eat.... They* ***watched TV in the next room.*** [9, 35] *She thought how strange, that the woman in the coat was her and she was the person who was shot... If she was shot, she thought, she ought to be sitting down.* [9, 401]

Sometimes, especially in conversations, mirror self-reflection is hidden in the instant negation of the preceeding phrase making dialogues sound in a paradox way. This is due to the fact that in the mirror we see sverything vice versa: *Left is right and right is left*, as the author says. [9, 303] *...and* ***that was that was that.*** [9, 76] *Hidell prepares* ***to make his maker.*** [9, 151] *He'd be a* ***real defector posing as a false defector posing as a real defector.*** *Ha ha*. [9, 162]

Maybe because of the same *mirror-effect* things are usualy doubled, split into two as if intensifying the idea that there is the real world and the world which is only its idealistic reflection: *First he used the branch across the street from Warren Easton High School. It was a two-story building with a library for the blind downstairs, the regular room above*. [9, 33] *The building had two entrances, two addresses. One for who you are, one for who you say you are*. [9, 312] *So the jacket is mohair. You should have bought two. One to shit on; one to cover it up*. [9, 266]

The intriguing cases are those, when the 'mirrored' reality comes first in time and then the 'true' one. DeLillo describes first the event as it was perceived by the people and then – as it happened (unnatural sequence). A bright example is the scene of the assassination:

She thought she saw a man throw a boy to the grass *and fall on top of him...* ***A girl ran waving toward the limousine*** [9, 397*]... A* ***man threw his kid to the ground*** *and fell on him. That's a vet, Hargis had time to think, with the Governor, Connally, kind of sliding down in the jump seat and his wife taking him in, gathering the man in. Hargis turned right just after* ***noticing a girl in a pretty coat running acroos the lawn*** *toward the President's car.* [9, 399]

Thus, it gives an impression that everything happens only in the minds of the people. The events themselves are of zero importance. Events happen only if they are perceived, fixed by the consciousness.

DISCOURSE

REPETITIONS If our task were to make a stylistic analysis of DeLillo's novel, we would undoubtfully dedicate half of the research to *repetitions* since it is the author's main device. Repetitions have several functions within the text. To illustrate them by the text we would have to rewrite the whole novel. Therefore, we shall give fragments with repetitions of the shortest frequency and the ones dispersed on more than half a page will be simply marked by the pages where they occur in the text.

Functions of repetitions:

1) to keep the story bound with one idea, to make it a complete mature novel. Separate fragments of narration are united mainly due to the repetitions: *There is a world inside the world*. [9, 13; 47; 153; 277; 450]
2) to emphasise a certain seme taken out of the meaning by using one and the same statement in different contextual situations – by comparison we can draw it out.

Ruled a suicide. [9, 58; 443] *Oswald requested permission to cross the line*. [9, 101-2; 103; 104]

3) to create allegorical images and symbols out of the ordinary things mentioned in the text with a certain frequency: *The Agency forgives*. [9, 363...363] *There were pigeons suddenly, everywhere, cracking down from the eaves and beating west.* [9, 396]... *Pigeons flared past.* [9, 397]... *Pigeons spinning at the treetops.* [9, 401]... *Pigeons reversing flight eastward now.* [9, 403]
4) to charge the novel with the essential static element. Circulation of repetitions makes the impression of immobility; everything happens beyond the physical time since the events are deprived of natural dynamics. The novel,

therefore, gains traits of poetry: *"But we don't hit Kennedy. We miss him," Win said.* [9, 28]... *"We don't hit the President. We want a spectaculous miss.* [9, 51] *The rain fell on empty streets.* [9, 46-277]

5) to intensify the atmosphere of mystery: every time a phrase is repeated it gains a new meaning: *He checked the* [piece of] *paper with her name* [on it]. [9, 83-4]
6) to substitude emotions – repetition produces tenseness. DeLillo doesn't dot emotional connotations in one place, they are not concentrated but scattered due to repetitions. In other words, emotion is the repetition itself, taken abstractly out of the text: *"I scrub on my knees."* [9, 239]

   A ***shot.***
   There's a ***shot.***
   Oswald has been ***shot.***
   Oswald has been ***shot.***
   A ***shot*** *rang out.*
   ...A ***shot*** *rang out as he was led to the car.*
   A ***shot****...* [9, 438-9]
7) to emphasize the inevitability of fate: *They had matching scars on the arms...* [9, 202; 241; 324]

On the whole, the stylistic device of repetition works for the idea of one huge subjective narration. It keeps the author very close to the modernistic tradition.

'EXPLANATIONS' OF DISCOURSE Everything we have mentioned above in the analysis of "Libra" has its explanations within the frames of the text itself. The text gives all the keys to its understanding. On the level of histoire the author prompts us how the novel is written and how it should be read. He uses various methods:

1) description of the protagonist's (mostly Nicholas Branch's) thoughts in the process of writing the 'inner story': *There is enough mystery in the facts as we know them, enough of conspiracy, coincidence, loose ends, dead ends, multiple interpretations. There is no need, he thinks, to invent the grand and masterful scheme, the plot that reaches flawlessly in a dozen directions*. [9, 58] *...of actual finished prose, there is precious little. It is impossible to stop assembling data. The stuff keeps coming. There are theories to evaluate, lives to ponder and mourn. No one at CIA has asked to see the work in progress. Not a chapter, a page, a word of it*. [9, 59]

David Ferrie says to his secretary: *"...Notes, lists, photos, rumors. Every bit and piece and whisper in the world that doesn't have a life until someone comes along to collect it. It's all been waiting just for you."* [9, 143] *Branch thinks this is the megaton novel James Joyce would have written if he'd moved to Iowa City and lived to be a hundred*. [9, 181]

2) author's own speculations over the process of novel creation. He tells us about the way he creates the plot: *Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He* [Win] *believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. A narrative plot no less than a conspiracy of armed men. The tighter the plot of a story, the more likely it will come to death. A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of the death outside the book, play it off, contain it*. [9, 221]

The writer says he wants to catch different readers on different levels of understanding: *Too many people, too many levels of plotting.* [9, 304] He also explains how the very novel is compiled into one, giving, probably, the biggest key to its reading (when the reader has covered already 75% of the pages!): *"Think of two parallel lines... One is the life of Lee H.Oswald. One is the conspiracy to kill the President. What bridges the space between them? What makes a connection inevitable? There is a third line. It comes out of dreams, visions, intuitions, prayers, out of the deepest levels of the self. It's not generated by cause and effect like the other two lines It's the line that cuts across casuality, cuts across time. It has no history that we can recognise or understand. But it forces the connection. It puts a man on the path of its destiny."* [9, 339]

3) exposing the way some casual characters think of their own life: *She* [Beryl] *said the news clippings she sent to friends were a perfectly reasonable way to correspond. There were a thousand things to clip and they all said something about the way she felt... She believed these were personal forms of expression. She believed no message she could send a friend was more intimate and telling than a story in the paper about a violent act, a crazed man, a bombed Negro home, a Buddhist monk who sets himself on fire. Because these are the things that tell us how we live*. [9, 261]

Ferrie didn't seem to know sometimes whether a story was funny or sad. [9, 329] These may be the methods DeLillo is using himself in the process of compiling and assessing his own narration.

4) introducing Weird Beard's philosophic speeches on radio:

I know what you think. You think I'm making it up. I'm not making it up. If it gets from me to you, it's true. We are for real, kids. And this is the question I want to leave with you tonight. Who is for real and who is sent to take notes? You are there in the debths of the night, listening in secret, and the reason you're listening in secret is because you don't know who to trust except me. [9, 266]

5) 'squeezing' his (the author's) ego into the character's speech: *"Feebees? That's my word. A long-time word of mine." "I thought it was my word." "You must have heard it from me", Ferrie said. "This happens all the time. People think they invent things they actually heard from me.* ***I have a way of creeping into people's minds.*** *I get inside people's minds."* [9, 314]
6) sudden switches from the narratiing tone into the addressing one:

...he said he had an ample supply, obtained directly from the western cartridge company on the

basis of past dealings. ***See? Everything is taken care of. It's falling into place.*** [9, 334]

'INSTRUCTIONS' ON HISTOIRE The author 'takes care' of his reader and directs his attention to the most important issues of the novel by inserting *intertextual instructions* as if saying: remember this, mind this, keep this in your head, think about it, etc. Partially, this function is laid on philosophic digressions but since such instructions are too obvious and have no addressee DeLillo hides himself again behind the *dumb dialogues*: *Don't listen to what I say. Trust my hands, my touch.* [9, 17] *There is time for everything... Time to recall the smallest moment, time to revise your story, time to change your mind.* ***We are here to help you clarify the themes of your life***. [9, 162] *This is the Joycean Book of America,* ***remember – the novel in which nothing is left out.*** [9, 182]

In his care for the maximum possible understanding of the text, DeLillo can even merge with the reader into one common 'we': *Let's devote our lives to...* [9, 15], *Let's regain our grip on things.* [9, 15]

DOCUMENTARY EVIDENCE To make the story of Kennedy's assassination true to reality DeLillo used all the newest information collected by FBI in late 80's. He introduces within the story facts, figures and *"extends them*, as he says, *into the imagined space and time."* Symbolism and fatalism are based on the game of figures, facts and dates. To insert them into the text the writer uses forms of diary: [9, 150-6], tape recordings [9, 376], postcards: [9, 93; 133; 199; 204 etc], documents:

DIAGNOSIS: WOUND, MISSILE, UPPER LEFT ARM GUNSHOT, NO A OR N INVOLVEMENT # 8255

1. Within command – work.
2. Patient dropped 45 caliber automatic, pistol discharged when it struck the floor, an missile struck patient in left arm causing the injury.

NARRATIVE SUMMARY

This 18 year male accidentally shot himself in the left arm with a sidearm, reportedly of 22 caliber. Examination revealed the wound of entrance in the medial portion of the left upper arm, just above the elbow. There was no evidence of neurologic circulatory, or bony injury. The wound of entrance was allowed to heal and the missile was then excised through a separate incision two inches above the wound of entry. The missile appeared to be a 22 slug. The wound healed well and the patient was discharged to duty. [9, 92-3]

Alongside with elements of naturalism in histoire, documentaries cognate the novel with realism – these are the core pivots of the narration structure.

SPELLING MISTAKES Spelling mistakes seem to be made by the author for some very peculiar reason: they are not accidental and used only in particular places, namely, in Oswald's diary and the names of characters. This is not a feature of Derrida's text *self-destruction* or *scene of writing*. There might be two possible explanations and both are given by the writer: *Banister's secretary thought his first name was Leon. Ferrie started calling him Leon, after Trotsky.* ***Mistakes have this way of finding a sweet meaning***. [9, 317] *The Fair Play Committee discouraged him from opening a branch office. But* ***they were nice and polite and made spelling mistakes*** *and* ***anyway the important thing was the correspondence itself***. [9, 313]

Spelling mistakes in Oswald's handwriting are essential also for the histoire since Kennedy's handwriting was the same and it makes one more unbelievable coincidence:

She is flabbergassed, but ***aggrees*** *to help. Asks me about myself and my reasons for doing this. I* ***explaine*** *I am a communist,* ***ect.*** *She is* ***politly*** *sym. But uneasy now. She tries to be a friend to me. She feels sorry for me I am someth. new.* [9, 150] *...After a pleasant* ***handin****-hand walk to the local* ***cinima*** *we come home, standing on the doorstep I* ***propose's*** *She hesitates* ***than*** *refuses, my love is real but she has none for me. (I am too stunned* ***too*** *think!) I am* ***misarable!*** [9, 199]

One more function of spelling mistakes is that they add more to the idea of the imperfection of human life as such which is cultivated in the novel.

ITALICS Parallel to repetitions DeLillo applies another method of paying attention to certain phrases and words – *italics*. Very often such italicized sentences appear out of nowhere, but subconsciously underline the hidden meaning of the context where they are used: *It also included a fragment from the psalmbook, not known to the outside world.* ***Terminate with extreme prejudice.*** *Parmenter was handling the actual production of the memo on a suitable typewriter and stationery.* [9, 138] *The sight of the Lincoln sent a thrill along the street. One roar devoured another. There were bodies jutting from windows, daredevil kids bolting into the open.* ***They're here. It's them. They're real.*** *It wasn't only Jack and Jackie who were riding in a fire excitement. The crowd brought itself into heat and light.* [9, 394]

The most emotional moment – the description of the assassination – is overfilled with italics:

FLASH SSSSSSSSSS BLOOD STAINEZAAC KENNEDY SERIOSTY WOUNDED SSSSSSSSSS MAKE THAT PERHAPS PERHAPS SERIOUSLY WOUNDED [9, 402]

The text itself is emotionaly dumb, the words don't produce tention but the italics 'cry out' instead of marks of exclamation. Within the description of the scene of the assassination there are phrases which remind the *'not heard' conversation* between two people talking over a radio transmitter:

– *Wellcome Mr. Kennedy to Dallas.* [9, 393]
– *Advise crowds behind barricades. They are getting in the street here.* [9, 393]
– *Advise approaching main go real slow speed.* [9, 394]
– *Dallas One. Repeat. I didn't get all of it.* [9, 397]

– *Stand by a moment please*. [9, 398]
– *Put me on, Bill. Put me on*. [9, 398]
– *We are hit. Lancer is hit. Get us to Parkland fast*. [9, 399]
– *Put me on. Put me on. Put me on*. [9, 401]
– *See if the President will be able to appear out here. We have all these people that are waiting. I need to know whether to feed them or what to announce out here*. [9, 402]

Whose words are these? They seem to come from *the Agency*, where everything that happens on the earth is planned. On the other hand, it may be the conversation between the conspirators. It may be also a state of somebody's mind, a mental inner conversation. This phenomenon, regardless of its meaning in the text, is very close to what J.Derrida calls the *scene of writing*: the writer shows us that the truth is in these words.

The analysis of the text of DeLillo's "Libra" allows now to make certain conclusions about the writer's artistic method and to find out whether we can attribute postmodern tradition to his work.

Judging from the analysis we made, it is easy to see that the structure of the novel perfectly represents the *thetic intention* of its text (according to C.Nash's classification), i.e. the text brings a certain theme on all the levels and makes the novel homogeneous. *'Instructions' on histoire* and *'explanations' of discourse* manifest textual *self-reflexivity*. Elements of *self-portrait* and *metalepsis* are hidden in the doubleness of the fictional world, indistinctive characters and the author's description of himself through the protagonist character. These phenomena are, at the same time, the signs of the idea that the process of writing was as important as the result, i.e. the author did not simply write the novel, but also described how he did it (Cristopher Nash: *writing as act*). Omnipotent author is a bright example of C.Nash's *narrative alibi* (the author is 90% elusive).

Nearly all of the notions introduced by destructionists in their theoretical approach to text-analysis can be more or less applied to DeLillo's novel. Thus, J.Derrida's *scene of writing* is realized via the discourse devices such as italics and philosophical digressions. The contradiction between the conscious and the subconscious leads to the contradiction in dialogues and paradox statements. Elements of interjection are seen in the simultaneous textual realisation of two and more parallel levels of narration. Inconsistency of events and the symbolic pyramide that goes deep beneath their description are signals of shape complexity. Repetitions of phrases inevitably gain the characteristics of the notion introduced by Derrida as *trace* – the kaleidoscope of meanings which change into a unique combination in every single contextual surrounding. The philosophic concept of *incompleteness* penetrates the novel starting from histoire (the crucial event is always ***yet*** to take place throughout the narration; it is rather potential, than real) and finishing with elements of language deviations.

There are certain things that don't match. Fragmentality, so typical of contemporary fiction, is definitely not in the list of the main *Libra*'s characteristics since the fragments are connected not only by associations and textual implications, but also due to the unity of events, their natural (in most cases) inner determination and, therefore, are not so distinctly seen in the text taken as a whole. We may rather speak of the *author fragmentality* in the narration, his "multi-faceness". Fragmentality lies also in the interlacement of the pieces of fictional reality and the world of consciousness which influence and determine each other.

What prevented us from making a pure deconstructional analysis of the DeLillo's piece of fiction is the *idea of event* in histoire, the pivot that immediately brings contradiction into the text-centred apprehention of the novel. Fatality of coincidences, anomalies (on the level of histoire), cult of mystery, majestic play of figures, Bible motives, diary and documentary evidence – all this indicates that there are also deeper motivations of histoire-discourse correlation. Elements of symbolism and naturalism interchange bring DeLillo back to modernistic tradition and the text-deconstruction turns rather into a *deconstruction of ideas*.

Thus, summarizing everything said above, we can confirm that in majority of cases DeLillo fits in the frames of postmodern tradition. It should be mentioned that in our postmodern text-analysis (following C.Nash's idea of anti-realistic tendencies prevailing in contemporary literature and J.Derrida's idea of text deconstruction-centred criticism) we obviously and deliberatly left out all the sore subjects and aching problems of the 'A*merican existence*' raised by the author but it does not mean they are of less importance in the novel. Realistic element is definitely strong in the course of narration. With irony DeLillo depicts the deficiencies and 'sins' of the United States. In order not to be groundless we shall mention some of them: primitive understanding of democracy and individual responsibility: [9, 173], collapse of the 'American dream': [9, 294], American megalomania: [9, 204], crisis of religion and beliefs: [9, 320], racism: [9, 327], decay of cultural values: [9, 233]

All the things mentioned in the novel are described not via deeds but via thoughts, dreams, impressions and 'unuttered' dialogues. They serve to compile the complex structure of labyrinths in the consciousness of American people in the late 80's. It is, in terms of C.G.Jung's psychological theory, a stored collection of *'initial images'* or *archetypes* which constitute the fundamental structure of the American mind. According to C.G.Jung, the psychology of a human being is based on the collective (or racial) unconcsious and its archetypes such as the hero and the mother goddess (Lee

Oswald and his mother). Thus, we may assume that the author's initial task was to show the whole underground of psychological archetype of an ordinary American. For that reason he needed both – 'vast' reality and 'deep' symbols. Probably, one of the most unique features in DeLillo's method is his ability to make a tight correlation of reality with its symbolic implications. In this article we have dealt mainly with the depth of the text, with the contextual implications and the means of their interpretations. The realistic surface still preserves a rich material for further 'investigation' of the novel.

The fusion of symbolism and realism is the evident result of J.Joyce's influence which helped DeLillo to emboss a static picture of American life succeeding equally in its amazing size and inconceivable depth. DeLillo's symbolism, though, is different from the Joyce's: it is not hidden beyond the histoire in colours, names, names of episodes, frequently repeated images, associations, etc. DeLillo's symbolism is within reality itself. It is not put outside the brackets of the histoire, but inserted into it, which works for the a-world-inside-the-world effect.

According to the most widely accepted definition of postmodern[4] there should be a combination of realistic and modernistic traits based on the textual self-efficiency. Indeed, "Libra" is not only a complex interlacement of these literature trends, it comprises the particular elements of symbolism, naturalism, realism, modernism. The book is an enormous sequence of bravura passages: stream-of-consciousness, interior monologues, phantasmagoric events, bare narrative, etc.

Therefore, speaking of DeLillo's relation to postmodernistic literature, to be more precise we shall say that Don DeLillo is the writer who essentially enriches our idea of postmodern in the literature of the second half of the 20th century. The poliphony of thought, an attempt to expose reality without imposing stereotypes, the aspiration to unite historic material with speculations about the eternal beyond-time categories that border upon the metaphysical constants of human existence: life, death, love, fate, etc. – these are the basic 'personal' traits of DeLillo-the novelist which would not alow to mix him with other writers. The artist experiments on the level of discourse in order to send the message to the reader with the maximum effect, absorbing the bulk of postmodernistic traditions and remaining, at the same time, a distinctive and unique representative of the contemporary American literature.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайнштейн О. Леопарды в храме. Деконструкционизм и культурная традиция // Вопросы литературы. – 1989. – № 12.
2. Зверев А. Томас Пинчон. Вайнленд // Диапазон. – 1991. – № 2.
3. Ивбулис В. От модернизма к постмодернизму // Вопросы литературы. – 1989. – № 9.
4. Кравченко В. Дон Делілло. Особливості творчих пошуків прозаїка: Автореф. дис. ... к.філол.н. – Київ, 1996.
5. Основи сучасної психології: Підручник / За заг. ред. О.В.Киричука, В.А.Роменця. – К.: Либідь, 1996.
6. Осовский О. Америка Дона Делилло // Диапазон. – 1991. – № 2.
7. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За редакцією М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
8. Barth J. The literature of replenishment; postmodernistic fiction // Atlantic Monthly, Jan. 1996.
9. DeLillo D. Libra. – Penguine Books, 1991.
10. Gearhart S. Philosophy Before Literature // Diacritics. – 1983. – 14.
11. Hassan I. The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett. – New-York, 1967.
12. Lem S. A Perfect Vacuum. – London, 1981.
13. Nash C. World Postmodern Fiction. A Guide. – Longman Group UK Ltd., 1993.
14. Siemion P. Whale songs: The American Mega-Novel and the Age of Bureaucratic Domination (Ph.D diss.). – Columbia University, 1994.
15. Stern J.P. On Realism. – London, 1973.
16. Weinstein A. Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo. – New-York: Oxford, 1993.
17. http://www.altx.com/america.online/acker.review.html.
18. http://www.arts.ubc.ca/english/500web/peter/Delillo.html.

[4] Cristopher Nash in his book gives a summarizing understanding of postmodern as a complex phenomenon in literature of the second half of the 20th century which pivots upon the rejection of any conventions, stereotypes and traditional critical notions, i.e. it destroys the idea of narration as fabula created by realistic tradition on the one hand, and dismantles the idea of text as a cosmic unity created by modernists, on the other hand. Postmodernism is, in other words, a fanciful compilation of both.

Розділ 3

ПИСЬМЕННИК ПОЗА КАНОНОМ

УДК 821.111’06-321.6.09

ПЕТРУСЬ Олеся Василівна, викладач англійської мови у бродівському педколежі імені М.Шашкевича

ДЕКОНСТРУКЦІЯ “БІОГРАФІЧНОГО” КАНОНУ В РОМАНАХ ПІТЕРА АКРОЙДА

Стаття присвячена дослідженню особливостей біографічних романів сучасного англійського письменника П. Акройда та з’ясуванню їх відмінностей від традиційного розуміння біографічного роману. Контекстом дослідження обрано вплив естетики постмодернізму на видозміну біографічного канону. Аналізуються романи “Леми Лондона”, “Чаттертон”, “Записки Платона” та ін.

The article deals with the investigation of peculiarities of biographical novels written by a popular contemporary English writer P.Ackroyd and their differences from the traditional biographical canon. The influence of postmodernism on changing the biographical canon is chosen as a context of the research. Such novels as “The Lambs of London”, “Chatterton”, “The Plato Papers” are under analysis.

Упродовж усієї історії світової художньої літератури біографія і біографічний роман належали до найпопулярніших жанрів. Починаючи від античності, триває плідна історія літературної біографії, яка, у свою чергу, супроводжується намаганням виявити її основні естетичні чинники та принципи зображення. На сьогодні в науці про літературу добре усвідомлено, що у кожну культурну добу біографія відтворювала певну концепцію людини, певний ракурс життя видатної особистості. Складність визначення жанрів біографічної літератури також пов’язана з тим, що біографія, автобіографія, мемуари, щоденники та інші жанрові різновиди містять у своїй основі два взаємозаперечних чинники: вони, по-перше, спираються на фактичний матеріал, документальне начало, а по-друге, створюються за законами художньої творчості. Відтак, науковий елемент поєднується у них з художньою оповіддю. На цю особливість біографічного письма вказано практично в усіх визначеннях біографічних жанрів.

Вихідними положеннями у вивченні біографічної літератури вважаються взаємозалежність та взаємоузгодженість жанрового змісту і форми, розуміння постійного розвитку літературних жанрів, а також наявність у будь-якому жанрі сталих і змінних складових, на що неодноразово вказували російські і українські вчені, зокрема, М.Бахтін, Г.Поспєлов, Н.Копистянська, О.Галич, Р.Гром’як, Б.Іванюк, І.Денисюк.

Оскільки поняття біографічного насамперед пов’язане з відповідністю реальним особам і подіям, відомим з інших документальних джерел, у зв’язку з біографічним романом постає питання про конфігурацію співвідношення істинного й уявного у ньому. Як наголошує Ґадамер, у художньому тексті “немає нічого, що гарантувало б істинність, – немає тієї орієнтації на “дійсність”, яку звикли називати “референцією”. … Витвір мистецтва має власну автономію.” І тому “питання про істинне і неістинне видаються безнадійно нероздільними і заплутаними” [1, 153-154].

Біографічний, а також автобіографічний роман, таким чином, є максимально наближеним до правдивого відтворення життя, але його художні параметри все ж зорієнтовані не на документ, а на художню уяву автора. Дослідники цього жанру наголошують на тому, що у біографічному романі значна роль відводиться художньому вимислу, який “белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних” [3, 607].

Традиційною особливістю біографічної прози визначають документ як чинник, що регулює межі авторського вимислу і надає творові фактографічного характеру. Авторський дискурс біографічного роману XIX – першої половини XX ст., представлений у творчості Е.Гаскел, Е.Троллопа, Л.Стреччі, А.Моруа, С.Цвейга, Е.Людвіга та ін., перебував на керівних позиціях. Всезнаючий автор володів правом на кінцеву істину, рідко залишаючи читачеві широкий

простір для альтернативних рішень та власної інтерпретації того чи іншого факту з життя відомої особистості. Такий статус автора біографічної прози змінюється у 70-90-х роках XX ст. Досліджуючи життя окремої видатної людини як частинки великого культурного полотна, сучасні автори-біографи відмовляються від позиції деміурга, єдиного носія істини, і, пропонуючи практично альтернативні інтерпретації життя й творчості обраного митця, надають їм нового звучання, актуального для сьогодення.

В англійській літературі кінця XX ст. спостерігається особливий інтерес до біографічних жанрів. Зокрема, сучасний біографічний роман, новаторський за змістом і формою, швидко здобуває популярність як серед пересічних читачів, так і серед літературознавців, очолюючи списки бестселерів. Зразки сучасної біографічної прози останніх десятиліть у творчості таких письменників, як П.Акройд, Дж.Барнс, Е.Берджес та ін., виявляють проникнення рис постмодернізму у біографічну літературу. Останні, своєю чергою, призводять не лише до зміни стратегії оповіді, а й до зміни самих уявлень про культуру, мистецтво, митця та його місце в суспільстві минулого і сучасності, а також про поняття істини, що теж модифікується під впливом філософських ідей герменевтики, деконструктивізму, постструктуралізму та ін.

Наприкінці XX ст. в рамках постмодерністичної традиції виникає нова типологічна модель роману про митця. У той час, як літературу першої половини XX ст. переважно цікавило питання місця митця у суспільстві, то в останні десятиліття XX ст. характерною стає проблема місця конкретного митця у суспільстві минулого і сучасності. Найперша особливість цього типу виявляється в тому, що героями такого роману стають реальні історичні постаті – письменники, філософи, художники, музиканти, архітектори, політичні діячі, такі як, наприклад, Платон, Мільтон, Чаттертон, Наполеон, Флобер та інші. Таким чином, **фікціональність предмета дослідження заміняється фікціональністю дискурсу про нього.** Ці образи одержують нове тлумачення в аспекті проблем сучасності й інколи не відповідають традиційному уявленню про них читача. Часто це пов'язано з переконанням, що із застиглого пласта часу від народження до смерті людини неможливо емпірично вивести справжнього, "автентичного" митця [4, 11]. Коли уся конкретно-побутова сторона життя особи відходить до сфери минулого, з'являється новий ракурс його бачення – перед читачем постає не історична особистість, а літературно стилізований образ, у якому можна впізнати риси реальної людини.

Відтак, у романі про митця постають нові, властиві саме літературі кінця XX ст., естетичні комплекси і засоби – міфологізм, монтаж, пастиш, інтертекстуальність тощо. Метатекстуальність стає невід'ємною характеристикою цього типу роману, як, зрештою, художньої літератури останніх десятиліть у цілому.

Ці та інші ознаки деконструкції біографічного канону яскраво проявляються у творчості П.Акройда – автора художніх біографій і біографічних романів, таких як "Чаттертон" ("Chatterton", 1987) та "Останній заповіт Оскара Уайльда" ("The Last Testament of Oscar Wilde", 1983), "Гоксмур" ("Hawksmoor", 1985), "Мільтон в Америці" ("Milton in America", 1996), "Записки Платона" ("The Plato Papers", 1999), "Леми Лондона" ("The Lambs of London", 2004) та ін.

Підхід П.Акройда до написання літературних біографій і біографічних романів не вкладається в межі традиційного розуміння цих жанрових форм. Письменник виступає в ролі експериментатора, руйнівника стереотипів, переглядаючи їх можливості і в плані жанрового змісту, і в плані принципів побудови оповіді.

У біографічному романі, як і в інших жанрах чи жанрових підвидах, склалися свої системи діючих осіб. У системі категорій традиційної поетики герой – головна дійова особа. Як правило, він є носієм авторської точки зору, з ним, зазвичай, ототожнює себе читач. У біографічному романі фігура митця особливо виділяється з оточення другорядних та епізодичних персонажів, які є в основному статичними фігурами у творі. У їхній ролі зазвичай виступають члени сім'ї головного героя, його друзі, знайомі, соратники та вороги, які прив'язані до певного часу і простору в романі та є носіями якоїсь окремої функції. У порівнянні з попередніми літературними епохами змінилися різні категорії поетики в біографічному романі, такі як жанр, автор, читач, композиція, герой.

Насамперед, зникає безпосередня прив'язаність до певного простору і часу. Так, наприклад, Акройдів Мільтон у романі "Мільтон в Америці" вирушає в Америку, де, замість письменницької творчості, втілює у життя події та ідеї своїх творів. Платон у романі "Записки Платона" живе і діє у Лондоні XXXVIII ст., а архітектор Ніколас Гоксмур в однойменному романі перевтілюється в детектива XX ст., який розслідує вбивства, здійснені поблизу ним же побудованих церков. Однак фігура митця у романах залишається не менш важливою і цікавою для читача, трансформуючись у наративні і носія певного набору ідей і кодів.

Алюзія на реальну історичну особу в "Записках Платона", як і в багатьох інших романах П.Акройда, виражена в назві. Риси біографічного роману виявляються через культурний код, залучаючи позатекстове використання знань про митця. Те, що сучасному читачеві відомо про фігуру давньогрецького філософа, знаходить вияв на різних рівнях твору

– наративному (роман написаний у стилі платонівських діалогів та сократівських промов), ідейному (вчення Платона про симулякри, праця "Республіка"), текстуальному (пряме та приховане цитування, наслідування, алюзії), пародійному (трактування основних понять життя XX ст. як симулякрів, що існують безвідносно до референта) та ін. Таким чином фігури реального та фікціонального Платона виявляються взаємопов'язаними у свідомості читача.

Традиційні герої біографічної прози, хоч би якими несхожими один на одного вони були, мають спільну рису – вони є центральними персонажами і всі події відбуваються навколо них. Для сучасного постмодерністського роману, який включає в себе і біографічний жанр, типовим є зникнення ідеалізованого центрального героя та заміна його множиною рівноправних персонажів. Це зумовлено зміною наративних принципів та введенням кількох точок зору. Такий ефект часто досягається за рахунок поєднання декількох сюжетів, викладом однієї історії від імені різних персонажів. Це породжує принципи полісюжетності, політематичності та поліперспективи, як у романі "Папуга Флобера" Дж.Барнса чи "Чаттертон" П.Акройда. В останньому дія відбувається у трьох часових пластах і переносить читача у різні століття, пов'язуючи життя Томаса Чаттертона, який ввійшов в історію літератури як поет-імітатор середньовічної поезії, поета Джорджа Мередіта і вигаданого П.Акройдом персонажа Чарльза Вічвуда. Розповідь про головного героя у романі ведеться опосередковано – через дискурси інших персонажів, таких як Ч.Вічвуд, Дж.Мередіт, Г.Воліс, Ф.Слек та ін. Вони є представниками різних епох, культур і світоглядів. Це створює відчуття багатоголосся та конфлікту ідей. Лише у шостому розділі роману Т.Чаттертон сам розповідає історію свого життя у "Звіті". В інших розділах події у романі переносяться з життя героя на його інтерпретацію іншими персонажами, у план сприйняття. Саме ці інтерпретації, переплітаючись із загальновідомими, "довідниковими" даними, ускладнюють у романі сприйняття образу головного героя.

У контексті літератури перехідної доби, коли відбувається зміщення акцентів у загальній парадигмі художньої творчості від автора до читача, переосмислення багатьох питань літератури та мистецтва, особливо актуалізується питання наративних стратегій. З цієї точки зору особливо цікавим є дослідити структуротворчі чинники сучасного біографічного наративу та їхнє відображення на текстуальному рівні. "XX століття є **Великим Руйнівником** канонізованих стереотипів мислення, сприйняття і оцінок духовного стану особистості і соціуму. Одночасно сучасна епоха є **Великим Творцем** принципово нових моделей і трактувань культурної спадщини, які не лише і не стільки відмовляються від загальновідомого, скільки творчо його перевідтворюють, борючись з одномірністю попередніх інтерпретацій", – переконаний проф. А.Нямцу [4, 37].

Постмодерністські біографічні романи слід розглядати, беручи до уваги такі їхні специфічні риси, як інтертекстуальність, ризоматичність структури, фрагментарність, появу в наративі образів-симулякрів та їхнє обігравання на різних оповідних рівнях. Очевидно, що такі твори можна розглядати як своєрідний лінгвістичний і наративний експеримент. Так, роман Ентоні Берджесса "Симфонія Наполеона" (1974) написаний у формі гри з іграшковими цеглинами, які уособлюють різноманіття голосів, листів, поетичних відступів. Вибрана автором оповідна стратегія ще раз підтверджує – у світі, як відомо, є обмежена кількість сюжетів і необмежена кількість романістів. На фоні битв на благо Директорії, Єгипетської кампанії, хвороб і жахів війни, коронування на імператорському престолі (Е.Берджес так до кінця і не впевнений, як Наполеонові вдалося досягти цього), відступу з Росії і вигнання, головний персонаж роману зображений як романтична натура. Наслідуючи ритми симфонії, іронізуючи над стилем Джеральда Менлі Гопкінса та копіюючи стиль "Улісса" Джеймса Джойса, автор зачіпає і багато проблем сучасного життя [5, 16-18].

Модифікацію жанру біографічного роману в постмодернізмі можна сприймати як наслідок процесів, які привернули увагу деконструктивістської і постструктуралістської думки, – про довільність знаку, про втрату зв'язку між означуваним і означаючим, де письмо перетворюється в безкінечний ланцюг тих чи інших літературних слідів, а текст стає переплетенням безконечної кількості можливих цитат. Г.Ґадамер стверджує, що поривання сучасного митця спричинені новою суспільною ситуацією: "Це своєрідна опозиція суспільній релігії освіти і її культові споживання… Митець прагне реалізувати нове осмислення мистецтва, згідно з яким він творить і яке він відчуває як нову солідарність, нову форму загального порозуміння" [2, 58].

Останній роман Акройда "Леми Лондона"[1] (The Lambs of London, 2004) підтверджує інтерес автора до письменницьких біографій та творчості. У ньому розповідається інтригуюча історія про Чарльза та Мері Лемів. Тематично твір продовжує розглянуту в "Чаттертоні" тему

[1] У назві роману присутнє подвійне кодування. "Lambs of London" може бути перекладеним з англійської і як "Лондонські ягнята". Зміст роману підтверджує цю думку. Образи Чарльза і Мері у романі – це образи невдах – талановитих, але неспроможних повністю реалізувати свій талант, занадто тихих і покірних долі, щоб досягти успіху у житті. Вони легко піддаються впливу інших і стають предметом маніпуляцій у руках нечесних, але амбітних людей, таких як Вільям Аєленд.

літературного плагіату. “Леми Лондона” – це поєднання двох історій – критика і письменника XIX ст. Чарльза Лема і Вільяма Аєленда, 17-річного антиквара і книгаря. “Я просто хотів поєднати їх і побачити, що станеться”, – лаконічно зазначає Акройд [8].

“Допитливий і меланхолійний Чарльз Лем завжди подобався Акройдові”, – твердить Девід Джейс, оглядач “The Observer” [7]. Есеїст і критик доби романтизму (1775-1834), Чарльз Лем був одним з найкращих літописців Лондона. Більшість свого життя він присвятив піклуванню про свою сестру Мері, яка страждала від важкої психічної недуги і під час найважчої стадії її розвитку в 1796 р. в стані афекту вбила матір. Разом Чарльз і Мері написали “Tales from Shakespeare”.

Навколо цієї пари побудований сюжет нового Акройдового роману: у 1795 році Мері та Чарльз жили разом зі старим батьком і сварливою матір’ю, Мері займалася господарством, а Чарльз працював у конторі Східноіндійської компанії і пиячив доти, поки його не викидали з таверни. Та незабаром в їхньому нещасливому житті з’являється Вільям Аєленд, молодий продавець книг, сповнений бажання чогось досягти у житті. Персонаж Акройда стверджує, що знайшов видатну реліквію Шекспіра, він дуже хоче поділитися своєю знахідкою з письменними Лемами, від чого романтична і мрійлива Мері відчуває себе на вершині щастя. Отож, рудий Аєленд приносить зі свого книжкового магазину рукопис п’єси разом із заповітом Шекспіра, віршем і пасмом волосся, яке не дуже відрізняється від його власного – “каштан, що переходить у полум’я” [6, 129]. Для Мері ці віднайдені символи втілюють у собі альтернативу ув’язненню у власному домі з дратівливою сім’єю, життя “в іншому часі – навіть, якщо й на мить”. “Це сонячний день у нашому житті”, – зітхає Мері, коли Аєленд показує Лемам свою останню знахідку [6, 128].

Вільям Аєленд, як і багато інших героїв Акройда, має схильність до підробок, а його реліквії є лише витвором хворобливої уяви. Він вважає, що перевершує самого себе у трагедії, місце дії якої – стародавня Британія: це “п’єса про ревнощі і божевілля” з “дивним магічним поєднанням звуків і почуттів” [6, 138]. Письменник описує її вигадану прем’єру в Друрі Лейн, яка переростає в посміховисько.

Персонажі роману легко співвідносяться з добре відомими реальними історичними особами. Це стосується навіть Вільяма Аєленда та його батька, Семюеля Аєленда, одного з перших дослідників творчості Шекспіра, на твори якого Акройд посилається при написанні біографії великого драматурга. У цьому романі немає різночасових оповідних площин, таких типових для творчості письменника, ідейних часових та просторових мутацій, як у випадках з Платоном, Мільтоном, Гоксмуром та Чаттертоном. Час дії у “Лемах Лондона” збігається з періодом життя та діяльності Лемів. Напевно саме ці факти змусили Акройда вперше в своїй романній прозі зробити на початку твору примітку: “Це не біографія, а художній твір. Я вигадав героїв і змінив життя сім’ї Лемів, щоб розширити оповідь” [6].

“Художні твори Акройда – це не місце, куди слід звертатись за фактами, – твердить Девід Джейс, – та з них можна дуже багато дізнатись” [7]. У подібному ключі написана і нова біографія сучасної письменниці Кейсі Вотсон “Диявол поцілував її”, також присвячена Чарльзові і Мері Лемам. Авторка описує життя Мері Лем після вбивства матері. На її думку, це було найкращою річчю, яка могла статися з Мері, бо дало змогу розірвати кайдани, які зв’язували її. Дослідник Джейс так порівнює ці два твори: “Історик і романіст виплітають історії: Вотсон виставляє Мері на наш суд, так само, як Акройд перетворює минуле на приватну фантасмагорію, яка складається з любові до підробок і жахів. Його антикварне мистецтво розгортає перед нами світ, де автор повертає минуле до життя, і де навіть підроблені слова несуть тягар почуттів” [7].

Отож, можна сказати, що художня біографічна проза XX ст. зосередила свою увагу на новаторстві та експерименті, змінилася роль автора і читача, а також тактика біографічних досліджень. Мозаїчність, фрагментарність, композиційна деконструкція, монтажність сюжету, які запанували в літературі XX століття, стали свідченням докорінних змін не лише в літературному творі, а й, передусім, у виборі урізноманітнених текстуальних технологій. Процес входження читача в текстуальну гру покликаний вирізнити постмодерністський біографічний роман як естетичний об’єкт.

Романи П.Акройда єднає прийом реконструкції минулого, заснований на власному баченні історичного і літературного процесів, а також біографії і творчості того чи іншого митця. Змінюючи тон і стиль залежно від предмету дослідження, автор створює свого власного Платона, Чаттертона, Мільтона, Діккенса, Шекспіра, Гоксмура, Блейка і Мора. Він підриває лінійну послідовність причини і наслідку та замінює їх оповідними імпульсами літературної історії, ефективно “охудожнюючи” біографію та наповнюючи правдивими і вигаданими фактами романи. Останні, будучи нерозривно пов’язаними з біографіями, представляють собою перепис або продовження літературної історії (“Велика Лондонська пожежа”, “Перше світло”, “Записки Платона”, “Кларкенвельські оповідання), або псевдобіографії у стилі “Останнього заповіту Оскара Уайльда”, “Чаттертона”, “Мільтона в Америці”, “Гоксмура” та інших. Рухаючись між минулим і теперішнім, фактом і вигадкою, конструкцією і реконструкцією,

Акройд заново відкриває і переписує “Крихітку Дорріт” Ч.Діккенса, “Двох на вежі” Т.Гарді, “Кентерберійські оповідання” Дж.Чосера, шукаючи власний голос і пропонуючи читачеві замислитись над відносністю істини. Реальні постаті у романах письменника містифікуються, зберігаючи разом з цим нерозривний зв’язок з першоджерелами.

Зазначені вище особливості романів дають підстави говорити про деконструкцію біографічного канону у творчості письменника. Автор звертається до знакових постатей англійської та світової культури, часто суперечливих та загадкових, що викликають інтерес дослідника і читача. Загальновідомі біографічні факти у біографічних романах П.Акройда стають нестабільними, контекстуалізованими і відносними, висуваючи на перший план ідею множинності інтерпретацій, їх заміняє гра з історичними деталями і фактами, їхнє перекручення та переосмислення в сучасному контексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
2. Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
4. Нямцу А.Н. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
5. Ackroyd P. The Collection // Ed. and with an Introduction by Th. Wright. – London: Vintage, 2002. – 465 p.
6. Ackroyd P. The Lambs of London. – London: Chatto & Windus, 2004. – 216 p.
7. Jays D. Bard Times // The Observer. Sund., August 15, 2004. – http://www.eclipse.co.uk/lambsoflond.htm/, 2004.
8. O’Mahony J. London Calling // The Guardian. – 2004. – July 3. – http://www.books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction.html.

УДК 821.133.1.09

БІЛЯШЕВИЧ Тетяна Миколаївна, аспірантка кафедри теорії та історії зарубіжної літератури Київського національного лінгвістичного університету

“НЕКАНОНІЧНИЙ” А.КАМЮ: ПІЗНЯ ТВОРЧІСТЬ (1952-1960)

Стаття присвячена останньому недостатньо дослідженому періоду творчості А.Камю. Ціль статті полягає у тому, щоб: 1) охарактеризувати доробок письменника у період після публікації есе “Бунтівна людина” до його передчасної смерті; 2) проаналізувати наукові погляди на цей етап (С.Веліковський, С.Фокін, О.Тодд, Г.Р.Лотман); 3) висунути гіпотезу про основну тематичну направленість цього циклу.

This article centres on the last insufficiently explored Albert Camus’ period. The purpose of this paper consists in 1) drawing a description of his works at the period after the publication of the essay “Revolted Man” until the writer’s premature death; 2) analyzing scientific points of view on this cycle (S.Velikovskyj, S.Fokin, O.Todd, H.R.Lottman); 3) making attempt to advance the hypothesis about its main thematic trend.

Доробок А.Камю зазвичай обмежують двома найбільш відомими циклами – періодом абсурду і періодом бунту, – хоча сам письменник ще у своїх записниках за 1945-1948 роки розділив як свої вже опубліковані, так і лише задумані твори на п’ять етапів. Окрім широко відомих сьогодні циклів абсурду і бунту, А.Камю запланував ще третій цикл суду, або Немезиди – богині міри і справедливості, за яким мав слідувати четвертий етап, пов'язаний з ідеєю любові. Про завершальний лише запланований п’ятий період власного доробку письменник схематично зазначив: “Виправлене творіння, або Система + великий роман + розлогий роздум + п’єса для читання” [3, 286]. Загальновідомість перших двох циклів А.Камю, на відміну від пізньої творчості митця, значною мірою обумовлена їх завершеністю, адже кожному етапові письменник планував надати жанрової симетрії: представити ключову ідею кожного циклу крізь призму філософського есе, роману та драми. Мета статті полягає у тому, щоб в контексті усього доробку А.Камю охарактеризувати його пізню творчість, визначити її тематичну направленість та оглянути ряд наукових досліджень, що торкаються життя та творчості митця в період з 1952 по 1960 рік.

Потрібно наголосити, що визначені самим письменником цикли творчості попри жанрову і тематичну єдність не замикаються у своїх межах, а навпаки, переростають один в інший, розвиваючи і переосмислюючи ту ж саму ідею – проблему людського існування. Так, сам письменник у 1955 році, аналізуючи свій творчий шлях, фактично говорить про метатекстуальність свого доробку: “У будь-якому випадку я можу вам сказати, що кожний письменник повторюється, у той самий час коли він прогресує, що еволюція думки відбувається не по прямій, якою б вона не була – висхідна чи ні, а по певній спіралі, де думка знову проходить старими шляхами, водночас не перестаючи височити над ними” [11, 1614-1615]. Розгляд творчості А.Камю як метатекстуального явища дозволяє наскільки це можливо, заповнити лакуни останнього періоду творчості письменника, який з огляду на його передчасну смерть залишився незавершеним. Тому доречним стає аналіз попередньої творчості митця.

Отже, “канонічний” А.Камю – це А.Камю періодів абсурду і бунту. Цикл абсурду охоплює твори письменника, задумані у передвоєнний період, але опубліковані підчас війни. До нього входять есе “Міф про Сізіфа” (1942), роман “Сторонній” (1942), п’єси “Калігула” (1944) і “Непорозуміння” (1944). Усі ці твори утворюють єдність, ідейним центром якої є думка про абсурдність світу і людського існування у ньому

та заперечення погляду про онтологічну вину людини.

Такій світоглядній позиції відповідає й ретельно продумана естетика роману. Експериментальні пошуки письменника зупинилися на виборі специфічної наративної форми – "антипсихологічній" оповіді (С.Фокін), "нульового рівня письма" (Р.Барт), – теоретичним фундаментом якої стала феноменологія з її відмовою пояснити ірраціональний світ та апеляцією до дескриптивності.

Другий етап – цикл бунту, зародився під впливом воєнних і повоєнних подій і складається з такого самого жанрового триптиху, що й попередній цикл: есе "Бунтівна людина" (1951), роман-хроніка "Чума" (1947), п'єси "Стан облоги" (1948) та "Справедливі" (1950). Тематичним центром творів періоду бунту стала концепція колективного опору та умов протистояння його виродженню у різноманітні тоталітарні стани. Висновки А.Камю в есе "Бунтівна людина" переростають нігілізм етапу абсурду, протиставляючи його апріорній аксіологічній порожнечі позаіндивідуальну цінність – ідею міри. Письменник робить вибір на користь розумності на противагу оспівуванню ірраціональності. Хаотичне, неоформлене і недосконале буття письменник на цьому етапі доповнює, заміщає естетичним бунтом класичного письма, що полягає у ретельній продуманості, запереченні випадковості й стихійної романтичної безпосередності. Так, від естетики абсурду А.Камю переходить до естетики бунту, теоретичним підґрунтям якої стала концепція "нового класицизму", що пов'язала художній метод письменника з традицією французької раціональності.

Цикли абсурду і бунту, як свідчить обширна бібліографія, є найбільш дослідженими у російських та зарубіжних камюзіанських студіях. Проте український науковий дискурс про творчість однієї зі знакових постатей літератури минулого століття фактично ще й досі не розпочався. Це мовчання, за радянських часів мотивоване ідеологічним розходженням письменника з комуністичним учінням, сьогодні не знаходить жодного виправдання. Натомість у Франції останнім часом публікуються роботи, які розкривають широкому загалу невідомого досі А.Камю – автора перших критичних есе, поеми в прозі "Інтуїції", ліричних есе "Голоси бідного кварталу", романів "Луї Ренжар" та "Щаслива смерть".

Так, провідний французький фахівець, що довгий час очолювала центр по вивченню творчості письменника, Ж.Леві-Валенсі у посмертно опублікованому у 2006 році, але захищеному ще у 1980 році дисертаційному дослідженні "Альбер Камю, або народження романіста (1930-1942)" детально вивчає ґенезу романної творчості письменника, вдаючись до її прискіпливого хронологічного аналізу. У поле її дослідження ввійшли перші літературні спроби письменника. Науковець переконливо доводить, що вже у найперших творах молодого А.Камю наявні притаманні усій його наступній творчості принципи: зосередження на певних образах, специфічна наративна техніка, стосунки між часом та простором, творче опрацювання реальності [див.: 8].

У Росії творчість раннього А.Камю привернула увагу відомого дослідника Є.Кушкіна. У роботі "Альбер Камю: Ранні роки" (1982) науковець, як і його французька колега, стверджує, що еволюцію та єдність думки А.Камю не можливо окреслити без урахування його творчості у міжвоєнний період. Враховуючи біографічний, соціальний та культурний аспекти життя молодого А.Камю, дослідник виокремлює ряд закономірностей його перших творів, важливих для вивчення також і пізньої творчості письменника. Це тяжіння до "середземноморського міфу", творчій метод "полярностей", що проявляється у двох тематичних регістрах (трагедії і щастя людського буття, прагнення щастя і зачарованості смертю) та у двох планах (світу і людини, метафізики і соціуму) [див.: 5].

Напрацювання дослідників творчості раннього А.Камю становлять неабияку важливість для вивчення творів А.Камю останнього десятиліття його життя. У цьому зізнається і сам письменник у написаній у 50-ті роки передмові до опублікованої дуже малим накладом у 1937 році збірки ліричних есе "Спід і лице": "Так, ніщо не заважає мріяти, навіть у час вигнання, і я знаю напевне, що твір людини – то не що інше, як довгий шлях пошуку через мистецтво двох-трьох образів, простих і великих, які вперше розкрили нам серце" [4, 15]. Тому відстань між першими і останніми творами письменника не є настільки значною, як це може видатися на перший погляд. Наприклад, простори роману "Щаслива смерть" і повісті "Падіння" мають чимало подібностей: невластиве А.Камю – співцю Середземномор'я – звернення до північного топосу відповідно Праги і Амстердаму, трансформація цих просторів, що мають зворотно пропорційну залежність (розширення у романі "Щаслива смерть" на противагу звуженню у повісті "Падіння"). Образ загадкової мовчазної матері – змальований скупими, але ємкими штрихами в есе "Спід і лице" та незавершеному першому автобіографічному романі А.Камю "Луї Ренгар", а згодом і у романі "Сторонній" – набуде глибини і вийде на перший план в останньому обірваному смертю автобіографічному романі "Перша людина".

Якщо творчість раннього А.Камю стала предметом вивчення хоча і не чисельних досліджень, то окремих робіт, присвячених останньому, надзвичайно складному і неоднозначному, періоду творчості письменника, ми не

зустрічали. Проте у різних ракурсах він висвітлюється у дослідженнях, присвячених загалом життю та творчості А.Камю або ж його окремим творам. Цю лакуну у дослідженні пізнього доробку митця можна почасти пояснити відносно нещодавнім опублікуванням у Франції – у 1989 році – "Записників III", які охоплюють щоденникові нотатки письменника з березня 1951 по грудень 1959 року, та появою лише у 1994 році останнього роману "Перша людина".

Посмертне оприлюднення цих текстів А.Камю дозволяє в повній мірі окреслити формат його пізньої творчості. Зазначимо, що періодизація циклів підготовчого циклу, етапів абсурду і бунту А.Камю не є фіксованою: їх кордони коливаються у різних науковців у рамках кількох років і не завжди є чітко мотивованими. Натомість проміжок останнього періоду творчості письменника не становить такої проблеми, оскільки публікація у жовтні 1951 року есе "Бунтівна людина", що круто змінила життя А.Камю, підбила риску під триптихом циклу бунту. Тому відлік останнього періоду письменника будемо починати з 1952 року – року який слідує за оприлюдненням есе "Бунтівна людина". А завершення цьому періоду поклала передчасна смерть письменника в автокатастрофі 4 січня 1960 року.

Твори цього циклу письменник не встиг вписати у жанрову схему роману, п'єси та есе, як це було заплановано. Проте їх можна класифікувати на три категорії: прозові твори, есе (літературно-критичні, лірико-філософські, соціально-філософські) та театральні адаптації.

Якщо раніше А.Камю писав романи, то його пізня творчість урізноманітнилася жанром новели – збіркою "Вигнання і Царство" (1957), одна з новел яких у ході написання розрослася до розмірів повісті "Падіння" (1956). У 50-ті роки письменник, як і у молоді роки (незавершений роман "Луї Ренгар"), повертається до ідеї створення автобіографічного полотна. Так, роман "Перша людина" (1994) змальовує дитинство і юність літературного двійника письменника Жака Кормері.

Задум створити есе, яке б, як і есе "Міф про Сізіфа" і "Бунтівна людина", концептуально доповнювало й узагальнювало цикл творчості 50-х років, А.Камю так і не встиг реалізувати. Але записи у щоденнику свідчать, що вслід за Сізіфом і Прометеєм героєм циклу 50-х років мала б стати Немезида – богиня міри і справедливості [7, с. 44, 78, 81, 187, 190, 207, 274; 3, с. 372]. Її ім'я з'являється вже на останніх сторінках есе "Бунтівна людина", де письменник протиставляє бунтівному надмірові "полудневу думку" – ідею міри, притаманну середземноморській ментальності [2, 429]. Мислення в рамках грецької міфології є ознакою філософського і художнього світогляду А.Камю, що ще раз свідчить про внутрішню єдність загального метатексту митця.

Відсутність провідного есе цього періоду почасти заміщають лірико-філософські медитації на середземноморські мотиви "Літо", опубліковані у 1954 році, але написані протягом 1939-1953 років, та ряд літературно-критичних есе. Це – "Передмова до книги "Будинок народу" Луї Гійю" (1953), есе "Митець за гратами" (1952), "Роже Мартен дю Гар" (1955), "Рене Шар" (1958), "Про "Острови" Жана Греньє" (1959). Також після вручення у грудні 1957 року Нобелевської премії А.Камю прочитав лекцію, де, зокрема, знову звернувся до проблеми, що завжди його турбувала, – стосунок літератури і реальності. Проблема смертної кари, над якою роздумує більшість персонажів А.Камю, у цей період постане у соціальному вимірі в есе "Роздуми над гільйотиною" (1957).

Щодо театру, заплановану п'єсу "Дон Фауст", яка б поєднала одного з улюблених образів А.Камю Дон Жуана і Фауста, письменник так і не встиг написати. Натомість 50-ті роки ознаменувалися значною кількістю адаптацій. А.Камю звертається до Золотого віку іспанської літератури і ставить п'єси П.Кальдерона "Поклоніння хресту" та Лопе де Вега "Лицар д'Ольмедо". Письменник пише сценарій до роману Ф.Достоєвського "Бісовіння". Із сучасників А.Камю адаптує твори Д.Бузатті ("Цікавий випадок"), У.Фолкнера ("Реквієм по черниці").

Якщо порівняти літературну плідність останнього періоду творчості письменника з попередніми циклами абсурду і бунту, то не можна не погодитися з поглядом багатьох дослідників про відчутний спад письменницької активності пізнього А.Камю. Але це твердження може бути цілком об'єктивним, якщо рахувати лише кількісний, а не якісний вимір творчості письменника. Значну частину часу і сил митця у цей період поглинула полемічна, журналістська і соціальна активність. Адже саме цей період А.Камю дослідники його життя, зокрема автори найбільш фундаментальних і авторитетних біографій Г.Лотман та О.Тодд, описують як найбільш складний і у суспільному, і у приватному планах [див.: 9; 12].

По-перше, після публікації 18 жовтня 1951 року есе "Бунтівна людина" А.Камю опинився в певній інтелектуальній ізоляції. Концепція його філософського есе розходилася з поглядами тогочасної лівої інтелігенції, до якої він також належав. А.Камю, на противагу загальному засліпленому захопленню радянським устроєм, розвінчав ідею офірування окремого життя на вівтар революції та історії, характерне як для фашистської, так і комуністичної ідеологій. Власне цій цілі і підпорядкована структура роботи, яка розглядає бунт у трьох іпостасях: метафізиці, історії та мистецтві. Висновки есе – не стільки аналітичні, як ліричні – базуються на протиставленні північному тоталітаристському нехтуванню мірою характерну для середземно-

морської культури ідею рівноваги. Таке відкрите неприйняття письменником будь-якого прояву насилля в ім'я щасливого майбутнього викликало злобну критику на сторінках часопису "Тан модерн", очоленому рупором крайніх лівих ідей Ж.-П.Сартром. Розрив з останнім А.Камю болісно переживав, адже попри різне соціальне походження в обох письменників було чимало спільного як у художніх пошуках, так і у суспільній діяльності.

Крім того, роз'ятрювання конфлікту між А.Камю і його колишніми знайомими спричинив удостоєний в 1954 року премії Гонкур роман С. де Бовуар "Мандарини", де за вимишленими персонажами легко прочитувалися реальні особистості – сама авторка, Ж.-П.Сартр та А.Камю. Стосунки героїв у романі були перекручуванням реальних фактів не на користь А.Камю. О.Тодд назвав роман "величезним з'ясуванням стосунків, написаним протягом двох років після полеміки з Сартром" [12, 829]. Цього разу письменник не вступив у полеміку, але у 1956 році опублікував повість "Падіння", головний герой якої втілив лицемірство т.зв. "екзистенціалістів".

По-друге, 50-ті роки ознаменувалися для Франції активною боротьбою Алжиру за незалежність. Від А.Камю з огляду на його відомість, знання проблеми та активну громадську позицію вимагали дієвого втручання два вороже настроєні табори – ліві, що підтримували антиколоніальну політику, та праві – прихильники збереження status quo. На відміну від однозначної позиції лівих чи правих інтелігентів, А.Камю як француз, що народився і провів більшу частину життя в Алжирі, не бачив можливість вирішити конфлікт на користь лише однієї сторони. Вихід, за А.Камю, полягав у діалозі, встановленні перемир'я, на базі яких можливо врахувати інтереси всіх: як арабів, так і вихідців з метрополії, т.зв. "pieds-noires". Адже в Алжирі проживало більше мільйона європейців, для яких ця земля стала батьківщиною. Проте сторони не були настроєні на мирний діалог, а тому позиція А.Камю викликала певне розчарування, що не могло не позначитися на моральному стані письменника. А.Камю переживав цей історичний конфлікт як особисту трагедію. Цим фактом можна в деякій мірі пояснити ностальгічний тон збірки новел "Вигнання і Царство", у якій африканський континент є ведучим простором. Також на сторінках роману "Перша людина" глибоке інтимне ставлення письменника до проблеми стосунків двох країн знайде своє художнє втілення.

По-третє, 50-ті роки для А.Камю позначилися серйозними особистими проблемами. Якщо автори перших біографій письменника Р.Кійо, Г.Лотман нівелюють цей аспект життя А.Камю, то О.Тодд, спираючись на опубліковані лише у 1989 році "Записники III" та свідчення друзів і знайомих письменника, відтворює його сімейну драму, яка проливає світло на деякі епізоди і теми повісті "Падіння" та збірки "Вигнання і Царство".

У 1950 році А.Камю з жінкою та дітьми оселяється у власному будинку на вулиці Мадам у Парижі. Проте сімейне життя Камю далеке від ідилії. Жінка А.Камю переживає період важкої депресії, що вимагає клінічного догляду. Чоловік та родичі підозрюють її у кількох невдалих спробах самогубства у 1954 році. Падіння жінки з паризького мосту у повісті "Падіння" може бути навіяним саме цим епізодом з життя письменника. А.Камю відчуває вину і водночас не може розірвати стосунки з відомою актрисою Марією Казарес. Письменник, як цитує його О.Тодд, опиняється у "скляному шарі" [12, 819]. Така безвихідна ситуація позначається на здоров'ї А.Камю: він переживає загострення туберкульозу – хвороби, яка невідступно переслідувала письменника ще з ліцейських часів. Все це відбувається на тлі інтенсивної суспільної діяльності А.Камю та побутових клопотів, що відволікають митця від безпосередньої творчості. Атмосфера загнаності, у якій опинився А.Камю у цей період, художньо втілена у новелі "Йона, або Художник за роботою".

Біографічний аспект творчості письменника до певної міри розглядає і радянський фахівець з творчості А.Камю С.Веліковський у відомій монографії "Грані "нещасної свідомості". Театр, проза, філософська есеїстка, естетика Альбера Камю" (1973). Учений намагається реабілітувати письменника, опального в СРСР після виходу есе "Бунтівна людина". Відносно не чисельні обов'язкові на той час реверанси вбік ленінізму-марксизму дозволяють досліднику зробити першу серйозну спробу комплексного аналізу доробку А.Камю. У цій монографії розглянута з позицій історизму творчість письменника вписана в історико-культурний і філософський контекст ідеологічно "розірваної" епохи середини XX ст. як його невід'ємна частина – "грань". Останній цикл творчості С.Веліковській називає "колом вигнання" [1, 180]. Збірка новел "Вигнання і Царство" та повість "Падіння", на думку С.Веліковського, свідчать про творчу кризу письменника, який будучи більше не здатним творити крупні речі, постійно їх відкладаючи, вправлявся для "підтримки робочого настрою" на невеликих жанрових формах. Дослідник відмічає мізантропічну, песимістичну тональність цих творів А.Камю, герої яких страждають від нездоланого індивідуалізму і розірваності власної свідомості: "Теперішні "сторонні" його – сторонні на годину" [там само, 187]. Висновок науковця щодо пізньої творчості митця є категоричним: "Втрата давала знати про себе у власних його

речах, мабуть, ще більш явно, ніж у багатьох, кому він дорікав, а наслідки її відразу ж виявляються у виведених там особах, у складі оповіді, у стилі – в усьому всесвіті його вимислу" [там само, 232]. Причину цього занепаду радянський дослідник приписує задекларованому в есе "Бунтівна людина" засудженню історичних подій. Категоричність такого висновку сьогодні можна пояснити радянською кон'юнктурою та незнайомством С.Веліковського з пізніше опублікованим романом "Перша людина".

Натомість російський фахівець з французької літератури іншої генерації С.Фокін у дослідженні "Альбер Камю. Роман. Філософія. Життя" (1999) оцінює останній період творчості митця як вінець його філософсько-естетичних і художніх пошуків. Мета його монографії, так само як і С.Веліковського, полягає у вивченні еволюції внутрішньої логіки поглядів письменника. Науковець так само підходить до творчості А.Камю з позиції послідовного історизму, розглядаючи філософські, естетичні та художні ідеї письменника не у вигляді завершених систем, а в процесі їх становлення в контексті конкретної історичної та літературної ситуації.

С.Фокін детально і чітко окреслює філософсько-естетичні засади періодів абсурду та бунту письменника у перспективі, яка загалом відповідає загальноприйнятому поглядові на творчість письменника. Щодо останнього періоду творчості А.Камю, то російський науковець пропонує свою оригінальну концепцію, яка з-поміж інших доступних нам досліджень про доробок письменника 50-х років є найбільш повною[1]. С.Фокін вважає, що післявоєнна політична історія французької лівої інтелігенції та алжирський конфлікт стають тими зовнішніми подіями, які призводять до внутрішньої трансформації А.Камю, яка готувалася усім рухом світоглядної еволюції письменника, – остаточного переходу від "ідеї" до "життя", від переважно "ідеологічного" світорозуміння, втіленого у філософських і художніх творах циклів абсурду і бунту, до відкритого, ідеологічно неупередженого світосприйняття [6, 284].

Спираючись на критичні статті, щоденникові записи та есе письменника, С.Фокін називає період після публікації есе "Бунтівна людина" (1951) циклом "любові". Науковець звертає увагу на кінець твору, де, як і в есе "Міф про Сізіфа", А.Камю окреслює перспективу нового повороту своєї думки: "Стає зрозумілим, чому бунт не може обійтися без дивної любові" [2, 436]. Ідея любові органічно продовжує думку про долання замкнутої на собі суб'єктивності у бунтівному пориві єднання з Іншим. Але, на відміну від світоглядної позиції бунту, направленої на ломку і перероблення світу, ідея любові спрямована на прийняття світу, його виправдання, визнання його мірою, а отже, й на більш повне охоплення буття. Проте камюзіанське розуміння любові С.Фокін закликає відрізняти від поняття любові християнської метафізики [6, 285-286].

Для характеристики філософської позиції довіри до світу А.Камю російський науковець вводить термін "естетики любові", утворений по аналогії з впровадженими письменником поняттями "естетики абсурду" та "естетики бунту".

Отже, неоднозначний характер пізньої творчості А.Камю, який письменник не встиг завершити, надати властивого попереднім циклам філософського осмислення, породжує не менш суперечливі погляди дослідників. Її розцінюють і інтерпретують по-різному: як етап творчого занепаду – "коло вигнання" (С.Веліковський), як етап "останнього суду", або Немезиди (А.Камю) або ж як найбільш зрілий період творчої еволюції митця – "період любові" (С.Фокін). Ми вважаємо, що навіть семантика назв художніх творів цього періоду – "Вигнання і Царство", "Падіння" та "Перша людина", імплікує ідею подорожі (як у зовнішньому часопросторі, так і у внутрішньому вимірі персонажа), а отже, і тему Іншого. Ця тема з огляду на розглянуті вище біографічні факти у 50-ті роки недвозначно торкається А.Камю – Іншого стосовно пануючої ідеології, Іншого у своїй першій і другій батьківщинах, Іншого у своїй сім'ї. Про подорож як причину перетворення себе на Іншого А.Камю писав ще у своїх ранніх працях. Зокрема, в есе "Любов до життя" (1937) збірки "Спід і лице" письменник зізнається у терапевтичному ефекті подорожі: "Подорож зовсім не приносить задоволення. Я скоріш схильний бачити в ній аскезу […]. Подорож як найбільш велика і серйозна наука допомагає нам знову віднайти себе" [4, 38]. Отже, у 50-х роках письменник у своїх художніх творах знову активно звертається як до теми подорожі, так і до дотичної до неї теми Іншого і вирішує їх у специфічний спосіб, аналіз якого вимагає окремого дослідження.

[1] Потрібно зауважити, що впливовий дослідник, упорядник першого плеядівського видання творів А.Камю Р.Кійо у висновках своєї монографії "Море і тюрми. Есе про Альбера Камю" також називає цикл, що слідує за періодом абсурду і бунту, циклом любові [10, 310]. Проте ця ідея не була в повній мірі аргументована французьким науковцем, на відміну від його російського колеги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Великовский С. Грани “несчастного сознания”. – М.: Искусство, 1973. – 239 с.
2. Камю А. Бунтівна людина // Камю А. Вибрані твори. У 3-х т. – Т. 3. Есе / Пер. з фр. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 181-438.
3. Камю А. Записные книжки / Камю А. Сочинения. В 5 т. – Т. 5 / Пер. с фр. – Харьков: Фоліо, 1998. – 410 с.
4. Камю А. Спід і лице // Камю А. Вибрані твори: у 3 т. – Т. 3. / Пер. з фр. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 7-43.
5. Кушкин Е.П. Альбер Камю: Ранние годы. – Л.: ЛГУ, 1982. – 183 с.
6. Фокин С. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. – СПб.: Алетейя, 1999. – 384 с.
7. Camus A. Carnets III (mars 1951 – décembre 1959). – P.: NRF, Gallimard, 1989. – 303 p.
8. Levi-Valensi J. Albert Camus ou La naissance d’un romancier (1930-1942).– P.: NRF, Gallimard, 2006. – 562 p.
9. Lottman H.R. Albert Camus. A Biography. – Lnd.: Weidenfeld & Nicolson, 1979. – 753 p.
10. Quilliot R. La mer et les prisons. Essai sur Albert Camus. – Paris, Gallimard, 1970. – 315 p.
11. Quilliot R. L’homme révolté. Commentaires / Camus A. Essais. – P.: Gallimard, 1993. – P. 1609-1630.
12. Todd O. Albert Camus. Une vie. – Paris, Gallimard, 1999. – 1188 p.

УДК 821.161.2-3.09

ДРОНЬ Катерина Іванівна, аспірантка Львівського відділення Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України

МОДЕЛЬ ЦИКЛІЧНОГО ЧАСУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ І.ФРАНКА

Предметом дослідження пропонованої статті є специфіка вияву та функціонування циклічного часу в художній прозі І.Франка. Розглядаються зовнішньо-об'єктивний та внутрішньо-суб'єктивний аспекти реалізації народнопоетичного календарного мотиву. Циклічний час осмислюється у річній, добовій, пейзажній площинах зображення дійсності. Ідеться також про особливості авторської модифікації міфологічної моделі "круглого" часу, зокрема виділено образи-втілення так званого екстремального часу.

In the article interprete peculiarity of disclose and existence cyclic time in I.Franko artistic prose. Considered external objective and inner subjective aspects of realizations national poetic calendarical motive. Make attempt comprehend cyclic time in the annual, daily, landscapely areas of the portrayal artistic time. Investigate about peculiarity author's modification mythologistical model of the "round" time. Apart separate the manners of the "extreme time".

Художній час – це багатовимірне поняття, що функціонує на всіх рівнях системи прозової творчості І.Франка (і на структурному – як сюжетно-подієвий, фабульний, хронотопний, конкретно-історичний, соціально-психологічний час; і в межах підсистеми – час набуває смислопороджувальної функції і дає змогу авторові експериментувати: розширювати, звужувати, розмикати, замикати, ущільнювати, стягувати часові межі, персоніфікувати, метафоризувати, одухотворювати, символізувати перебіг часу, зміщувати, уповільнювати, прискорювати плин років, днів, годин, хвилин тощо), характеризується суб'єктивними вимірами та об'єктивними закономірностями, залежить від жанрових форм і стильових тенденцій конкретних творів, концептуально пов'язаний з історичним часом, перебуває у тісному зв'язку з міфологічними, народнопоетичними традиціями. Поруч з лінійною системою відліку, часова художня умовність Франкової прози репрезентована моделлю так званого "круглого" часу, що в своїй основі є міфологічною і ґрунтується на ідеї циклічного розвитку буття та уявленнях про колоподібний добовий і річний рух астральних світил навколо світової осі [див.: 7, 18-19], водночас акумулює традиційні календарні мотиви українського народу, пов'язані з вегетативним язичницько-аграрним розподілом року на чотири фази [див.: 8, 318-328]. Як уже відомо, у міфопоетичній моделі світу мотив вічного коловороту часу втілює передусім універсальний образ-континуум року: в ньому, немов у замкненому колі, час невпинно рухається – починається, триває, закінчується, але що важливо – він щораз заново "народжується" у вигляді нового року.

Модель "круглого" часу в прозовій спадщині письменника має два аспекти вияву: *зовнішній*, визначений об'єктивно-темпоральною фіксацією часового циклу; *внутрішній*, зумовлений психологічним фактором – індивідуально-суб'єктивним сприйняттям, відчуттям невпинного "колообігу" часу. І внутрішня, і зовнішня форми фіксації часоплину моделюють образи річного та добового циклів, що, своєю чергою, проступають в *повному/частковому* вигляді.

Річний перебіг часу фокусується крізь призму народнопоетичного календаря шляхом відтворення перманентного наступання та чергування основних річних фаз або через традиційне взаємо-протиставлення певних пір року, скажімо зими/весни, осені/літа. При цьому модель року як циклу виводиться через стадіальне і парадигматичне зображення його образу.

Художній ефект *повного календарного "кола"* створюється у зображенні стадіального протікання основних календарних циклів – зими,

осені, літа, весни. Така форма часоплину виконує важливу структуротворчу роль (хронотопну, змісто- та сюжетотворчу, композиційну, хронологічну): за її допомогою автор подає події, відтворює динаміку життєвих процесів (побутових, соціально-суспільних, історичних, індивідуально-психологічних тощо), монтажує епізодичні картини, структурує фабульний рух, окреслює хронологічні рамки текстів, фокусує й обрамлює сюжетний час тощо. Це спостерігається в таких творах, як "Ріпник", "Навернений грішник", "Борислав сміється", "Перехресні стежки", "Великий шум", "Boa constrictor", "Odi profanum vulgus". Яскравий приклад функціонування повного календарного часу маємо у панорамних ретроспективних епізодах повісті "Boa constrictor", коли Герман Гольдкремер поринає у спогади про своє дитинство та молодість. Автор відтворює своєрідний коловорот весни, літа, осені, зими і при цьому крізь призму мінливості народного календаря зафіксовує початок кожного наступного важливого періоду життя героя – щасливого чи нещасливого, успішного або фатального, "починаючи від жебрацької торби та дрібної крадіжки", продовжуючи показом постійних поневірянь, переживань, перебування на вістрі життя/смерті, правди/обману, дружби/підступу. Так, "був сумний осінній день", коли Германа виписали зі шпиталю і він, самотній, знесилений та покинутий усіма у великому світі, познайомився з Іцком, під опікою якого пройшли найкращі дні його важкого дитинства; зимою переважно вчився читати й писати; початок весни знаменував "тихе щастя, сумирні, погідні дні", коли разом з Іцком малий Герман мандрував селами "платянки міняти"; фатальна зимова ніч відзначилася кровавими жахіттями і несподіваною смертю Іцка – так перервалося "супокійне сільське життя"; і знову-таки чергове річне "коло" несло нові випробування, страх, біль, злидні, тривогу – весною починався/восени закінчувався нелегкий "либацький сезон", зимою наймався на якусь дрібну міську роботу, а літом, коли наближався спасівський ярмарок в Лютовиськах, разом з Вольфом заробляв гроші небезпечним баришівницьким ремеслом і т.д. [11, т. 22, с. 118-186]. Як бачимо, календарне "коло" слугує формою подання художнього часу, при цьому автор візуалізує його "повний", "круглий" образ, навіть коли просто зазначає, фіксує, констатує початок або кінець тої чи тої пори року, наприклад: "Минуло літо, минули жнива" [т. 14, с. 341], "А в часі коляди … а в часі великодніх свят", "В часі різдвяних свят", "На першім тижні великого посту", "Минули великодні свята", "Надійшли м'ясниці, сама пора для весілля" [т. 21, с. 46-47, 52, 218], "Провідна неділя" [т. 22, с. 210]. Однак календарна циклічність не набуває властивого міфопоетичного сенсу, а радше функціонує як важлива структурна категорія, що визначає епічні особливості творів і водночас розвиває відповідну часову панораму наративної оповіді. Епізодично трапляється, що письменник вказує на початок певної пори року через своєрідне очуднення моменту її настання, шляхом одухотворення, персоніфікації простору її тривання крізь народнопоетичні уявлення. Приміром: "Святий Никола "на сивім коні приїхав" [т. 14, с. 287], "Після незвичайно довгої і лагідної осені настала відразу люта, морозна зима […]. Зима відразу страшним упирем налягла на галицьку землю" [т. 21, с. 92], "Над'їхала осінь, вельможна пані, багата хазяйка […]. Махнула осінь на ліси – і вони зацвіли пурпуровими, сірими та жовтими красками, зашуміли глибоким та важким стогоном, тугою за минулим літом […]", "Наблизилося велике, рокове свято Різдво. Зима приїхала на білім коні і покрила поля білою наміткою" [т. 22, с. 284, 306].

Відтак календарно-вегетативні мотиви розширюють виражальні можливості художнього часу, зумовлюють його багатоплановість, набувають психологічного навантаження і подвійної функції: постають головними чинниками розгортання зовнішніх меж сюжетно-подійного часу і, водночас, – психологічною призмою мікроаналізу глибинного світу людини та засобом вираження динамічності різних психологічних процесів, явищ (мисленнєвих, емоційно-чуттєвих, настроєвих ритмів, переживань, несвідомих імпульсів, зрушень, суперечливих рис характеру тощо). Таким чином, часовий "коловорот", річний цикл природного буття синхронно співіснує з психологічним життям людини і постає, за словами А.Швець, як "певний психологічний хронос" [13, 190]. Слушно зазначає з цього приводу також і М.Ткачук – "це не лише хронологія, календар подій людського життя, а й своєрідний простір розгортання епічної дії, засіб саморозвитку характеру" [10, 40]. Для прикладу можемо розглянути новелу "Навернений грішник", що в ній наявне багатовекторне функціонування моделі "округлого" часу. Насамперед тут спостерігається гармонійний синтез зовнішнього та внутрішнього аспектів інтерпретації календарних мотивів. Спочатку автор відзначає наступання кожної чергової пори року, створюючи таким способом сугестію загального невпинного "часоколовороту" – "поволі, невесело сходили жнива", "пройшло літо", "настала осінь" і т.д. Родинні трагедії (смерть двох синів і дружини Василя Півторака) стають точками відліку експериментів з виражальними можливостями художнього часу. Відтоді циклічність починає відігравати магістральну роль у зображенні дійсності: під її впливом хронотоп твору немовби розшаровується на "макропростір" (подійно-побутовий) та "мікропростір" (індивідуально-психологічний) худож-

нього буття; і не тільки – сюжет твору розвивається по визначеному календарному "колу", а річне й добове протікання часу набуває сюжетно-змістового та характерологічного навантаження. У зовнішній площині природне "вирування" немов уповільнює подійний час ("Сумно, поволі, важко волікся час у повдовілій хаті" [т. 14, с. 322]), відтак замикає його перебіг і перетворює в закритий континуум, у межах якого деформується аж до остаточного опустіння, знищення побутова сфера – з плином часу "в ґаздівстві, по обійстю, по полю" Василя Півторака закрадається "нелад, занедбання і опуст", а сама хата поступово перетворюється в мертву пустку і, зрештою, зникає з лиця землі. На індивідуально-психологічному рівні календарне "коло" характеризується парадигматичністю зображення і відтворює подібне руйнування, але вже в плані людського життя (фізичного й духовного). Автор подає крізь епічну панораму календарного року цілу гаму суперечливих психологічних феноменів, пов'язаних з морально-етичною деградацією Василя Півторака, при цьому майстерно виокремлює найбільш напружені епізоди, що відбивають не тільки синхронізацію природного та людського часу (на що вказує Т.Гундорова [3, 57-58]), а й показують, як окремі пори року своїми мінливими станами можуть негативно впливати на свідомість героя, зумовлювати переломи в його роздумах, почуттях, переживаннях породжувати сумний настрій, відчуття самотності, туги за втраченим життям. Наприклад: "Настав один із тих сірих, сумрачних зимових днів, у котрі надворі сніг ліпить, аж дерева тріщать під його вагою, а в селянській хаті і холодно, і понуро, темряво і сумно-сумно, мов у домовині, а ще самому" [т. 14, с. 335]. У такому випадку Василь Півторак знаходить єдиний вихід – сп'яніле забуття у корчмі Шміла, а це, своєю чергою, поступово руйнує і здоров'я, і морально-духовний стан героя, зрештою веде до жалюгідної смерті. Отже, майстерно синхронізуючи природне і людське буття, автор глибинно психологізує мотив "часоколовороту".

Художня модель *неповного календарного "кола"* в прозі І.Франка базується на парадигматичному принципі його зображення, що передбачає еліптичне замовчування, буквальний пропуск одних і виокремлення з часової парадигми та ідейно-художнє увиразнення за рахунок цього інших періодів року. Виокремлені календарні періоди зазнають персоніфікації, одухотворення, антропоморфізації, метафоризації, символізації у міфопоетичних вимірах і розгортають широкий контекст, підтекст, надтекст на основі міфологічних, фольклорних мотивів про чотири пори року (найчастіше у вигляді чотирьох жінок), кожна з яких по-іншому (позитивно/негативно, животворно/смертоносно тощо) змінює буття у світі [5, 127]. При цьому автор сам виділяє і міфологізує окремі пори року, або ж вони міфопоетичної семантики набувають власне на індивідуально-психологічному рівні внаслідок міфологемного сприйняття персонажами плину часу, що уявно оживає у їх свідомості, думках, відчуттях, настроях, переживаннях. Наприклад, темпоральну дихотомію осені/весни виокремлено у сюжетній лінії 80-літнього діда Максима в повісті "Петрії і Довбущуки": з приходом осені персонаж особливо відчував своє старече безсилля, втрачав "всяку охоту до життя", "марнів, сох видимо аж до відживляючої весни" [т. 14, с. 159]. Акцентуйована опозиція контекстуально моделює окрему часову площину, циклічна система відліку якої має подвійне навантаження: з одного боку, окреслює часовий простір життя героя; з іншого, характеризує специфіку душевного стану людини відповідного віку. Швидкоплинна пора весняного життя, сонця, тепла, скажімо, обрамлює часовий континуум оповідання "Мій злочин": вона символічно означує останні миті існування "болотяного пташка", який ненароком потрапляє у неволю малого "злочинця" й болісно переносить втрату свого життя – "останньої весни"; відтак автор зміщує часові площини, і втрачена "весна" пташки символічно відлунює вже у житті того-таки "злочинця", котрий "з примхи долі" також опиняється у подібній неволі – в'язниці [т. 20, с. 65-68]. Як символ глибоко особистого щастя і кохання образ весни виділено у часовій парадигмі повісті "Перехресні стежки". Євгеній Рафалович згадує про цей період (саме тоді він познайомився з Регіною і вперше закохався) "як одиноку щасливу хвилю свойого життя, одиноку свою весну з усіми весняними чарами і пахощами" [т. 20, с. 241]. Образ весняної пори року, а заразом і літа, переростає у символ палкої любові головних персонажів новели "Сойчине крило". Закохана Маня порівнює весну не тільки з моментом зародження кохання, а взагалі – з найкращим періодом її нещасливого життя, тим-то уявно переймає роль весни й літа, уподібнюється до них, одухотворює їх часове тривання жагою власного кохання, енергією життя, радості. Порівняймо, як героїня звертається у листі до свого коханого: "Чи тямиш мене? Тямиш весну з її пурпуровими сходами сонця, з її теплом і ясністю, з її бурями, мов сварки закоханих, з її громами, мов крики любих дітей, що пустують у широких покоях? Се була я". Принадна ілюзія літа також постає через метафоричне інакомовлення: "І признайся одверто, перед самим собою, чи ти тоді не був щасливий? Чи я не була квітчастим оазисом у твоїм житті? Чи ти в нашій лісничівці не пережив найкращого літа?.." [т. 22, с. 60, 64]. Натомість часові межі осінньої пори, персоніфікованої в образі "порядної осінньої хмари", Маня асоціативно розсовує, зумисно затягуючи її

тривалість, і накладає на своє трьохлітнє поневіряння по світу: “О, пізніше, аж геть пізніше прийшла вона, але вже не хмариночка, а порядна осіння хмара, що затяглася на триденну – що я кажу! – на трилітню сльоту!” [т. 22, с. 77].

Календарні пори року визначають семантико-змістові та функціональні аспекти, зумовлюють глибинно-асоціативний смисл *міфологізованих пейзажів*, що виконують роль ліричних відступів, вступів до окремих розділів певних творів (“Гриць і панич”, “Неначе сон”, “Перехресні стежки”). Наприклад, антропоморфна постать осені виявляється несподівано в одному з пейзажно-ліричних вступів роману “Перехресні стежки”: “Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснувала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася по гілляках дерев, суне туманами […]. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стуляються чашки немногих запізнених квіток і серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективу, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту” [т. 20, с. 286]. Картина міфологізованої осінньої пори майстерно інтегрована у сюжетну лінію Євгенія Рафаловича з важливим ідейно-художнім та психологічним навантаженням, проступаючи після епізодичних зустрічей героя з Регіною. Осінній пейзаж своїм сірим, мокрим, тісним та холодним краєвидом постає “головним джерелом” душевного неспокою героя, викликає меланхолію, сумний настрій, переживання непоправимої втрати кохання. Власне персоніфікована осінь набуває ролі нещасливої долі-фатуму; в її образі, як здається, проступає постать самої Регіни, яка, подібно до Мані, перехоплює роль осені і обсновує безвихідною павутиною усе життя Євгенія, закриває світлі перспективи його майбутнього, породжує самозневіру, розчарування в житті, безнадію у душі, відбирає бажання працювати тощо.

Таким чином, *внутрішньо окреслений часовий цикл* створюється внаслідок психологізації календарних мотивів, пейзажів (вони набувають статусу суб’єктивно пережитих) і своєрідної космологізації людського життя, а також шляхом уподібнення, порівняння, взаємонакладання, паралелізм природного часу та емоційно-чуттєвих станів, думок, душевних поривань, бажань, злетів і падінь персонажів. У зв’язку з цим пори року модифікуються у своєрідні часові континууми з двоїстою площиною – людським та природним буттям. При цьому автор сугерує ілюзію “коловороту” часу не стільки в природі, скільки в індивідуально-особистому житті людини. Очевидно, у психологізації, символізації і навіть ліризації епічного циклічного часу більшою мірою дається чути талант Франка-поета, адже ліричні сюжети багатьох циклів, відомих збірок поета розгортаються у календарних масштабах (цикли “Веснянки” та “Осінні думи”, збірка “Зів’яле листя” та ін.), а самі пори року осмислюються як своєрідні континууми “вершинного”/“низинного” буття ліричного героя, що у їх темпоральних межах він духовно переживає відродження, піднесення, “згасання” і смерть.

Добовий цикл сприймається у Франкових текстах як мікромодель “круглого” часу, осмислюється в духовно-особистому просторі персонажів і характеризується двома образними схемами часообігу: *бінарно-протиставною* – базується на опозиції дня/ночі і проектує замкнений, обмежений, ущільнений рух часу по асоціативному “мікроколу”; *чергувально-наступальною*, що відтворює одвічний рух буття, а художній механізм цієї умовної схеми визначається швидкоплинним, стрибкоподібним або монотонним, уповільненим ритмом взаємозаміни дня (днів)/ночі (ночей). Добовий цикл – це також важлива епічно-наративна, сюжетно-змістова, характерологічна, психоаналітична категорія. В окремих творах прозаїка наявні міфоейдологічні аспекти реалізації добового часоплину: монотонний “коловорот” дня/ночі втілює ідею вічності, зупиненого часу, натомість їх рвучкий опозиційний ритм у підтексті уподібнюється до протистояння життя/смерті. Оригінальність семіотичного коду добової опозиції полягає в тому, що вона розгортається як розлога метафора не тільки невпинного ритму, динамічності, руху буття у зовнішньому світі, а й своєрідного пульсування внутрішнього життя людини на мікрорівні циклічного часу. Властиво міфопоетичний відлік руху добового “кола” встановлює індивідуально-психологічний фактор: перебіг часу подається крізь призму боротьби Чорнобога/Білобога – світлого, доброго бога дня та чорного, злого бога мороку, ночі – глибоко в душі людини, її роздумах, почуттях тощо.

Так, у змальованих картинах душевного неспокою, тривоги, розпачу, смутку Василя Півторака звичайний перебіг добового часу немов уповільнюється, стягується і переводиться в окрему площину монотонного тривання “страшних днів, страшних ночей”. У такому часоконтинуумі персонаж співіснує з абстрактними персоніфікаціями власної душі – “нудою”, “самотою”, “гарячкою”, “страшищами” – усе це хтонічне побратимство (прообразом якого постає Чорнобог) асоціативно мучить, спалює, пожирає, підриває “останки життя в дряхлім організмі” Василя [т. 14, с. 362]. У романі “Борислав сміється” образне нагнітання на епічно-часовий стрижень “днів за днями” за принципом психологічного паралелізму відбиває наростання у людському світі відчуття нестерпності умов праці й життя. При цьому абстрактний образ часоплину по-міфологічному персоніфікується через промовисту метонімічну деталь людського руху – “звільна, важкою ходою повзли

одностайні робучі дні в Бориславі" [т. 15, с. 367-368]. Динамічний добовий "коловорот" перетворюється у простір змагання добрих/злих душевних сил, напружених роздумів, переживань, настроєвих перепадів, емоційно-чуттєвих зривів Яця Зелепуги, натомість уповільнений перебіг дня/ночі співзвучний із нестерпним очікуванням появи нафтового сопуху у ямах: "день і ніч думав", "не спав цілу ніч, увесь день ходив як божевільний", "енергія його не то що не слабла, але з кождим днем щораз більше змагалася", "ночі були для нього ще гіршою мукою, ніж дні" [т. 16, с. 358, 366]. Міфологічну експресію вічності, зупиненого часу викликає зображення монотонного плину днів, ночей, чергування днів/ночей, що кодує ретроспективну площину нещасливого життя пані Олімпії з графом Торським ("Основи суспільності"). З розвитком сюжету розміреноспокійний добовий перебіг часу набирає рвучкого, бурхливого ритму. Яскраво дихотомічний "коловорот" дня/ночі стає своєрідним дзеркалом, що відображає змагання злих/добрих, темних/світлих, чорних/білих первнів у роздвоєній жіночій душі. Наприклад: "Вдень їй здається, що ходить здорова, а скоро вночі голова до подушки, зараз у крові починає грати гарячка, в мізку ворушаться страшні мислі", "[…] тільки вечорами нападало паню таке снування, а вдень, поза садом, вона була зовсім спокійна, тямуща і говірлива" [т. 19, с. 156, 268]. Має рацію А.Швець, що прискорення часового ритму "спричиняє розвихреність, хаотичність мисленнєвих образів у пам'яті Торської, відображає симптоми хворобливої психіки, спалахи афективних реакцій" [13, 190]. Епізодично одухотворений плин добового буття увиразнюється і ремінісцентно-семантична основа опозиції дня/ночі експліцитно виявляє міфологему двобою Білобога/Чорнобога: "Легенький вітерець похитав гілками, – се було мов останнє зітхання конаючого дня. Пані Олімпія стрепенулася і зупинилась на хвилю. […] Кітвиця її волі, сильна і ціпка за дня, нараз робилася мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім […]". З цього моменту хронотоп модифікується у всеохопний часовий континуум тривання сили Чорного бога, який повністю опановує свідомістю не тільки пані Олімпії, а також її сина, та розкриває межі несвідомого, таємничого, незбагненного, зумовлює хаос переживань, вражень, думок, дивоглядів, галюцинацій, дивну гру надприродних сил людськими життями тощо.

Модель часового "кола" зазнає у творчості І.Франка особливої модифікації: колоподібний часоплин "переривають" так звані *часові інтеграли*, що уможливлюють своєрідний прорив у позачасовий простір і моделюють площину "екстремального, кризового часу" (за визначенням Н.Копистянської [6, 124]). Репрезентують ідею межового, так званого нульового часу традиційні образи-втілення, персоніфікації ночі (чарівної, фатальної, сакрально-різдвяної), полудня, світанку. Прикметно, що в образах-втіленнях екстремального межичасся реально-об'єктивний час персоніфіковано в живу істоту.

Мотив чарівної ночі виявляється у міфологемній анімізації відповідного добового періоду. У багатьох народів ніч персоніфікована в образі богині, вкритої вуаллю із зірками, або фатальної богині Мари, що приносить на землю смерть і сон [2, 336]. Уявлення про ніч як пору виявлення потойбічного, надприродного фіксує й сам І.Франко у "Людових віруваннях на Підгір'ї": "Уночі від півночі аж доки перші кури не запіють, усяка нечиста сила, упирі, дідьки, – все має міць ходити по землі" [12, 162].

Фольклорні аналогії фокусують рецепцію образу ночі-чарівниці у міфологізованому фіналі першої частини роману "Основи суспільності". Ув антропоморфному вигляді старої жінки одухотворена ніч "пускається на чари": розсипає "жменю золотого піску", що метафорично змінюється і перетворюється спочатку на "золоті зернятка", потім – на "блудні огники", далі гіперболізується у "кришталевий горох", що вже володіє магічною силою впливу на свідомість та вчинки людини [див.: т. 19, с. 294-295]. Персоніфікована ніч живе за власними законами; і що цікаво, ці закони фатально діють в межах буття "грішної землі". Міфологізовані дії "ночі-чарівниці" обумовлюють несподіваний поворот основних сюжетних ліній твору, особливо загострюють емоційно-експресивну напругу авторської оповіді, трагічність та майже детективну загадковість, пікантність змальованих подій. Через психологічний паралелізм зображення чари персоніфікованої ночі немов зливають дійсне й надприродне, відлунюють у градаційному наростанні всеохопного "німого ожидання", "мертвої хвилі мертвого перестраху" і в природі, і в людському світі. Поступово персоніфікована стара чарівниця гіпертрофується у всеохопну живу субстанцію з "тисячами таємних очей", що стає "непожаданим свідком" й водночас головною призвідницею кривавих злочинів, аморальних вчинків персонажів [т. 19, с. 294-300]. Сам автор пояснює причину трагічних подій якоюсь надприродною фатальністю опівнічної пори: "Се був привид, була мара, був жарт, страшливий жарт старої чарівниці-ночі" [т. 19, с. 301]. Ніч у Франковій прозі – це також пора неможливого, чудесних перевтілень ("Як пан собі біли шукав"), ворожіння та вгадування долі ("Хмельницький і ворожбит"), дивоглядів, страшних сновидінь (скажімо, Германові Гольдкремеру ввижається кістяк Івана Півторака ("Boa constrictor"), Ганці вночі не дають спокою спогади про вбивство Фрузі ("Ріпник"), а Миколі Кучеранюку сниться привид-потопельник або його біла рука у

бурхливому Черемоші (“Терен у нозі”), це час виявлення магічно-духовної таїни людського буття та посилення боротьби добрих/злих первнів у людській душі (“Як Юра Шикманюк брів Черемош”).

Міфологема *смертоносної богині-ночі* зумовлює семантичне наповнення асоціативно-абстрактного образу фатальної ночі у кримінальних сюжетах Франкової прози. Безпосередньо персоніфікована ніч не виявляється, проте максимально діє у художньому просторі її фатальна сила. Сам автор підкреслює неоднозначність цього добового періоду епітетом “фатальна”. Смертоносну роль міфологізованої ночі переймають персонажі, ступаючи на шлях переступників: Бовдур (“На дні”), Ганка (“Ріпник”), Напуда (“Микитичів дуб”), Реґіна, Баран, Шварц і Шнадельський (“Перехресні стежки”), Адась Торський (“Основи суспільності”) та ін.

Образ *сакрально-різдвяної ночі* Франко виводить шляхом деміфологізації астральної космогонії: на небі не з’являється новонароджена зірка, відсутня сакральна екстаза з приводу появи нового життя; замість неї виринає “кроваве око”, що приносить у світ страх, тривогу, “хвилю омертвіння”, антропоморфну смерть на бричці із демонськими кіньми з кривавими очима [т. 22, с. 311-313] (“Великий шум”). Не здійснюється асоціативна духовно-сакральна вертикаль між астральним світилом різдвяного неба і людським світом. Натомість темпоральні рамки епізодичної опівнічної доби обрамлює сугестивно всеохопний образ-втілення “зловіщо тихої і глухої ночі”, що її демонічним породженням виступає химерне “кроваве око”. Тоді, коли традиційно повинні лунати радість і коляда, душу людини проймає наростаючий із безодні моторошної тиші “тричвірковий такт” стукоту серця одухотвореної різдвяної ночі: “Але слухай! Що се? Чи тиша різдвяної ночі прокидається зі сну? Чи то в ній починає чутно битися її таємне серце? Тук, тук, тук! Тук, тук, тук, тук! […] у бездонній глибині різдвянської тиші, стукає цупко, швидко, тричвірковим тактом […]” [т. 22, с. 311].

Завершення пори володарки ночі-чарівниці – “від сеї хвилі всі чари ночі безсилі” – стає точкою відліку іншого часового інтегралу – *світанку*, що висновується “першим признаком неблизького ще сходу сонця” [т. 19, с. 301]. Відтоді володарем часу стає персоніфікований ранок, що символічно будить людський світ “до нового життя, до нових турбот, до нової праці і нового страждання” [т. 19, с. 301] (“Основи суспільності”). При цьому міфопоетична символіка світанку висновується у космогонічно забарвлених пейзажах сходу сонця: “Тільки на сході легко, несміло блідніли грубії хмари, набираючи поволі більше краски, – знак, що уже близький був схід сонця, близьке було світло, близька була побіда дня над ревучою бурею, над тьмою” [т. 14, с. 44] (“Петрії і Довбущуки”). Контекстуально у краєвидних обрисах світання імпліцитно виявляється міфологема двобою темних сил ночі та світлих провісників дня. Динамічний пейзажний опис співзвучний із подіями, що відбуваються у Гошівському храмі (знахідка загадкового рукопису, опівнічна зустріч отців Методія та Спиридона у старовинній келії із таємничим старцем, магічно закономірна сповідь безсмертного месника). “Страшна борба стихій”, опісля котрої символічно настає пожаданий світанок, відлунює у зображенні амбівалентних відчуттів людини, спричинених надприродністю змальованих подій, особливо накладається на життєво-доленосні перипетії незвичайної долі Довбуша, проклятого на вічне скитання у межичассі.

Часовий контраст до образу опівнічної пори творить абстрактний образ полудня у новелі “Неначе сон”. *Полудневий межичасовий простір* розгортається у міфологізованій схемі координат дійсного/ірреального, відомого/невідомого, шлюбу/перелюбу, морального/аморального. Відтак полудень увиразнює апогей жнивного “кола” літньої пори і водночас означує “мить” людського щастя, а в його зображенні домінує індикатор еросу – “непереможної вітальної сили й жаги, розкутої діонісійської гри життєвих сил” [9, 258]. Особливу роль у міфологізації полудневої пори відіграє образ сонця: полудень сприймається як добова точка централізації солярного первня “часоколовороту” та максимального виявлення сонячної животворчої енергії, позитивного впливу на людський світ. Увесь художній простір осяяний “блиском літнього південного сонця”. Так молодиця Марися перед раптово-несподіваною чи наперед спланованою (із тексту це не цілком зрозуміло) зустріччю зі своїм полюбовником, молодим дяком Нестором, немов набирається животворної сонячної сили – “Її палкі очі впиваються красою природи і сонячним блиском, її дівочі груди підносяться і хвилюють, мов у якімось зворушенні, її рум’яні, калинові уста розхиляються, з них дзвінким, альтовим голосом вилітає відома дівоча пісенька” [т. 22, с. 320]. У континуумі піку полуденного світла і тепла експресивно вимальовується “концентричне коло”; власне крізь нього проникає сонячне світло, енергія, народжувальної сили, еротична стихія і здійснюється магічно-духовна таїна зачаття нового людського життя. Влучно схарактеризував образ автора в аналізованій новелі І.Денисюк, називаючи його “співцем полудня”, а тривання цього позитивного межичасся доби – порою “дивовижних несподіванок”, “полуденних див” [4, 75]. Цікаво, що власне в образі дня тавтологічно увиразнена міфологічна риса завуальованого Білого бога із натяком на те, що надприродні події (скажімо, коли у коморі молоко само по собі починає

википати із горшків) відбуваються “у **білий** день”.

Таким чином, Франків спосіб міфологізації так званого межового, кризового, екстремального часу поєднується із модерними прийомами: час постає об’єктом успішних експериментів – моделюється законами гри уяви, літературної умовності, полісмислової сугестії, набуває символічного значення, психологізується, метафоризується; реально-об’єктивні темпоральні параметри розсуваються й активізують виявлення паралельного інобуття; від міфологізованого часу починає залежати життя/смерть, буття/не-буття у людському світі; у межі дійсності вривається надприродна стихія, що їй людина не в змозі протистояти, бо потрапляє у простір позачасового тривання, де свідомість асимілюється під небезпечним впливом несвідомого, сила якого штовхає людину чинити зло іншим, ступати на переступний шлях.

Отож циклічність часу для І.Франка – це передусім світоглядно-естетична категорія, адже своєрідність переосмислення ідеї циклічного розвитку буття пов’язана з авторським світоглядом, зумовлена суб’єктивним уявленням “округлості” часу, відчуттям вічності буття у світі, що набувають певних міфологічних рис (на це вказує також Л.Бондар [1, 309]). У художній прозі письменника вибудовується універсальна картина світу, основана на міфологічно-фольклорних календарних мотивах, що репрезентують ідею циклічного вирування часу у добовій та річній площинах. Модифікація народнопоетичного календаря характеризується об’єктивно-фіксованою та внутрішньо-пережитою, повною/частковою, стадіальною/парадигматичною формами вияву його основних періодів. Календарні мотиви відіграють важливу роль у формуванні розлогого епічного наративу, слугують фабулярною основою композиційно-сюжетної структури багатьох творів, визначають хронотопні межі тривання і вимір протяжності художньої дії у часо-просторі, а також збагачують та розсувають часову перспективу зображення виражальними структурами. Міфопоетична схема “часоколовороту” стає основним засобом психологізації художнього часу та мікроаналізу, призмою для філософсько-універсального порушення й осмислення злободенних проблем суспільного та індивідуального планів. Зокрема дихотомія річних і добових часовідрізків, що осмислюються у вигляді макро- та мікроконтинуумів людського буття, має концептуальну вагомість у відображенні психологічних механізмів людської поведінки, вчинків, темпераменту, мислення, несвідомих феноменів, суперечливостей та детермінованості характеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар Л. Світоглядна й естетична функція міфа в творчості Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали міжнар. симпозіуму ЮНЕСКО (Львів, 11-15 верес. 1986 р.): У 3-х кн. – К.: Наукова думка, 1989. – Кн. 1. – С. 308-312.
2. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996. – 154 с.
4. Денисюк І.О. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон” // Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 2. – С. 71-86. [У надзаг.: Львівський національний університет імені Івана Франка].
5. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
6. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 24.
7. Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. / Под. ред. С.А.Токарева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – Т. 2: К – Я. – 719 с.
8. Рыбаков Б. Язычество древних славян. – М: Наука, 1981. – 608 с.
9. Тихолоз Н.Б. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти). – Львів, 2005. – С. 247. [У надзаг.: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. “Франкознавча серія”. Вип. 6].
10. Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Монографічне дослідження. – Тернопіль, 2003. – 384 с.
11. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979-1986. (Далі, покликаючись на це видання, в дужках вказуємо тільки том і сторінку).
12. Франко І. Людові вірування на Підгір’ї // Етнографічний збірник. – Львів: Видавництво НТШ, 1898. – Т. 5. – С. 160-218.
13. Швець А.І. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі І.Франка. – Львів, 2003. – 236 с. [У надзаг.: НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. “Франкознавча серія”. Вип. 5].

УДК 821.161.2-3.09

МЕЛЬНИК Оксана Олегівна, молодший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України

МОДЕРНІСТ МИХАЙЛО ЯЦКІВ І *ПЕРСОНАЖІ, ЩО НЕ/ТАНЦЮЮТЬ*: ВІЗІЯ АВТОРА ТА РЕЦИПІЄНТА

У статті здійснено спробу проаналізувати мотив танцю у прозі Михайла Яцкова на рівні його візійної реалізації в текстах (задіяність або незадіяність персонажів, переплетення реальності й ірреальності, ступінь присутності руху тіл). Увагу зосереджено на елементах поетики синтезу мистецтв, зокрема на випадках переходу одного виду мистецтва (танцю) в інший (малярство) і навпаки.

The article gives a research of the motive of dance in M.Jatskiv's writings on the level of its vision in the texts (participation of characters, reality and irreality, the stage of presence of dancer's bodies). Accents are made on the elements of synthesis of arts poetics (first of all dance and painting).

Спільна позиція літературознавців та мистецтвознавців у стосунку до характеристики танцю як одного з найулюбленіших мотивів мистецтва зламу XIX-XX століть стала спонукою до написання цієї статті. Чи танцюють персонажі Михайла Яцкова? якщо так, то що вони виражають цим танцем? якщо ні, то чи можна говорити про цього письменника, як про модерніста? Ось неповний перелік запитань, що так чи інакше постали під час дослідження. На різному, проте знаному саме як модерністський або сецесійний, матеріалі подібним темам уже присвячено не одну наукову працю. Так, авторка дослідження "Мотив танцю як ритуал переходу ("Тіні забутих предків")" Ірина Бестюк зосереджується на реалізації архетипної природи танцю в повісті Михайла Коцюбинського "Тіні забутих предків", пропонуючи ритуально-міфологічне прочитання цього лейтмотиву [1]. Візуалізація феномену танцю у творчості письменників "Молодої Музи" видається настільки вагомою польському науковцеві Аґнєшці Матусяк, що третій розділ її монографії про українську літературну сецесію одержує назву "В колі танцю й танцювальности слова" ("W kręgu tańca i taneczności słowa"). Заголовок підкреслює висловлену тут-таки тезу про те, що молодомузівці роблять з танцю своєрідний мовний код [8, 152]. Назви параграфів, своєю чергою, відбивають спробу дослідниці певним чином виокремити варіанти мотиву танцю в текстах молодомузівців (і Михайла Яцкова зокрема), а саме: 1. Танець словом; 2. Космічний пратанець; 3. Надлюдина, що танцює; 4. Діонісійський танець; 5. Танець – жінка – життя; 6. Танець маріонеток; 7. Танець "маскою в маску". Ці заголовки, а головно, текст відбивають постійне корелювання мотиву танцю в модерністів із філософськими візіями Ф.Ніцше, Бергсона, А.Шопенгауера [8, 162; 175].

Мотив танцю в текстах Михайла Яцкова справді втілює пошуки нового мовного коду, що мав би володіти первісним синкретизмом. Прагнення до повноти вираження та розуміння підштовхує автора до експериментів, один із яких – взаємоперехід танцю та малярства. Чи не перша спроба – новела "Адонай і Бербера", опублікована 1909 у збірці "Чорні крила". Власне, реального танцю тут немає, це видіння, що передає вторгнення позасвідомого у психіку персонажа та домінування ірреального первня в тексті. Окрім того, епітет, що супроводжує лексему "танець", посилює настроєву напругу, а отже, і сугестивність новели: "Ґалєрія образів на стінах почала гарцювати, якби збиралася до скаженого танцю" [6, 78]. Поки що письменник орухомлює малюнки на стіні, до танцю вони лише *збираються*. Пізніше М.Яцків удається до

мотиву танцю на межі з малярством у творах "Дівчина з XVIII віку" та "Вечерниці Романа Ничаєнка" (обидва надруковані 1913).

У першому випадку танець присутній як давні ноти (символічний запис, що його потрібно втілити), а також зображення на картинах, при чому підкреслено асоціативний ланцюжок *ноти – танець – картини*: "Заглянув я до нот: були се твори забутих композиторів, з-перед доби французької романтики. Між мелодрамами, оперетами та салоновими suites вибивалися на перший план химерні пастирські співанки, менуети в 3/4 такті, а головно звернули мою увагу старі gavottes, бадьорі танці в повних живих соках в такті allabreve з 2/4 відбиткою. <...> По нотах габотів слідно було, що ними найбільше розважав він [пан. – *О.М.*] тут своє серце, а те, що оглядав у ритмі сих танців, передав власною рукою в довгій галереї малюнків. Отсе стрункі панянки з кокетними усміхами брали в два пальчики хвилясті суконки, шуміли шовками і пересувалися довкола в косорних рухах" [5, 237]. Це все тісно пов'язане із психологією персонажів, адже вибір танців характеризує колишнього власника маєтку, так само як спосіб сприйняття побаченого – відвідувача. Цікаво, що в уяві гостя ноти залишаються лише візуальним подразником. Про домінування зорового сприйняття свідчать мовчання клавіцимбала, зосередження уваги на нотах та картинах, лексеми, що характеризують дії гостя та господаря, спрямовані на ноти ("*заглянув* я до нот", "по нотах габотів *слідно* було"). Музика танців у цьому тексті не лунає, хоча персонаж і знає нотну грамоту; перший звуковий образ новели – шум суконь – пов'язаний із розгляданням господаревих малюнків, і виникає як наслідок сприйняття руху дівчат у танці на художньому полотні. Танець на малюнках та картинах – це спроба позбавити літературний твір статики. Такі спроби сугестійовані, мабуть не стільки мистецтвом XVIII століття, що його вимагав сюжет, скільки малярськими полотнами Едґара Деґа, серед яких – "Блакитні танцівниці" (приблизно 1897, зберігається в Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О.С.Пушкіна в Москві). На цій картині невловимі зміни положення постатей балерин викликають ілюзію руху в часі.

Зображення танцю як руху двох тіл має в М.Яцкова негативне потрактування. Ідеться про повість "Огні горять" (1902) та оповідання "За горою" (1907): "Хтось заграв на фортеп'яно, від стола до стола перелітали голоси, один із молодих акторів пішов п'яний до Штангретовичевої і запросив її до танцю. Виглядала як гренадер супротив актора. По двох кроках гепнулись обоє на землю, їх група нагадувала мотиля на жирафі" [5, 370]; "<…> Фрей Хабаз зачемеричив голову, задер чоло і крутиться зі свахою, як жовнір з ґвером. Тримає руки на її плечах, а вона, груба і куца, тримається його в поясі. На чотирьох кутах хати відкидає він вбік головою остро, як рекрут перед старшим, аж патли відлітають, наступає на праву ногу дубаючи і валить в грагар долонею, як праником. Хата здригає, він присідає, а сваха за ним потрясає грубим задом" [5, 186]. Обидві цитати виразно акцентують на негармонійному поєднанні чоловічого та жіночого тіл, негативне враження посилюють військово-рекрутські асоціації та нетверезий стан чоловічих персонажів, дещо вульгарна лексика. Танець у цих випадках не можна назвати вдалим: у першому творі він складається лише з двох кроків, у другому – разом із нетанцювальними асоціаціями викликає осуд жінки Фрея Хабаза. Оповідання "За горою" містить і відмову йти в танець, що відбиває внутрішню незгоду молодої жінки із власним весіллям: "– Не піду, мамо, в танець, бо неволя в серці" [5, 186]. Важливо, що танцювати відмовляється молода, тобто, поряд із чоловіком, центральний герой дійства. Танець позначає тут перехід із одного статусу в інший, це своєрідний символ порогу між дівочим та заміжнім періодами в житті жіночого персонажа. Саме так може бути потрактована відповідь матері, яка, даючи настанови до танцю, мовби символічно говорить про все подальше життя: "– Іди, дитинко, бо з Іваном твоя доля. А на косичку уважай, аби хто не стягнув, бо за нею й твоя доля, як чічка на бистрій воді" [5, 186].

Проговорена відсутність танцю стає обрамленням новели "Душі кланяються" (уперше надрукованій 1905). Ось початок тексту, його експозиція: "Не на весілля гуляти і не на луг косити збирається парубоцтво. Весілля пройде без гомону – не буде кому танцю повести <...> буйне парубоцтво йде цісарю служити" [5, 97]. Лейтмотив весілля без танцю молодого зринає вдруге у віщому сні нареченої центрального персонажа, Марти, а саме: "Снилося мені, що <…> в тебе весілля і музики грають. <...> в хаті повно людей, танцюють, сміються, а ти сидиш на ослоні – марний та страшний, у розхристаній сорочці, та з грудей кров витираєш" [5, 101]. Весілля з елементу вступної формули трансформується у символічний образ смерті, побудований на протиставленні руху та статики (*танцюють/сидиш*), що якраз і втілюють контраст життя і смерті, на акцентуванні незвичного вигляду хлопця та відсутності в нього пари: "Ба, де ж молода"? – питають одні. "Нема-нема", – відповідають інші". Той, хто не бере участи в танці, вже неживий: "Так писала вона до Василя Скоруха, та його вже не було на цьому світі" [5, 101].

"Вечерниці Романа Ничаєнка" (1913) певним чином варіюють кілька попередніх мотивів. Тут і насмішкувате зображення (проте вже без гротесковості) танцю старших людей, як-от: "Старий газда, що сидів на лаві під коморою,

похилений на коліна, з люлькою в зубах, і дрімав досі, зісунувся нараз з лавки і пішов в присіди.

Груба сваха взялася під боки і подріботіла навколо старого" [5, 244], – і танець, що миттю завмирає, змінюючи свої характеристики на малярські: "<…> дівчата і парубки розбилися на пари і вмить по обійстю як би вітер квітками посіяв рівно довкола" [5, 244]. Цей уривок виразно демонструє перехід від статики до динаміки і навпаки, так мовби танець потрібен був для створення певної композиції, зміни в розташуванні персонажів. Цей-таки твір, чи не єдиний, змальовує танець як рух жіночого тіла, самого по собі, без негативних нашарувань, хоч за ним і спостерігають парубки: "Дрібно іде вона в танци, трохи похилена голова, а шия, личко і руки – як весняний цвіт.

Спідниця на ній пристає, тіло рухається і сипле вогонь у грудь парубків" [5, 246]. Із персонажами, що танцюють, контрастує Ганнуся Стефанівна, і це ще більше посилює її відмінність від інших дівчат, хоч має сюжетне пояснення: "З дівчат одна лише не танцювала. Сиділа осторонь від гуртів, не мала на собі вишивок, звичайна біла сорочка, на шиї синя стяжка, жалоба по братіку, що впав від жандармських багнетів на виборах" [5, 246-247]. Її безрух, хоча й не так, як непорушність чоловічого персонажа в новелі "Душі кланяються", пов'язаний зі смертю, є маркером пам'яті про неї.

В іншому творі, "На струнах весни", метафоричний образ танцю звуків сопілки та дівочого голосу як символ руху, життя контрастує з непорушністю жіночого персонажа, чия скульптурність асоціюється зі смертю (це враження посилюють епітети *бліда*, *студена*, своєрідна неприсутність між іншими персонажами, схрещені руки): "Ніхто не звертав на неї уваги. Струнка і бліда подала взад голову, схрестила за нею руки і стояла студена, без руху.

В селі обізвалася сопілка, її обіймав дівочий голос, обоє полинули гаєм і збудилі пташачий хор" [3, 43]. Статику порушує уявний рух, рух як метафора; це споріднює новелу з іншою – "Дитяча грудь в скрипці". Згаданий контраст важливий для автора, адже візуально його підкреслено абзацом.

Новела "Різдвяний менует" (увійшла до збірки "Далекі шляхи", 1916), як і роман "Танець тіней" (1916-1917), візуалізує мотив танцю вже в назві. Тут, авторемінісцентно, акцентовано на темі людини, що нею танцюють, а саме: "<…> несамовита сила веде нас на ремінци доти, аж відтанцюємо свою комедію і впадемо на якімсь жертвеннику" [3, 45]. Тема ця для М.Яцкова авторемінісцентна, він звертався до неї в ранній новелі "Поганство юрби" (1900). Аґнєшка Матусяк у своїй монографії про сецесійність Молодої Музи влучно трактує мотив танцю в цьому тексті письменника як "танець маріонеток" [8, 212-213] і висловлює спостереження стосовно модернізму загалом. Йому, за словами дослідниці, властиве переконання, що людина в житті не є головним актором: не вона грає, а нею грають, у цьому випадку – танцюють [8, 222]. Авторське омовлення – "бал на якусь добродійну ціль" – звучить аж надто іронічно на тлі попередньої оповіді, лексема *бал* якнайменше пасує до обставин, зокрема часопросторових. Самих танців не візуалізовано, про них, а радше про супровідні звуки у просторі, ідеться *post factum*, а саме: "Музика утихла, танці та співи устали, обдерті стіни перестали скрипіти <…>" [5, 61]. Відразу персонажа до того, щоб самому бути "людиною танцьованою", відбиває його сприйняття учасників *балу*: їх узагальнено й означено завжди негативним у М.Яцкова концептом *юрба*. Оповідач відверто зневажає цих людей: "Ціла та пестра юрба колотилася, віддихувалась, отирала піт і гаморила. <...> цілий нехарний вир став товпитися в долину і переходив з реготом через базники <…>" [5, 61]; "Я <…> чув, що ту всю юрбу висік би на мачку <…>" [5, 62].

Мотив *танцю* органічно пов'язаний із ритмом, є візуальним його втіленням. Часто натрапляємо в автора-модерніста на постать жінки, що танцює (свідомо або несвідомо, насправді чи уявно). Цей мотив мистецтва зламу століть присутній в описах Б.Лесьмяна, на полотнах Матісса та Деґа. Танець виражає ту єдність тілесного та духового, якої прагне людина у повсякденному житті. Через те натрапляємо подекуди на порівняння ходи з танцем, як-от у новелі "Йонська колюмна": "<…> *йде женщина, як в легенькім танци*. Рамена линуть, як верхи крил у горлиці" [7, 32]. Складовим танцю – ритмові й руху – надано неабиякої ваги у творах "Adagio consolante" та "Вечерниці Романа Ничаєнка": "Ритм руху перейшов з тишини в різьбу. <…> Цілі роди можна пізнати, коли лиш вслухатися в ритм їх буденного голосу і руху"; "<…> в твоїй ході чув лиш я <…> ритм пісні, що тремтіла в твоїй безсмертній душі" [5, 217]; "Твій рух – <…> ритм молодості <…>" [5, 249].

Проте гармонія тіла та духу не завжди можлива. Дівчина з новели "Архитвір", танцюючи, показує центральному персонажеві своє тіло: "– Я люблю своє тіло. Ти артист, то покажуся тобі. <…> Поклала руки на голові і поверталася в ритмі легкого танку, її ніжки пливли, як хвилі серед святого гаю. Відкинула буйне волосся, підоймила личко і протягала пальцями розплетені коси вгору. <…> Совала пальцями по нозі" [5, 220]. Продовження цього танцю – рух Даріана: він піднімається в гори[1] (так наче відповідає на запрошення, шукає пари): "Глянув рано по робітні, Ілони не було. Зібрався і вийшов в гори" [5, 222]. Далі з'являється натяк

[1] А.Матусяк зауважує, що одним із символів танцю в молодомузівців стає рух угору [8, 164].

на витіснення "пробудженого мармуру" (Ілони) воскреслими постатями з каменю (творами митця), адже цей – другий параграф тексту – минає без Ілони ("Даріан іде на край верхів, обіймає скелю за шию і дивиться в далекий світ у долині"): обрано танець на самоті. Наступний уривок новели – це танець у парі, проте відчутно, що персонаж намагається уникнути цього танцю, а разом з ним – і фатуму тілесності, що про нього пише А.Матусяк [5, 203]: "Даріан та Ілона блукали алеями. Горнулася до нього, дрижала і стискала його пальці. Мала дар в стисканню руки, виповідала пальцями ворушення, на які не було слів. Він висував руку, бо таємні вирази проймали його дрожжю упоєння і грозою божевілля" [5, 222]. Наприкінці твору, запрошений до танцю ("– Вийдім, – сказала Ілона" [5, 223]) персонаж виходить із пропонованого, аби танцювати свій, розпочатий на вершині гори, що нагадує танець надлюдини Ф.Ніцше: він зрікається впливу тілесності, аби творити. Безсилля у спілкуванні з іншим індивідом змушує розірвати останній діалог, що ним є танець[2].

Новела "Поема долин" оприявнює контамінацію семантики судного дня й танцю в образі "судного танцю", що поєднує християнське поняття з язичницьким. Цей образ може бути алюзією і на гуцульські танці довкола мерця, і на середньовічний "танець смерти": "<…> то-то ще раз *судний день*. Дзвони залунають – кров ріками – білі сорочки як би калиною – чорні димове сонце вкриють – ох, матінко, – *танець судний*…" [5, 93].

Новели "Поганство юрби", "Різдвяний менует", роман "Танець тіней" об'єднує момент примусу в танці, приреченості на нього. В останньому творі він виявився чи не найсильніше. Вже у назві: тінь не здатна танцювати сама. Таке трактування увиразнюють інші варіанти заголовка – "В лабетах", "Танець калік". З одного боку, спадає на думку згадуваний мотив "танцю маріонеток", з іншого, особливо з огляду на розгортання подій у тексті та лексему *каліка*, пригадується середньовічний *танець смерти*. Багато персонажів твору змушені працювати в умовах, через які вони згодом гинуть – *танець життя* поступово стає для них *танцем смерти*. Тут середньовічний мотив своєрідно корелює з картиною норвезького художника Едварда Мунка "Танець життя" (1900; Національна галерея, Осло[3]), що передає зміни життєвої настанови людини від юності до зрілого віку. Пари, що танцюють, на полотні розмиті (як яцківські *тіні*), чітко прописані лише постаті й риси обличчя двох жінок зліва та справа од них. Кольоровий контраст – біла та чорна сукні персонажів – гармоніюють із їхніми настроями: вираз надії на обличчі молодої дівчини поступається місцем утомі й усвідомленню того, що танець (життя) має свій кінець.

Звернення до ситуації танцю як невербального символу міжлюдських стосунків спонукує М.Яцкова на витворення образу танцю-асоціації, що виникає під впливом музики в новелі "Дівоча грудь в скрипці" (1907): "В хаті пиятика, співи і танець.

Чупринаті голови, зіпрілі лиця й широкі, зрібні рукави замелькали перед очима дітвака, зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося, як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка. <...> оден з чужих взяв її [матір. – *О.М.*] до гурту, дітвак став неспокійний. Мати пішла в колесо, дітвака зняв страх. <...> вона не чує його, не видить, лиш бігає з иншими в колесо <…>" [4, 8]. Мені видається, що саме кольорова літографія "Мадонна" (1895) Е.Мунка, що перебуває в Музеї Мунка (Осло), найближча до новели М.Яцкова сюжетно й настроєво. Крім неї, А.Матусяк проводить паралель до поезії Шарля Бодлера "Танець смерти" й картини "Крик" (1893; Комунальний музей мистецтв, Осло) [8, 210; 211]. Цю настанову обґрунтовують принаймні два мотиви картини. Насамперед, присутність дитини у нижньому кутку: стривоженої, опанованої емоціями страху, що її американський мистецтвознавець Сюзанна Стерноу трактує як утробний плід [2; 80]. По-друге, подібно до того, як *колесо* танцю відокремлює дитину від матері в новелі М.Яцкова, довге розпущене волосся жінки, що повторює обриси фігури, замикає її в окрему цілісність і посилює відчуження між персонажами. Коло, тобто те, що не має початку й кінця, транспонуючись із простору в час (версії танцю у Яцкова, вагітності в Мунка), викликає відчай.

Отож мотив танцю втілює у текстах М.Яцкова можливість виходу за межі слова для повнішого вираження людських емоцій і водночас розширює можливості для експериментів у царині синтезу мистецтв. Взаємодія статики й динаміки, звучання й безгоміння дозволяють відкривати якесь особливе *між*, у якому автор зі своїми персонажами осягають явище синестезії, інтригуючи читача. Питання про здійснення танцю постає від тексту до тексту знову і знову.

[2] Подібним чином виходить з діалогу й дівчина в новелі "Доля молоденької музи" – на вершині гори, втративши надію на адекватність розуміння [4, 65].

[3] Про цю картину згадано й у монографії А.Матусяк, проте у стосунку до аналізу іншого твору М.Яцкова – новели "Дівоча грудь в скрипці".

ЛІТЕРАТУРА

1. Бестюк І. Мотив танцю як ритуал переходу (“Тіні забутих предків М.Коцюбинського”) // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наукових праць. – Випуск XV. – Рівне: Перспектива, 2005. – С. 28-38.
2. Стерноу Сюзанна А. Арт Нуво: Дух прекрасной эпохи. – Минск: Белфакс, 1997. – 128 с.
3. Яцків М. Далекі шляхи: Нариси і новелі. – Львів, 1917. – 98 с. – (Всесвітня бібліотека, № 9-10).
4. Яцків М. Казка про перстень. – Львів: Молода Муза, 1907. – 126 с.
5. Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Упоряд., автор передм. та приміт. М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 846 с.
6. Яцків М. Чорні крила. – Львів: Молода Муза, 1909. – Ч. 10. – 106 с.
7. Яцків М. Adagio consolante / З портретом автора і вступ. словом про М.Яцкова. – Львів: Видання “Всесвітньої бібліотеки”, 1912. – 94 с.
8. Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej: Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy “Młodej Muzy”. – Wrocław: Wyd-wo Universytetu Wrocławskiego, 2006. – 396 s.

УДК 821.111-32.09

РОССТАЛЬНА Олена Анатоліївна, викладач кафедри загального та германського мовознавства Чернігівського державного університету імені Т.Г.Шевченка

СВОЄРІДНІСТЬ КОНФЛІКТУ В НОВЕЛІ Т.ГАРДІ "ТРОЄ НЕЗНАЙОМЦІВ"

У статті розглядається одна з найвідоміших новел англійського письменника кінця XIX – початку XX ст. Томаса Гарді. Аналіз композиції твору та образів головних героїв дозволяє виділити особливості конфлікту новели. Письменник продовжує розробку тем романів, проте надає їм нового забарвлення.

The articul is dedicated to the short story of T.Hardy "The Three Strangers". The analysis of the structute of the short story and the images of the main horoes suggests the peculiarities of the conflict. The author developes the topic of the novels but it gets another interpretation.

Однією з особливостей літературного процесу в Англії кінця XIX – початку XX ст. є становлення жанру новели. Цей процес пов'язаний з іменами Р.Л.Стівенсона, Дж.Конрада, Т.Гарді, Дж.Голсуорсі, Г.Велса, К.Менсфілд, С.Моема.

Одним з провідних майстрів малої прози є Т.Гарді. Незважаючи на значну кількість новел у доробку (Т.Гарді є автором 4 збірок новел), більшість вітчизняних досліджень присвячена вивченню романів письменника та його поезій. У різних аспектах творчість письменника вивчали М.В.Урнов, Л.А.Смикалова, І.Канторович, Т.Мотилева, А.Невструєва, Ю.Селезнева. Дослідження малої прози Т.Гарді представлені в роботах М.В.Урнова "Томас Гарди: Очерки творчества", А.О.Бурцева "Английский рассказ, конец XIX – начало XX века: Проблемы типологии и поэтики". Проте недостатнє вивчення новелістичного доробку письменника потребує подальших досліджень. Дана літературознавча розвідка має на меті дослідження однієї з найвідоміших новел "Троє незнайомців". Ми розглянемо композиційну будову твору, образи головних героїв, роль символів дому та дороги в контексті характерних для творів Т.Гарді тем та спробуємо відійти від традиційного тлумачення конфлікту новели.

Новела "Троє незнайомців" (1883) відкриває збірку "Вессекських оповідань" (1888) Т.Гарді. Презентуючи оповідь про незвичайну подію в житті родини та гостей пастуха Феннела у вигляді короткого оповідання, письменник продовжує розробляти тему, до якої звертався в романах – тему протистояння міста та села, "збожеволівшого натовпу" та патріархального світу [5], проте надає їй іншого, особливого звучання. Приналежність "незнайомців" та родини пастуха й гостей до різних світів, яку можна представити у вигляді опозиції "свій – чужий", ми спробуємо пояснити, звертаючись до аналізу композиції твору та розгляду образів дому та дороги в новелі.

Твір є надзвичайно цікавим у композиційному плані. На нашу думку, новела створена з використанням принципу рамкового обрамлення. У якості рами виступає просторово-часова локалізація подій, а саме опис місця знаходження маєтку родини Феннелів та згадка про те, що подія відбувалася п'ятдесят років тому. У фіналі твору оповідач знову повертає читачів до теперішнього часу та опосередковано нагадує про те, скільки часу пройшло з моменту розгортання згаданих подій. При чому зв'язок між минулим і теперішнім зберігається згадкою про дівчинку, чиє хрещення святкували. Вона стала дорослою жінкою.

У межах цієї рами ми виділимо дві сюжетні лінії, сутність яких можна охарактеризувати як подія в події. Перша сюжетна лінія – святкування хрещення молодшої дочки пастуха Феннела – містить другу – прихід трьох незнайомців та пов'язану з ними історію. Перша сюжетна лінія слугує своєрідною експозицією для другої.

У цій експозиції подається опис веселого свята, влаштованого господарем маєтку Верхній

Краустерс на честь хрещення молодшої дочки. Подію, обрану письменником фоном для розгортання іншої, ми охарактеризуємо як природно-ритуальну, патріархальну. Опис святкування хрестин – інтродукція в світ Вессексу. Світ, який живе повільним, розміреним життям зі своїми маленькими радощами (народження дитини та майбутнє весілля), та турботами (догляд за свійськими тваринами та переробка меду). Опис ніби задає тон оповіді, створюючи атмосферу веселощів та свята. Зав'язка – поява незнайомців – додає інтригу, а кульмінація – викриття "другого незнайомця" як засудженого до страти злочинця, котрий втік з в'язниці, у свою чергу відкриває ситуацію як приховано трагічну. Розв'язка – остаточне з'ясування особи третього незнайомця та його причетності до подій – дозволяє розташувати по місцях всі структурні елементи.

На нашу думку, загальну спрямованість атмосфери твору можна охарактеризувати як ланцюговий перехід від настрою сільського свята з яскравими замальовками (помешкання пастуха) та іронічними коментарями (про обачливість п'ятдесятирічного нареченого, надзвичайну економність господині) до можливої трагедії з частковим нашаруванням настрою, що панує в першій частині, завдяки іронічній сцені (арешт "третього незнайомця"). Проте нашарування не заважає помітити, що продовжує звучати драматична історія долі Тімоті Семмерса. Подібна зміна настроїв та атмосфери в творі відтворює класичну композиційну схему: поступовий підйом від зав'язки до кульмінації та відносний спад до розв'язки. Ми назвали цей спад відносним, бо кульмінація в творі (що є характерною ознакою новели як жанрової форми) фактично співпадає з розв'язкою.

Характер конфлікту між двома світами чітко викристалізовується у зображенні персонажів та ставленні гостей Феннела до незнайомців.

Кожен з описів трьох незнайомців, представлених в новелі, має певні особливості. Портрет першого відвідувача подається у вигляді деталей-натяків, які роблять постать цього героя таємничою та загадковою, що надзвичайно гармонійно поєднується з подальшим розвитком подій сюжету. При цьому опис презентується таким чином, що складається враження, буцімто оповідач – надзвичайно спостережлива людина. Так, висновок про вік подорожнього робиться з його манери рухатись: "…his gait suggested that he had somewhat passed the period of perfect and instinctive agility, though not so far as to be otherwise than rapid of motion when occasionally required. At a rough guess, he might have been about forty years of age" [3, 3]. Простий одяг подорожуючого також не вводить оповідача в оману, бо: "…there was something about him which suggested that he naturally belonged to the black-coated tribes of men" [3, 4]. Важливо відмітити, що всі ці висновки межують з інтонацією невпевненості та припущеннями, що передається відповідними граматичними конструкціями та лексикою: "at a rough guess, there was something, as if" тощо. Сам опис героя складається з лаконічного портрету. Акцент робиться на двох важливих деталях – рішучих очах чоловіка та приємному низькому голосі: "…the stranger was dark in complexion and not unprepossessing as to feature…his eyes…were large, open, and determined, moving with a flash rather than a glance round the room. He seems pleased with his survey, and, baring his shaggy head, said, in a rich, deep voice…" [3, 4]. Блискавичний погляд та рішучі палаючі очі свідчать про психологічний стан людини, яка знаходиться в межовій ситуації й наважилася на відчайдушний крок. Приємний голос, який важко забути, стає однією з ознак злочинця, про яку згадує констебль. Проте оповідачем береться до уваги зовнішня форма зображення. Він дає можливість самим читачам відкрити правду далі.

Значно більше читач дізнається про героя з розмов, які він веде з господарем та господинею і другим гостем. Складається враження, що він розбирається в психології людей і це допомагає йому не викликати підозри у Феннела та інших. Так, дізнавшись про привід свята в родині пастуха, він вітає хазяїна майже тими ж словами, які тільки-но почув, тобто говорить те, що буде приємно слухати господарю. Гість розташовується біля вогнища, попередньо спитавши згоди хазяйки (на відміну від другого відвідувача) та, передбачаючи її розпитування, сам дещо розповідає про себе. Проте його слова – хитре маневрування між правдою та брехнею. Він говорить "напівправду".

Зовсім по-іншому поводиться другий незнайомець. Портрет цього гостя, якого оповідач характеризує як "This individual was one of a type radically different from the first. There was more of the commonplace in the manner, and a certain jovial cosmopolitism set upon his features" [3, 6] подається у вигляді традиційного опису. Значущою деталлю тут стають сизий ніс, який видає любителя випити, та сірий міській костюм, і надалі другий незнайомець називається як "stranger in cinder-gray". Акцент на вбранні ніби започатковує процес відтворення ланцюгу контрастів та фокусує увагу на конфліктній ситуації. Міський костюм виступає свідченням його приналежність до "іншого світу" та відділяє від решти гостей, незважаючи на показну простоту манер чоловіка та його веселощі. Конфліктна ситуація започатковується як прихована і двохаспектна. Перший аспект – зустріч в'язня-втікача зі своїм катом, котрий є уособленням смерті. Підспівуючи приспів "пісні-загадки" та заохочуючи ката заспівати другий куплет, перший гість кидає справжній виклик своїй долі. А доля, як відомо, винагороджує

сміливих. Другий аспект – ставлення сільської громади до "чужинця". Напевно, зімпровізованою піснею другий гість кидає виклик всій громаді. Доволі привітне ставлення хазяїна до гостя змінюється, коли він та гості дізнаються про справжню професію "незнайомця в сірому": "All were as perplexed at the obscure revelation as the guests at Belshazzar's Feast" [3, 9]. Як і гості на бенкеті у Валтасара, гості пастуха отримують знак, який поки що залишається незрозумілим. Проте чітко стає зрозумілим ставлення до Тімоті Семмерса та його ката. Першому співчувають, розуміючи, що крадіжка була вимушеним вчинком людини, яка, маючи родину, залишилася без роботи. Другого бояться. Така новина певним чином об'єднує гостей, згуртовує. Дії та репліки персонажів у наступній сцені нібито втрачають ознаки індивідуальної приналежності, і тому автор користується займенниками they, all та уніфікуючим іменником the guests. Тесля і тесть хазяїна, п'ятдесятирічний наречений і його наречена та всі інші гості вкупі нагадують славнозвісний "меллстокський хор" з роману "Under the Greenwood Tree" (1872). Без попередньої домовленості всі вони відсідають від грізного гостя якомога далі та утворюють навколо нього circulus, cujus centrum diabolus (лат. "коло, посеред якого диявол") [3, 10]. Та й сам кат сприймається ними як "Князь Темряви в людській подобі". Входячи до гостинного будинку на веселе свято, або іншими словами, вторгаючись у обмежений простір "Вессекської іділії", він вносить дисонанс у звучання "меллстокського хору" та переконує у хиткості та ламкості патріархального Вессексу.

Проте не можемо не згадати про ще один аспект цієї ситуації. Історія Семмерса-злочинця не переповідається гостями до кінця. Точніше має невеличкий пробіл. Селяни згадують, що фермер не наважився зупинити Семмерса, коли той серед білого дня вкрав вівцю. Далі в їх оповіді йдеться про відкриття, що кат приїхав здійснити вирок. Відтак поза увагою залишається, як саме був засуджений Семмерс. Можемо припустити, що, не наважившись зупинити крадія, його викрили представникам правосуддя. Дотримання букві закону – теж своєрідна ознака патріархального світу. До того ж співчуття до Семмерса, не зупиняє намагання громади знайти втікача. Згуртованість теж має оборотний бік – співчуває кожен окремо, а намагаються наздогнати всі разом. Сцена арешту, прописана Т.Гарді з надзвичайним гумором та іронією, розставляє все на місця. Необхідність переслідувати втікача, тобто виконувати свій суспільний обов'язок – не та справа, у якій пастухи, добре знаючи місцевість, досягають успіху. Служба – не їх життя. Вони добре вміють те, з чого складається їхній Вессекс, те, що робили ще їх пращури: пасти овець, варити мед, утримувати господарство, дім.

Необхідно зазначити, що "дім" має особливу семантику у Т.Гарді. Символізуючи патріархальний світ Вессексу, він протиставляється "цивілізації". Не дарма вторгнення в ідилічний Вессекс модулюється письменником на прикладі вторгнення до дому. Подорожні приходять не в готель чи таверну, а саме в дім. До того ж у той момент, коли в ньому триває родинне свято. Дім пастуха можна витлумачити, як маленький "всесвіт", у якому є "свої" та "чужі". Відтак можна сказати, що конфлікт світів вирішується через метафорику дому.

Дім, як концептуальний образ, посідає особливе місце в світовій літературі кінця XIX – початку XX ст. і в англійській літературі зокрема. Наприклад, у романах Ч.Діккенса "Девід Копперфільд" та "Пригоди Олівера Твіста" втрата дому героєм на початку твору визначає перебіг подальших подій. Герої намагаються не втратити ідеали, пов'язані з символічним домом, не загубити душу та віднайти дім.

У творах Дж.Голсуорсі, зокрема в "Сазі про Форсайтів" будинки Форсайтів можуть тлумачитись як уособлення сталості, стабільності, традиційності та майнової власності. Адже "всі Форсайти... мешкають у мушлях, подібно до надзвичайно корисного молюска, який іде в їжу як великий делікатес... ніхто не впізнає їх без цієї оболонки, створеної з різних обставин їхнього життя, їхнього майна, їхніх дружин..." [2, 102]. Дім – це "мушля" – фортеця Форсайтів, у якій вони зберігають свою власність. А тому дім, який проектує для Сомса Босіні – людина, яка аж ніяк не належить до форсайтівського типу, здається Сомсу дивним. Передусім – це відкритий дім з галереєю та скляним дахом. Саме тому, як нам здається, у цій "відкритій мушлі" Форсайти жити не зможуть.

Інше символічне значення набуває образ дому в драматичних творах Б.Шоу. Дім-корабель, своєрідний "Титанік", що прямує бурхливим морем життя до епіцентру своєї катастрофи, у п'єсі "Дім, де розбиваються серця" уособлює всю післявоєнну Європу, соціум, який перетворює людину на маріонетку. Вирок проголошується одним з героїв: "Сенсу в нас нема, нас треба знищити".

Дім взагалі може символізувати місце, притулок людини. Разом з цим дім слугує місцем зустрічі. Дім може символізувати й об'єднання [5, 206]. На нашу думку, ці символічні значення можна віднести до маєтку Феннела. Цей дім – своєрідне уособлення "світу Вессексу", який розташований доволі далеко від найближчих міст. Маєток називається *solitary, lonely, forlorn.* Відчуття ізольованості від світу мешканців маєтку Верхній Краустейрс посилюються використанням біблійних образів та зверненням до літературних алюзій (античний філософ Тимон, який вів усамітнений спосіб життя, та Навуходоносор, цар давнього Вавілону, який, згідно Біблії, був відлучений від людей та

змушений жити серед тварин для того, щоб на самоті осягати могутність Всевишнього). Ці літературні паралелі та ремінісценції розширюють безпосередній контекст твору та поглиблюють його ідейно-художній задум. Хоча подальша історія життя втікача залишається вкритою таємницею, можемо припустити, що він змушений буде залишитися самотнім подорожнім-втікачем.

Незважаючи на віддаленість від цивілізації, мешканці Верхнього Краустейрсу не страждають від негод і негараздів, бо: "upon the whole they were less inconvenienced by 'wuzzes and flames' (hoarses and phlegms) than when they had lived by the stream of a snug neighbouring valley" [3, 1].

Місце розташування дому, охарактеризоване двома прикметниками *detached, undefended*, бо він був збудований на відкритому та незахищеному схилі. На нашу думку, ці прикметники є якісними в двох розуміннях. З одного боку, як опис місця розташування, а з іншого – як своєрідна "прелюдія" до подальшого розгортання подій. Адже в цей "відкритий та незахищений" будинок по черзі приходять та шукають притулку з різних причин троє подорожніх. Дім виявляється парадоксально відкритим і для втікача з в'язниці, і для його ката. Також поняття "відкритість" тут можна розглянути як синонім поняттю "гостинність". Проте гостинність господаря має своїм доповненням прагматизм господині. Ця характеристика теж є специфічною ознакою патріархального світу. Місіс Феннел з її економністю та обачливістю думає про майбутнє, про завтрашній день. Мабуть, ця її риса і є однією з причин достатку родини.

Ще однією ознакою місця розташування маєтку є дві перехресні тропи біля нього. Дві стежки, які перехрещуються саме біля будинку, як символ двох життєвих шляхів, приводять сюди двох подорожніх, які мали б зустрітися зовсім за інших умов. На нашу думку, доцільним є звернення до аналізу символіки шляху в контексті теорії хронотопів М.М.Бахтіна, оскільки саме хронотоп дороги стає своєрідним організуючим початком твору.

Особливе значення має складова хронотопу дороги ("великого шляху") – мотив зустрічі [1, 135]. "Дорога" – місце більшості випадкових зустрічей. На дорозі перетинаються в одній часовій та просторовій єдності шляхи різних людей. Тут можуть випадково зустрітися ті, хто зазвичай роз'єднаний соціальною ієрархією, відстанню, можуть виникнути будь-які контрасти, переплестися різні долі. Дорога – місце зав'язки та розгортання подій. Час ніби вливається в простір та тече по ньому, утворюючи дорогу. Метафоризація дороги різна та багатопланова, але її основний стрижень – рух часу [1, 276]. Так, новела відкривається згадкою про дві дороги, а в фіналі твору образ дороги трансформується в метафору "життєвого шляху", бо доля першого незнайомця залишається точно невідомою, а це означає, що він продовжує "крокувати" дорогою життя.

Дім Феннела стає місцем зустрічі не лише для трьох подорожніх. Тут збираються на вечірку представники "Вессекського світу", які відчувають "чужинця", представника іншого світу, в другому відвідувачі. Це представник світу, який засуджує невинного Семмерса до страти та загрожує крихкій ідилії Вессексу. Протидія чужинцеві, захист людини, яка навіть не є стовідсотковим представником "свого" світу – згуртованість, "колективна оборона" мешканців Вессексу, бо : "the absence of any expression or trait denoting that they wished to get on in the world, enlarge their minds, or do any eclipsing thing whatever – which nowadays so generally nips the bloom and bonhomie of all except the two extremes of the social scale" [3, 2].

Важливо додати, що історія Семмерса надовго зберігається в пам'яті мешканців тієї місцевості. Однією з причин можна назвати її незвичайність, проте головною, на нашу думку, є надзвичайна мужність і сміливість в'язня-втікача. Найяскравішим доказом є підсумок, який підбиває перший незнайомець, коли селяни переказують свої враження від поведінки третього гостя: "True – his teeth chattered, and his heart seemed to sink; and he bolted as if he'd been shot at" [3, 11]. Навряд чи він говорить про свого брата, як може здатися спочатку. Подія, яка відбувається в домі Феннела, насправді має три варіанти, окремі для кожного з героїв. Перший подорожній знає більше за всіх, проте нічого не розповідає і здогадується, ким був другий. У другого залишається приємне враження від проведеного за келихом меду часу зі злочинцем (він про це не знає). А третій гість конкретизує зміст того, що відбувалося. Подія стає цілісною саме після його розповіді. Він є своєрідним головним свідком по справі. У кожного з трьох героїв – своя історія, але вони так і залишаються незнайомцями один для одного та для читачів. У тексті згадується ім'я тільки одного з них, проте фігурує воно лише в переказі історії його злочину. І на початку, і в фіналі твору використовується займенник *he* та його похідні й іменник *the stranger*. Всі троє "розходяться" в різні боки, трьома різними дорогами, залишаючи по собі згадку на багато років.

Вторгнення трьох незнайомців у простір Вессекського світу допомагає зрозуміти, з одного боку, його крихкість і ламкість, а з іншого боку, побачити чітку опозицію між містом і селом, яку своїми діями ілюструють герої твору.

Проте, незважаючи на нібито позитивне вирішення конфлікту (Семмерс втік) happy-end має ознаки умовності. Герой змушений залишитися вигнанцем. Письменник ніби ставить

три крапки в долі Тімоті Семмерса, розмиваючи конкретику майбутньої долі героя. Ходили чутки буцімто він поїхав за море чи сховався в хащах багатолюдного міста. Роблячи припущення про долю героя, Т.Гарді пропонує два діаметрально протилежних, якщо розглянути з точки зору відстані, варіанти. Перший варіант – "went across the city" – означає надзвичайно віддалену відстань. "Поїхати за море" виступає синонімом словосполучення "поїхати назавжди", "зникнути". Другий варіант – "buried himself in the depth of a popular city" – залишає можливість повернення героя. Читачеві таким чином нібито пропонується вибір стосовно долі героя. Він залучається у своєрідну гру. Але обидва варіанта залишають у душі читача відчуття елегійного смутку, яке має місце і в інших творах Т.Гарді. Смутку, пов'язаного з наступом "збожеволівшого натовпу" міста на патріархальний світ села та загрозою втратити англійським суспільством свого коріння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
2. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах. Том 1. – М.: Художественная литература, 1973. – 862 с.
3. Hardy Thomas. The ThreeStrangers // http://www.classicallibrary.org/hardy/strangers/index.htm.
4. Селезнева Ю.В. Вариации на тему "покинутая деревня в английской литературе" // Від барокко до постмодернізму: Зб. наук. праць. – Дніпропетровськ, 1999. – С. 98-105.
5. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А.Истомина. – М.: ООО "Издательство АСТ"; ООО "Издательство Астрель", 2003. – 1056 с.

УДК 821.111-2.09(73)

ГОН Олександр Мойсейович, кандидат філологічних наук, доцент Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Т.Г.Шевченка

СИНТЕЗОВАНИЙ ІСТОРИЧНИЙ НАРАТИВ: КИТАЙСЬКІ МОТИВИ В “ПІСНЯХ” ЕЗРИ ПАУНДА

У статті зроблено спробу визначити “Кантос” Езри Паунда як поетичну візію нового погляду на історію людства, яка б синтезувала епохальні події розвитку Заходу й Сходу, й зокрема – давнього Китаю та раннього періоду становлення США – в іманентно неподільному образно-художньому цілому. Спостереження над поетикою “Кантос” свідчать, що в цій ліро-епічній поемі відображено точки дотику історичних китайських наративів з історією західної цивілізації, а інтертекстуальна природа відтворення таких головних її героїв, як Конфуцій і Джон Адамс, свідчить про те, що конфуціанська ідея упорядкованості та громадського устрою бачилася Паундом як парадигма нової соціальної гармонії, що характеризується масштабами цивілізаційної моделі.

The article purports to define Ezra Pound’s “Cantos” in terms of the poetic vision of a new interpretation of history which synthesizes milestones in the development of the East and the West, and in particular – of ancient China and the early American period, into an immanently unified artistic whole. The analysis of the “Cantos” poetics shows that this lyrical epic establishes points of contact between historical Chinese narratives and the history of the Western civilization, and the intertextual essence of such characters as Confucius and John Adams demonstrates that Confucian idea of order and social system was interpreted by Pound as a paradigm for a new social harmony that takes on the scope of civilizational model.

Тема функціонування мотивів китайської класичної філософії й поезії в творчості одного з визначних митців англо-американського модернізму Езри Паунда стала одним із визначних ракурсів критичної рефлексії західних критиків від початку другого етапу канонізації поета, пов’язаного з присудженням йому в 1949 р. щойно започаткованої Бібліотекою Конгресу США Боллінгенської премії. Головними темами цієї частини паундіани можна назвати історію й джерела поетового зацікавлення давньокитайськими текстами [7], специфіку образотворення [6], переклади класичних китайських поетів, наприклад, Лі Бо [4] та співвідношення розуміння американським поетом китайської філософії з теорією орієнталізму Едварда Саїда [5]. Проте поза увагою літературознавців опинилася власне наскрізна ідея “Кантос”, яку можна визначити як спробу Паунда окреслити новий погляд на історію людства, яка б синтезувала епохальні події розвитку Заходу й Сходу, зокрема, давнього Китаю та раннього періоду становлення США, в іманентно неподільному образно-художньому цілому.

Тому завданням наших спостережень над поетикою “Кантос” Паунда є спроба проаналізувати точки дотику історичних китайських наративів з історією західної цивілізації в цій ліро-епічній поемі, описати природу інтертекстуальності у зображенні таких головних її героїв, як Конфуцій і Джон Адамс, і довести, що конфуціанська ідея упорядкованості та громадського устрою бачилася Паундом як парадигма нової соціальної гармонії, що характеризується масштабами цивілізаційної моделі.

У “Cantos” Езри Паунда китайський міф та історія Піднебесної змальовано як величну царину архетипів, яку поет протиставляє

сучасному світу в якості своєрідного джерела соціальної й моральної енергії, яка здатна відродити продуктивні універсальні принципи. Загалом у "Кантос" історія Китаю постає як низка доброчесних прикладів і засобів досягнення створення ефективної економіки, яка знівелювала б пагубні та лиховісні наслідки лихварської філософії, від яких потерпає західна цивілізація. Змальовані Паундом герої керують суспільством за допомогою молитви, ритуалу та суспільно-корисної праці. Так, Чен Тан, засновник династії Шан (відомої також під назвою Інь) "молився на горі і / написав "ТВОРИ НОВЕ" / на своїй ванні / день за днем твори нове / зрізай підлісок, / складай колоди, / нехай їх буде більше" [10, 264-265].

Традиція шанує Чен Тана як взірець правителя, який підкорив власні пристрасті заради добробуту держави. Згадувані в Кантос 53 "копальні міді, з якої вироблялися диски з квадратними дірками у середині", "пусті силосні ями", "сім років неврожаю" нагадують період в історії древнього Китаю, коли під час посухи правитель віддав наказ чеканити монети, щоб народ міг купувати зерно, але його катастрофічно бракувало. Ця трагедія тривала до того часу, поки не сталося диво – небо прийняло принесену Чен Таном офіру і дарувало землі дощ. Німецька фраза, вписана між "сьома роками недороду" та повчальними словами правителя – der im Baluba das Gewitter gemacht hat ("який викликав бурю в Балубі") [10, 264] – приписує магічну силу не тільки достойному китайському правителю, але й долучає її до світової історії, причому у зворотному хронологічному порядку. У Кантос 38 ці слова читаємо в англійському перекладі "The white man who made the tempest in Baluba" [10, 189] поряд з важливим коментарем "they spell words with drum beat" ("вони пишуть слова за допомогою барабанного бою"). Йдеться про пригоду експедиції Лео Фробеніуса, німецького етнографа та дослідника народів Африки, чиєю теорією культури як особливого соціального організму Паунд захоплювався на початку 1930-х рр., коли одне плем'я загрожувало напасти на мандрівників, але гроза налякала та відстрашила їх. Наступного ранку перекладачі Фробеніуса почули, як плем'я, використовуючи сигнали барабанів, сповіщало про "білу людину, яка викликала грозу в Біємбі" [9, 157].

Паунд постійно згадує ритуальні обмеження та церемоніальні приписи: заборону ламати гілки дерев, під тінню яких перебував гідний правитель, ритуали, покликані вберегти від голоду, записи ритуалів, ритуальні офіри тощо.

У Піснях 53-54 історія занотована у формі низки подій, обумовлених належною повагою та виконанням принципів продуктивності та порядку, відомим декільком мудрецям, які керують через укази та ритуали.

Коли у Пісні 59 Паунд змальовує першого маньчжурського правителя династії Цин, то поета перш за все цікавить, як він сприймає Конфуція, радше канон китайської літератури, "Шицзин" ("Книгу пісень") зібрану і відредаговану, як вважається, Конфуцієм: "De libro CHI-KING sic censeo / wrote the young MANCHU, CHUN TCHI, / less a work of the mind than of affects / brought forth from the inner nature / here sung in these odes. // Urbanity in externals, virtu in internals / some in a high style for the rites /some in humble". ("Що стосується книги Шицзин, то думаю так, – писав молодий маньчжур, Шуньчжи, – не стільки плід розуму, / ніж наслідки сутності – ось що оспівується в цих одах. // Повага в ритуалах, чесноти в поведінці, деякі – у високому штилі для ритуалу, деякі – смиренні").

Шицзин написана і "для імператорів, і для народу", вона скрупульозно і детально вказує на засіб "досягнення чесноти". Використання англійської, латини та італійської підкреслює загальнолюдське позачасове значення цього канону – "Ut animum nostrum purget, Confucius ait, dirigatque / ad lumen rationis / perpetuale effecto / That this book keep us in due bounds of office / the norm". ("Щоб очистити розум, говорить Конфуцій, і направити [його] до світла розуму / вічна дія [останні два слова запозичені з канцони Кавальканті "Дама мене просить", переклад якої подається в Канто 36 – О.Гон] / Аби ця книга / тримала нас в належних межах посад / Порядок").

Отже, саме "наслідки", які є результатом досконалої діяльності великих людей, повинні визначати життя держави. Очевидно, що для Паунда "норма", чи взірець чеснот – як індивідуальних, так і державних – які передані нащадкам Конфуцієм, є вічними цінностями. Вживання латині говорить про універсальну та неперервну природу цих істин, які набувають ознак ритуалу. У багатьох мотивах "Кантос" звучить бажання відновити конфуціанську мудрість і розсудливість у якості історичного ритуалу та висловити власне бачення Паунда колоподібного напрямку історичного часу, адже в цьому хронотопі "наслідки внутрішньої сутності" Конфуція зливаються з природою Одіссея, Малатести, Джефферсона, Адамса і у такий спосіб створюють універсальний порядок.

Формально "Китайські Cantos" починаються 52-ю Піснею. Їх відкриває особливо ставна ідеограма "випромінювання", що її Паунд запозичив із рукописів Феннолози. У наступних Піснях цього циклу пошуки Паундом нової моделі історичного наративу вивершуються в своєрідному літописанні, що починається від канонічної "Книги ритуалів", Лі Цзи, й завершується періодом президентством Джона Адамса. У текстурі твору як художнього цілого оригінальною увертюрою цієї наративної схеми є

фінал Пісні 50, яка закінчується двома ідеограмами – шень і мінь ("правильний" та "ім'я"). Сам Паунд трактує ці письмові знаки як "true definition", тобто "істинне визначення" у Пісні 66 [10, 382], що близько пов'язане із завданням "називати речі своїми іменами, яке згадується в Пісні 52 [10, 261].

Власне Канто 50 теж окреслює історичну орбіту Змісту, який передує "Китайським кантос", оскільки об'єднує культуру давнього Китаю із батьками-засновниками США – лише у зворотному хронологічному порядку. Фінальні китайські знаки цієї частини твору резонують із першими її рядками – цитатою із листа 1815 р. тоді вже екс-президента Адамса стосовно причин і перебігу Війни за незалежність: "Революція, – сказав містер Адамс, – відбулася в головах людей / за п'ятнадцять років до Лексінгтона" [10, 246].

Від Кантос, присвячених китайській історії, Паунд органічно переходить до історії Америки. У "Піснях 62-71" Джона Адамса змальовано як продовжувача й правонаступника ідей та ідеалів Конфуція. Відомо, що для написання цієї частини епосу Паунд користувався відредагованими Чарльзом Бостоном "Працями Джона Адамса" – двотомником, питому вагу якого складають не завжди зрозумілі посилання на факти біографії 2-ого президента США, його переписка (зокрема, і з Томасом Джефферсоном), щоденники, політичні документи. Паундова точка зору висловлена через портрет Адамса: "найясніший розум конгресу у 1774 р. і потім / pater patriae / людини, яка нас ... створила / ... врятувала своєю справедливістю, чесністю і прямими шляхами" [10, 350]. У цьому образі можна побачити риси архетипного батька-заступника-правителя, чиї діяння відвернули країну від деструктивного впливу зрадників революції, уособлених в образі Александра Гамільтона – "ми можемо припустити (маю на це право, ego scriptor cantilenae) / що він був найбільшим хамлом в УСІЙ американській історії". Повторення гетероглосного малюнку (англійська, латинь, італійська) з особливою художньою силою увиразнює паралель із конфуціанською темою попередніх "Кантос", і надає авторитетності інвективному голосу автора: будинок в італійському Рапалло, де написана ця "Пісня" 11-ого січня 1938 р." [10, 350] перетворюється на скрипторій середньовічного монастиря, де Паунд-скриптор переписує, очищає, відновлює історію раннього періоду США.

Сторінки із магічної "Книги ритуалів", сповнені безтрепетної, смиренної гармонії космічних циклів, виступає своєрідним ліричним прологом до дев'яти Пісень про китайську історію.

При першому читанні аннали від Паунда видаються безкінечними, але фактично художній час рухається тут з величезною швидкістю і охоплює 46 сторіч. Стрижневим завданням цих літописів видається відстеження фактичного існування, домінування чи взагалі відсутності конфуціанських ідей у різні епохи, коли династії постають і зникають, на зміну достойним приходять негідні імператори чи міністри, упорядкованість і хаос протиборствують одне одному на величезних часових проміжках. Схід і Захід, Китай і Америка існують у чистилищі історії. Зневажливе ставлення до основ етики Конфуція призводить до морального занепаду можновладців і безладу в країні, як це сталося між 274 і 317 рр. За свідченням коментаторів, Імператор Цин У Дзи так захопився двірськими розвагами, що віддав правління царством своєму свекрові, Янь Сюню [9, 221]. Паунд змальовує цей історичний сюжет із сарказмом і їдкою іронією, що увиразнюється залученням сучасної лексики до наративу про давноминулі часі: "А державою управляв Янь Сюнь / імператор розважався у парку / повелів зробити легкий повіз, запряжений вівцею. / Вівця вибирала, на який пікнік податися / закінчив свої дні гурманом. Чен, татарин, сказав: / Хіба всі його ставленики не підлесники? / Як може така країна жити в мирі? А імперський принцип зайнявся корчмарським бізнесом / і читав Лао Цзи [10, 282].

Те, що царський спадкоємець читає твори засновника даосизму, – зловісний знак. Однак конфуціанська гармонія, шляхетність, упорядкованість не зникають з історичної арени, ми читаємо про імператорів, життя та мова яких позначені простотою, вони пишуть вірші, роздають зерно народу, дбають про зниження податків і цін і на смертному одрі віддають наказ "Бережіть мир, дбайте про людей". Для них незаперечною формулою є "Конфуцій потрібен Китаю як вода – рибі" [10, 285].

Але ідеї вчителя Куна не можуть втілюватися в життя, наприклад, у часи династії Суй, яка "вгрузла в abuleia". Цей латинський термін (параліч волі) символізує один із полюсів, який разом "directio voluntaris" (направлена воля) створює ідейно-філософську напругу Кантос. Перший історичний приклад подібних "антигероїв" Кантос, позбавлених життєдайної енергії та сили волі, змальовано в особі Алессандро Медичі (Пісня 5). Замах на його життя передрікали на тільки гороскопи, але і його власні сновидіння, але він "вважав власну смерть невідворотною. Abuleia" [10, 19]. У цьому Канто тема підступних вбивств асоціюється з другим колом Дантового "Пекла". Два італійських слова "Caina attende" повертають художній час твору до початку XIV ст. у формі, увічненій у п'ятій пісні "Пекла", де Франческа да Ріміні просить Данте розповісти її чоловікові про страшне вбивство словами "Каїна жде того, хто кров'ю вмився" [2, 45].

Символічно, що так звана частина Кантос "Rock-Drill" починається складною ідеограмою "лінь" [10, 563], де елементи "ритуал", "три

краплі", "хмара" вивершуються "небом". Отже, митець намагається вибудувати бачення раю та гармонії. Словникові дефініції, здається, не передають усієї насиченості ідеограми. У Паунда вона перекладається як sensibility, тобто доброзичливість, прихильність, співчуття – "Наша династія виникла завдяки прихильності", – слідує пояснення ідеограми "лінь" на початку 85-ої Пісні. Паунд послуговується перекладом на латинь книги історичних переказів "Шуцзин", виконаного Куврером і який, до речі, акад. Алєксєєв називає "перекладом посередньої вартості" [1, 33]. "Наша династія" – це династія Шан, яка не зберегла власної незалежності через моральний безлад її останнього царя і була переможена плем'ям Чжоу.

Текстура Пісень 85-86 свідчить про те, що основним джерелом цих циклів є не "підрядники", а оригінал книги "Шуцзин", де зібрано архаїчні сентенції героїв стосовно історії древнього Китаю та самих історичних постатей. Для Паунда найбільше важить те, що вона була відредагована самим Конфуцієм, а значить, як додає В.Алєксєєв, у цій книзі немає "відвертого містичного та надприродного героїзму та наївної небувальщини" [1, 33]. Паунд ніби вторує російському синологу, оскільки в есе "Візитівка" пише: "Вчитель Кун зібрав оди та історичні документи древніх царів, які він вважав вартими зберегти" [8, 306]. В авторській примітці до Пісні 85 поет пояснює, що ця частина є "навіть занадто деталізованим підтвердженням тези Конфуція про те, що посутні принципи управління містяться в книзі Шу, історичному каноні" [8, 579]. У цьому розділі поеми рельєфно виокремлюється тема "збереження документів", але не з любові до антикваріату, а як етично-філософської історії людства.

Конфуціанство у творі набуває ознак позачасовості й універсальності: "гномон, / наша наука походить від спостережень за тінями; / Королева Бесс перекладала Овідія, / Клеопатра писала про обіг грошей / проти тих, хто розкидає старовинні записи / ігнорують "сень" [ідеограма означає "достойний, гідний, доброчесний". – О.Г.] / і примазуються до переможців / (turbae) [*лат., чернь, набрід*]" [10, 563-564].

Площина "Шуцзин", як бачимо, органічно перетинається із історією західної цивілізації: східні астрономи, які за допомогою гномона визначають пори року; Єлизавета I – величність її правління й енциклопедична освіченість сприймалися Паундом як конфуціанські якості (у цій пісні йдеться про біографічну подробицю із життя королеви-діви, коли під час візиту до Кембріджа вона виголосила довжелезну урочисту промову на бездоганній латині); Клеопатру Паунд теж зараховує до західних лідерів, які уособлюють і практично втілюють конфуціанську ідею упорядкованості, оскільки вона ввела державний контроль за випуском монет. Ніби описуючи повне історичне коло, оповідь повертається до тієї частини латинізованої книги "Шуцзин", де описано заснування династії Шан. Паунд екстраполює боротьбу Чен Тана з черню, яка зневажає "достойних", до масштабів цивілізаційної моделі.

Китай за тисячу років до нашої ери і Сполучені Штати 1955 р., коли були надруковані Rock-Drills, здаються неподільними, як не подільною виглядає лінгвістична площина твору. Імператор Му Вень, наставляючи нового міністра, говорить слова, під якими підписався б і американець Езра Паунд: "будь достойним своїх предків і конституції". Приписати таку гетероглосну суміш п'ятому імператору династії Чжоу могло б здаватися невиправдано штучною, якби не китайська ідеограма, яка – за авторитетним словником Метьюза – відповідає поняттю "конституція" [6, 62].

Словом, "Кантос" Паунда просочені конфуціанськими тональностями. У фінальній частині твору вони особливо щільно сконцентровані у Піснях 98-99, які сповнені моральними заповідями про простоту поведінки, відповідальність правителя перед народом, гармонію з природою, і "синівську" повагу, яка повинна панувати у суспільних відносинах будь-якої культурологічної чи історичної епохи. Художнім способом об'єднання Заходу й Сходу Паунд обрав суб'єктивно осмислений іманентний первень у формі реконструкції та ревізії історії становлення США та визначних епох давнього Китаю, які об'єднано в "Китайських піснях" у своєрідну культурно-історичну парадигму, що її Е.Паунд втілив у формі поетичного дистиха.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды. – М.: Наука, 1978. – 595 с.
2. Данте Аліг'єрі. Божественна комедія. – Харків: Фоліо, 2004. – 607 с.
3. Конфуций. Луньюй. Изречения. – М.: Эксмо, 2003. – С. 22.
4. Ezra Pound Among the Poets. Edited by George Bornstein. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1985. – 238 p.
5. Hayot Eric. Critical Dreams: Orientalism, Modernism, and the Meaning of Pound's China. – Twentieth Century Literature. – Volume 45. – Issue 4, 1999. – P. 511-533.
6. Kearns, George. Ezra Pound. The Cantos. – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1989. – 118 p.
7. Laughlin, James. Pound as Wuz: Essays and Lectures on Ezra Pound. – Saint Paul: Graywolf Press, 1987. – 203 p.
8. Pound, Ezra. Selected Prose. 1909-1965. Edited, with an Introduction by William Cookson. – New Directions, 1973. – 475 p.
9. Terrell, Carroll F. A Companion to the Cantos of Ezra Pound. – Orono: National Poetry Foundation, 1993. – 791 p.
10. The Cantos of Ezra Pound.– New York, New Directions, 1986. – 824 p.

Миколаївський державний гуманітарний університет ім. Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”

- Зовнішнє вступне тестування абітурієнтів за тестами Національного університету “Києво-Могилянська академія”
- Триместрова форма навчання
- Рейтингова система оцінки знань
- Кредитно-модульна система освіти
- Викладання двома мовами: українською та англійською
- Поглиблена комп’ютерна підготовка
- Миколаївський національний навчально-культурний комплекс, до якого входять одні з найкращих середніх закладів освіти Миколаївської, Херсонської та

МДГУ ім. Петра Могили

54003, м. Миколаїв,
вул. 68 Десантників, 10

Телефони: (0512) 50-03-33 (ректор)
24-41-89 (приймальна комісія)
Факс: (0512) 50-00-69
E-mail: rector@kma.mk.ua
lotos@kma.mk.ua
http:// www.kma.mk.ua

НАШІ ВИДАННЯ

Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили.

Серії:

- Історичні науки
- Екологія
- Техногенна безпека
- Комп'ютерні технології. Системний аналіз. Моделювання
- Економічні науки
- Політичні науки
- Філологія

Технічний редактор, комп’ютерна верстка *Н.Караман.*
Друк *С.Волинець*.
Фальцювально-палітурні роботи *А.Грубкіна*.

Підписано до друку 16.04.2008 р.
Папір офсетний. Формат 60×84⅛. Гарнітура ”Таймс”.
Обл.-вид. арк. 13,76. Умовн. друк. арк. 15,5.
Наклад 300 прим. Зам. № 2219

Видавництво МДГУ ім. Петра Могили.
Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1175 від 25.12.2002 р.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.