

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Г.С. СКОВОРОДИ

Український мовно-літературний факультет імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка
Кафедра української літератури та журналістики
імені професора Леоніда Ушкалова
Центр транскультурних посттоталітарних студій Філологічного факультету
Вроцлавського університету

УШКАЛОВСЬКІ ЧИТАННЯ

Всеукраїнська науково-практична конференція
з міжнародною участю

«(НЕ)МОЖЛИВІСТЬ КАНОНУ:
СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА / ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНСЬКА»

та

КРУГЛИЙ СТИЛ «13-е. СИНІЙ ЛИСТОПАД»

(спільно з Центром транскультурних посттоталітарних студій Філологічного
факультету Вроцлавського університету)

Матеріали конференції
12-13 листопада 2021 року

Харків 2021

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3(4УКР)

Організатори конференції: кафедра української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова ХНПУ імені Г.С. Сковороди; Центр транскультурних посттоталітарних студій Філологічного факультету Вроцлавського університету

Голова оргкомітету конференції: Юрій Бойчук, ректор, доктор педагогічних наук, член-кореспондент НАПН України (Україна).

Заступники голови: Світлана Бережна, проректор з наукової, інноваційної та міжнародної діяльності, доктор філософських наук, професор (Україна); Володимир Борисов, проректор з навчально-наукової роботи, кандидат філологічних наук, доцент (Україна).

Наукові керівники круглого столу: Галина Хоменко, кандидат філологічних наук, доцент (Україна); Агнешка Матусяк, доктор габілітований, професор (Польща).

Члени оргкомітету:

Костянтин Голобородько, декан українського мовно-літературного факультету імені Г.Ф. Квітки-Основ'яненка, доктор філологічних наук, професор (Україна);

Ростислав Мельников, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова (Україна);

Людмила Гармаш, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова (Україна);

Олена Лямпрехт, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова (Україна);

Агнешка Матусяк, доктор габілітований, професор, директор Центру транскультурних посттоталітарних студій Філологічного факультету Вроцлавського університету (Польща);

Олена Муслієнко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова (Україна);

Галина Хоменко, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова (Україна);

Тетяна Тищенко, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова (Україна).

«(Не)можливість канону: світова література / література українська». Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (12-13 листопада 2021 року). Харків. ХНПУ імені Г.С. Сковороди. 2021. 104 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (протокол № 9 від 30.09.2021).

Наукова конференція «(Не)можливість канону: світова література / література українська» приурочена до ювілею професора Леоніда Ушкалова. Її назва враховує насамперед етимологію слова канон від грецького *κανών* / західно-семітського *qānoh/qānu* — еталон точності при вимірюванні довжини на будівельних роботах, що могло б бути характеристикою стилю вченого, вченого, який для багатьох інших залишається зразком життя в науці. Окрім того, назва сигналізує про науковий простір ученого, співвідносний, як правило, із канонічними, узаконеними літературними текстами. Однак ця назва відбиває сьогодні чи не найпарадоксальніші процеси в науці, яка апелює як до перегляду канонічного (того, що перегляду не мало б підлягати), як до розхитування канонічного (традиційного, усталеного, консервативного), так і до обґрунтованого сумніву щодо можливості канону, що відповідає традиційній/канонічній характеристиці живого пізнання допитливого розуму — від апофатичного богослов'я до деконструкції.

Для науковців, викладачів, докторантів, аспірантів, студентів гуманітарних закладів вищої освіти та вчителів загальноосвітніх шкіл.

ISBN 978-966-372-835-3/

© ХНПУ імені Г.С. Сковороди

ЗМІСТ

Алексеев Ігор Стандартизація індексів творів Григорія Сковороди та її перспективи.....	6
Аністратенко Антоніна Канон історизму і метажанр альтернативної історії.....	8
Бондарева Олена Сучасні драматургічні антології: панорама драматургічної динаміки чи спроба канонотворення?.....	11
Вардеванян Світлана Центрування периферійного як спосіб створення нового канону: на матеріалі прози Марії Матіос.....	14
Василенко Вадим Український неокласицизм: конфлікт інтерпретацій (Володимир Державин – Юрій Шерех – Віктор Петров).....	15
Ганошенко Юрій Фрагментизація як авторська стратегія текстотворення в новелі М. Хвильового «Синій листопад».....	18
Гармаш Людмила Контрапунктична техніка в «Синьому листопаді» Миколи Хвильового.....	21
Гноєва Ніна Художній світ Григора Тютюнника (утвердження самоідентичності як заперечення соцреалістичного канону): до 90-річчя від дня народження письменника.....	24
Дев'ятко Наталія Кінематографічність у творах авторів українського цифрового самвидаву.....	25
Жигун Сніжана Чи може жіноча література 1920-30-х стати частиною канону?.....	28
Колодій Валерія Новий дискурс канону української літератури у творчості поетів праязкої школи.....	31
Комаров Сергій Постмодернізм vs романтизм: розвінчання канонічного образу поета в романі П. Акройда «Chatterton».....	35
Куліш Юлія Діалектична природа теоретичного канону.....	36

Лебеденко Юлія (Не)канонічність концептуальної й мовної картини світу Ліни Костенко.....	40
Лепетюха Анастасія Імпровізація в мовленні як вияв амбігуентності мови.....	41
Лук'янова Ольга Літературний канон і жіноча література.....	43
Лямпрехт О. Польськомовна проза гуртка Лазаря Барановича: до питання про канон українського літературного бароко.....	46
Ляпін Руслан Екзистенціал «буття-в-світі» у М. Хвильового та А. Платонова в контексті філософії М. Хайдеггера (на матеріалі новели М. Хвильового «Синій листопад» та повісті А. Платонова «Заповітна людина»).....	49
Макарадзе Христина Мурівська концепція канону української літератури (на прикладі романів І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»).....	50
Максимчук Ольга Творчий спадок Дмитрія Туптала: доповнення канону (маловідомі вірші на книгу Буття, атрибутовані святителю).....	53
Матвєєва Тетяна Тріада існування/життя/буття: інтерпретація художніх оприявнень у літературі кінця 19 – початку 20 століття.....	56
Новик Ольга Міфи про український літературний канон ХІХ ст.....	57
Останіна Ганна Орієнтальні мотиви в ліриці та ліро-епіці в українській літературі перших десятиріч ХІХ століття.....	57
Печерських Любова Жива канонічність: (не)можливий зразок сучасності (на матеріалі роману «Радіо ніч» Ю. Андруховича).....	61
Пугач Вероніка На захист канону: перспективи феміністичної історіографії філософії.....	67
Ревуцкая Елена Понятие и образ города в поэтическом цикле Марыли Вольской «О старом Львове».....	68

Резніченко Юлія (Не)канонічність наративної моделі української повісті 2010-х років.....	71
Руденко Марта Особливості позиції наратора в оповіданні Миколи Хвильового «Із Варинної біографії».....	75
Румянцева-Лахтіна Оксана Сімейний роман в українській літературі: трансформації та модифікації жанру.....	79
Рябих Світлана Роман «НепрОсті» Тараса Прохаська як (не)канонічний текст сучасної української літератури.....	83
Савчук Григорій Інтермедіальні «інкрустації» у віршах Ігоря Калинця «Ікони» та «Вітражі» зі збірки «Вогонь Купала»: між язичництвом і християнством.....	85
Сегеда Тетяна Література Тараса Шевченка та її вплив на сучасну творчість крізь призму часу та руйнацію усталених норм.....	90
Терехова Ірина Російськомовна проза Г. Квітки-Основ'яненка: руйнація канону меншовартості та забуття (на прикладі оповідання «Перекатиполо» (1840)).....	93
Тимченко Антоніна Василь Мисик: шлях до канону української літератури.....	95
Харлан Ольга Проект diasporiana: формування нового бачення української літератури другої половини ХХ століття.....	97
Муравецька Ярослава Канон соціалістичного реалізму: засвоєння та інтерпретація українських інтенцій (на прикладі двох редакцій оповідання Андрія Головка «Червона хустина»).....	98
Муслієнко Олена Текст, що зникає: стратегії де/конструкції.....	101

Ігор Алексєєв
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди,
Харків, Україна

СТАНДАРТИЗАЦІЯ ІНДЕКСІВ ТВОРІВ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ТА ЇЇ ПЕРСПЕКТИВИ

Найціннішою частиною величного спадку Леоніда Ушкалова є Повна академічна збірка творів Григорія Сковороди (2011). Тексти Сковороди зі “збірки Ушкалова” стали *канонам*. Робота з цією збіркою є елітним заняттям, а робота на ще глибшому рівні — малодосяжним.

25.02.2020 на конференції пам’яті Леоніда Ушкалова я пообіцяв “зробити з Руданським те, що Ушкалов зробив зі Сковородою”, тобто зібрати всі твори *мовою оригіналу* під однією обкладинкою. Я детально описав на цьому виступі найважливіші технічні нюанси, як це буде. Щоби повний корпус творів Руданського був доступний вільно в інтернеті та був підготований таким чином, що нічого не буде прихованим, постать героя буде висвітлена всебічно, тенденційно сприйняти і переказати буде дуже важко.

Поняття канону близьке до поняття *стандарт*. Саме до такого високого стандарту роботи підводить нас сквородинська діяльність Ушкалова. *Показ цілісної картини* має бути безумовним стандартом дослідницької та популяризаторської роботи, *канонам* підготовки відповідних творів і видань (електронних, паперових, глиняних). Канон сучасної літератури та інших сфер культури залежить, у тому числі, й від нас; і варто намагатися творити так, щоби наші продукти наближали до істини в усіх її аспектах. У сучасному світі дуже велике значення має інформатизація. У сквородинському світі одним зі взірців є онлайн-конкорданс.

Але прикрою реалією залишається недоречне цитування. Зараз ми згадали Сковороду й Руданського. Руданського ніколи не “розбирали на цитати”, але за часів СРСР “розірвали на шматки” його продукти, публікуючи тільки зручне, описуючи в дослідженнях лише зручне. Сковорода ж відомий сучасному загалу саме “афоризмами”, хоча жодних афоризмів він, скоріше за все, ніколи й не писав. Констатуємо, що твори Сковороди справді досить складні та не нашого канону, і в той же час — містять багато простих і важливих елементів, засвоєваних навіть дітьми. Ці чинники створили ситуацію, що Великого Учителя, попри популярність, вкрай мало хто читає в оригіналі навіть після виходу збірки Ушкалова. А ще менше — розуміють. А ще менше — застосовують. А ще менше — застосовують правильно. І ще менш кому воно встигне допомогти. Ми отримаємо полегшення й допомогу сквородинському рухові, індексувавши тексти Григорія Савича. Я це вже зробив із твором “Басни Харківськія” та планомірно зроблю з рештою. Зараз готується переклад “Байок Харківських”

англійською мовою перекладачами з організації “Просвіта”. І це буде перше у світі видання Сковороди з індексами.

“Байки Харківські” самі по собі мають чітку структуру: вступ; тридцять байок, причому пронумерованих самим автором. Більшість із них містить “силу”, в деяких випадках з одного абзацу, а в деяких — набагато більшу за власне байку. Абзаци нумеруються. Індекс я пропоную формувати таким чином: літери, котрі позначають назву твору (в цьому випадку це БХ або KhF); номер “розділу” твору (0 для вступу й авторський номер для кожної байки); номер абзаца всередині “розділу”. Наприклад:

СИЛА. Кто не любит хлопот, должен научиться просто и убого жить. (БХ.5.10) — The Pith: He who does not like trouble, should learn to live simply and scantily. (KhF.5.10)

... Лучшее у Одного разумнаго и добродушнаго быть в Любви и почтении, нежели у Тысячи Дураков. (БХ.14.4)

... Все не наше, все погибнет, и самые Болваны наши. Одни только Мысли наши всегда с нами, одна только Истина вѣчна, а мы в ней, как Яблонь в своем Зернѣ, сокрываемся. (БХ.0.10)

Така індексація працюватиме з будь-якою мовою без жодної адаптації. Але за умови, якщо зберігатиметься авторська розбивка тексту на абзаци у канонічній формі, тобто зафіксованій у Повній академічній збірці творів Ушкаловим. З цієї причини абзаци довелося нумерувати незалежно від їх розміру та змістовності. Від індексації дрібніших одиниць тексту, аніж абзац, я поки відмовився. В майбутньому можна нумерувати речення, слова; але вважаю ці експерименти недоцільними до тих пір, поки не будуть видані всі нині відомі твори вже індексованими. І треба буде спостерігати за практиками застосування цієї новації, розвитком мисленневої й технічної культури — імовірно, будуть ідеї, як вдосконалити запропоновану індексацію.

Стандартизація індексів може в подальшому бути розширена і на шифрування варіанта перекладу, і на посилання до приміток Ушкалова, і на будь-яку іншу важливу інформацію. Спрямування і швидкість цих розробок можна буде передбачити точніше в залежності від суспільного прийняття презентованих тут напрацювань. Коли буде на це сприятливий час, підготовлені на засадах професіоналізму й волонтерства, індексовані “Kharkiv Fables” побачать світ.

Література

Сковорода, Г. (2011). *Повна академічна збірка творів*. Л. Ушкалов (Ред.). Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан.

Online Concordance to the Complete Works of Hryhorii Skovoroda. Відновлено з <http://www.artsrn.ualberta.ca/skovoroda/index.php>.

Антоніна Аністратенко
Буковинський державний медичний університет,
Чернівці, Україна

КАНОН ІСТОРИЗМУ І МЕТАЖАНР АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ

Вступ та історіографія питання. Базовим каноном романного жанру в літературознавстві ХХ ст. вважається історичний роман. На це вказують і сучасні дослідники В. Гумбольдт, Ф. Бляй, Г. Блум, Н. Бернадська, Н. Копистянська, Н. Овчаренко, Н. Білик, О. Бойніцька. Повертаються до питання жанрового канону й адепти сучасних студій з теорії літератури, що працюють із напрямом постпостмодернізму, в т. ч. і в українській літературі (У. Баран, Ю. Джугастрянська).

Виклад основного матеріалу. Поява історичного роману пов'язана з відродженням історичної прози в епоху Середньовіччя, модифікацією романної оповідної структури, й перетворенням історичної літератури в епоху Нового часу з міфологічно-притчевого — в епічний рід, пізніше канонізований, жанр роману. «Історична проза — своєрідний жанр, в якому сполучаються фактографічність, науковість позиції й стиль викладу, що базується на засадах поезики» (Лексикон, 2001: 239). Це визначення С. Абрамовича стосується генези історичної прози. Але у ХХ ст. «... у зв'язку зі становленням тоталітарних режимів у Європі й практикою «переписування» історії <...> численні виклади історичних подій <...> все більше тяжіють до міфологізації <...> та спостерігаються численні стилізації» (Лексикон, 2001: 239-240).

Прямуювання до узагальнення наділило історію роллю посередника між філософією і релігією: вона перетворилася на світську релігію. Тож її стосунки з церквою набули двозначності. Вона заступала *Божественне Провидіння* умінням пояснювати хід речей, але водночас історія залишалася *поєднаною з Богом (unmittelbar zu Gott)*, в ній завжди залишалося щось неприступне для раціональної історичної реконструкції. Свого часу В. Гумбольдт порівняв історію з мистецтвом, що «також є не стільки наслідуванням образу, скільки вживанням в Ідею, що гніздиться в цьому образі» (Humboldt, 1841: 49).

Так філософія історії повернулася до полеміки між історією та романом. Д. Дідро, говорячи про С. Річардсона, протиставляв історію як *поганий роман* — романові як *добрий історії*. Саме роман, на думку О. Тьєрі, висуваючи ясні й послідовні засади розуміння, наближається до істини більшою мірою, ніж укрита пилом історія, здатна лише нагромаджувати факти без їхнього внутрішнього логічного зв'язку. Довга й заплутана історія побутування історичного роману, зокрема в англійській (В. Скотт) та французькій (Ж. Мішле) літературах, трохи розборонила ворогуючі табори *фантазерів та істориків*.

В історичній науці та художній літературі все частіше реалізується прагнення людини змінити щось в історії, щоби повернути її в *правильне* русло. Заміна фактів чи їх трактування лише політизує історичні хроніки та саму

історіографію, але бажаного виправлення *історичної сучасності* не дає. Розуміючи логіку подій, особливо на певній хронотопній відстані, можна успішно створювати проекти нових варіантів, накладаючи їх на вже відомі схеми історичних подій минулих епох. Особливо вдало за допомогою цього методу можна реконструювати національну історію.

У ХХ ст. в есеїстиці, драмі, малій прозі, а пізніше — й у романі з'являються елементи АІ. Історичні проміжки та моменти, що найбільше зацікавили зарубіжних письменників, переважно належать до історії воєн та зламів століття, а також стосуються історії християнства (див. Табл. 1). Натомість українські спроби переважно стосуються вітчизняної історії (часто — політичної) і належать або до часів Київської Русі та християнізації українських земель (І. Білик «Меч Арея», «Похорон богів», «Не дратуйте грифонів», В. Владко «Нащадки скіфів»), або до ХІХ — початку ХХІ ст. (О. Ірванець «Рівне-Ровно», Я. Яновський «Долина Бельведеру», Ю. Щербак «Час смертохристів», М. і С. Дяченки «Vita Nostra» і, звичайно, «Дефіляда в Москві» В. Кожелянко).

Величезна кількість творів фентезі та фантастики, що значаться під грифом АІ, використовуючи їх як бренд для успішного поширення книжкового продукту, оскільки в Європі нині цей жанр користується попитом читачів та увагою літературних критиків. Однак не завжди марковані такою аббревіатурою тексти виходять за рамки масової літератури, особливо на ґрунті літпроцесу слов'янських держав. У російській літературі нині спостерігаємо інтенсивне наповнення корпусу текстів, позначених деякими маркерами цього жанру: М. Перумов, А. Вязовський, М. Ілебов, С. Протасов та багато інших письменників, що пишуть романи фентезі, — здобувають на кількості й, часто, втрачають на якості письменницького продукту.

Ось що пише про рідну йому літературу засновник найбільших інтернет-ресурсів з питання альтернативної історії А. Андреев у «Time o'clock: news-дневник фут-уролога»:

В основі моєї давньої бестіалогії лежить ідея про те, що в російській фантастиці давно закорінилася *фейлетонна епоха*. Оригінальних письменників з цілісним творчим методом немає вже років двадцять. Все, що є, — це гібриди-мутанти, склеєні з пістрявих огризків минулого. (Лабазов, 2002).

Не зупиняючись на тому, що *його давня бестіалогія* принципово перебрана у Ф. Бляя з книги «Бестіарій сучасної літератури» (Franz Blei «Das große Bestiarium der modernen Literatur»), яка ще 1924 року презентувала світу те, що ми сьогодні називаємо «іронічним блогерством» і, за висловом видавця Г. фон Вебера (Hans von Weber), який увійшов до анотації сучасного перевидання, є «книгою, написаною у стилі зоологічного трактату, книгою відвертої божественної злоби та безрозсудливості» (Blei, 2016: 214), бачимо, що самотніми й цілісними письменниками А. Андреев вважає братів А. та Б. Стругацьких і К. Буличова.

У своїй *бестіарній* класифікації А. Андреев поділяє письменників-альтернативістів на

«...голлівудських лепетальників, що творяться гібридизацією Стругацьких та Голлівуду, і на крокодилників, яких можна отримати, схрестивши письменників і філософів із радянським гумористичним журналом *Крокодил*», «(...) вони жартують досить подібно, — продовжує А. Андреев, — навіть у тому випадку, коли пишуть про різне. Кастанеда плюс *Крокодил* дорівнює Пелевін, Толкієн плюс *Крокодил* дорівнює Перумов, російські народні казки плюс *Крокодил* дорівнює Успенський. В ту ж клітку втрапляє й рідкісне звірятко (...) Сорокін, цей вічний шестикласник, що розмальовує портрети у підручнику з літератури». (Лаич).

Варто зауважити, що у сучасній російській літературі небагато залишилося письменників-альтернативістів після глобального відстрілу А. Андреевим засобами самоіронії, однак, на мапі російської АІ маємо ще В. Аксьонова і К. Буличова.

Наразі звернімо увагу на другий важливий жанровий елемент — фантастичний, і його роль в АІ як жанрово-стильового компонента метажанру, що формує в українській літературі специфічний субжанр — «альтернативну історію України».

АІ як метажанр, у своєму апофеозі, творить сагу-містифікацію на фантастичному ґрунті художніми засобами фентезі після оповіданої реальної історії, що не тільки залишилася зафіксованою в історіографії нації або об'єднанні держав, але й визнана науковою думкою, принаймні частково, такою, що насправді відбувалась. Інакше кажучи, фантастична повість чи роман розробляє *світ* і надалі описує часовий проміжок життя персонажів у ньому, а АІ вводить читача у курс справи історіографічною довідкою, й після цього розкриває ту літературну історію, що віддзеркалює ідею та зміст твору. Так, імітуючи основні причинно-наслідкові схеми справжнього світу, АІ література неминуче приходиться до реалізації *історії* (*історіографії* або хоча б *story*).

Висновки. Отже, саме метажанрове утворення АІ протягом століття, завдяки канонічному історичному романові, розшарувалося на окремі субжанри та комбіновані різновиди й прийняло до своїх активів численні фабульні схеми інших жанрів, зокрема канонічних, таких як історичний роман, белетристика, детективістика, хроніка, фентезі тощо.

Література

- Блум, Г. (2007). *Західний канон: книги на тлі епох*. Київ: Факт.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства* (2001). А. Волкова (Ред.). Чернівці: Золоті литаври.
- Лабазов, І. (03 листопада 2002). *Альтернативная история в сети. „Интернет”*. ЛАБАЗЪ, № 296. Відновлено з <http://lebed.com/2002/art3126.htm>.
- Лаич, Н. *О писателях-фантастах* (в т. ч. и Альт-Историках), XX век. Бесконечность войн мировых. Відновлено з <http://wap.alternatiwa.borda.ru/?1-5-120-00000072-000-0-0-1106417905>

Blei, F. (2016). *Das große Bestiarium der modernen Literatur*. Verlag Projekt Gutenberg-De.
Humboldt, W. (1841). *Von Briefwechsel an F. G. Welcker*.

Олена Бондарева
Київський університет імені Бориса Грінченка
Київ, Україна

СУЧАСНІ ДРАМАТУРГІЧНІ АНТОЛОГІЇ: ПАНОРАМА ДРАМАТУРГІЧНОЇ ДИНАМІКИ ЧИ СПРОБА КАНОНОТВОРЕННЯ?

Антологізація сучасного літературного процесу в Україні є його неодмінним маркером і водночас відповіддю на частину викликів, що постають перед сучасною культурою з її інтенсивністю та швидкоплинністю. З сучасною українською драматургією, де вихід окремої книжки п'єс одного драматурга є радше винятком, аніж тенденцією, читачі та театри знайомляться переважно через драматургічні антології, яких у незалежній Україні видано вже 25. Тому логічно поміркувати, що формують і що змінюють у нашій рецепції драматургічного процесу такі формати та яку специфіку вони транслюють у своїй динаміці.

Скористаємося міркуваннями О.Галети щодо специфіки антологій як колекцій, фабулу яких виданням нав'язує їх творець-укладач, який визначає, що саме “заслугує на збереження, запам'ятовування і споглядання”, в яких фактографічна цінність визначається не стільки повнотою, скільки способом представлення та здатністю відповідати на запити спільноти щодо власної культурної ідентичності (Галета, 2015: 61-62).

З цієї позиції відзначимо, що укладачами українських антологій п'єс переважно є драматурги як найактивніші учасники літературно-театрального процесу: Ярослав Верещак упорядкував 4 антології (“Сучасні українські драматурги”, 2000; “Сучасна українська драма”, Вип.4, 2007; “Мотанка”, 2019), Неда Неждана – 6 (“У чеканні театру”, 1998; “У пошуку театру”, 2004; “Страйк ілюзій”, 2004; “Сучасна українська драма”, Вип.3, 2006; “Голос тихої безодні та інші голоси”, 2016; “Час&Простір”, 2021), 4 антології упорядковані Відділом драматургічних проєктів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, до якого входять драматурги Неда Неждана, Олег Миколайчук, Ярослав Верещак, останні роки – також Олександр Вітер (“Таїна буття”, 2015; “Драмовичок”, 2017; “Майдан. До і після”, 2015; “Лабіринт зі криги та вогню”, 2019), 4 вийшли за підсумками драматургічних конкурсів (“Наша драма”, 2002; “Коронація Слова: збірка лауреатів 2006 та 2007 років”, 2008; “Актуальна українська драма”, 2012; “Драма.UA”, 2013), по одній упорядкували Олександр Вітер (“Інша драма”, 2019), Валерій Герасимчук (“Сучасна українська драма”,

Вип.1, 2005), Василь Фольварочний (“Сучасна українська драма”, Вип.2, 2006), Володимир Даниленко (“13 сучасних українських п’єс”).

Періодизацію драматургічних антологій періоду української Незалежності я вже запропонувала до обговорення у статті в часописі “Курбасівські читання”, зазначивши, що антології, видані до 2014 року включно, відношу до етапу пошуку форматів, а антологійні проєкти від 2015 року – до етапу колекцій, які укладаються відповідно до певних запитів (Бондарева, 2021: 50-77), тож на цьому докладно не зупинятимуся.

При тому, що упорядники антологій не ставили собі за мету створення будь-якого сучасного драматургічного канону, накреслюється цікава картина. “Рекордсменами” за кількістю презентованих в антологіях текстів є: Неда Неждана (18), Олег Миколайчук (16), Ярослав Верещак (9), Олександр Вітер (8), Анна Багряна (7), Надія Симчич (6), Тетяна Іващенко (4), Олександра Погребінська (4). Перші сім імен з цього переліку “на слуху” у театральній спільноті, п’ять із цих драматургів активно співпрацюють з українськими театрами. По 3 п’єси презентують Лідія Чупіс, Богдан Жолдак, Оксана Танюк, Сергій Щученко, Артем Вишневський, Світлана Новицька, Олена Клименко, Володимир Сердюк, Олекса Сліпець, Олександр Гаврош, Світлана Лелюх, по 2 – Василь Босович, Валерій Герасимчук, Валентин Тарасов, Володимир Даниленко, Анатолій Покришень, Дмитро Терновий, Іван Андрусак, Леся Волошин, Олег Гончаров, Ігор Юзюк, Надія Марчук, Віра Маковій, Леся Демська, Ольга Мурашко. Решта драматургів, представлених в усьому масиві антологій, мають у ньому всього по одному тексту. Парадоксально, але лише по одному-єдиному тексту маємо навіть від Олександра Ірванця та Наталії Ворожбит, взагалі не представлено жодної драми, скажімо, Володимира Діброви. Бачимо, що нерідко репрезентація драматургів у драматургічних антологіях не корелює з обсягом та естетичною вагою їхніх доробків.

Також цікаво, що є тексти, які “кочують” з антології в антологію, інколи у різних авторських редакціях. Наприклад, п’єси, що надруковані тричі (“Зніміть з небес офіціанта” Олега Миколайчука, “Дорога до Раю” Ярослава Верещака, “Ми, Майдан” Надії Симчич, “Таїна буття” Тетяни Іващенко, “Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера” Олени Клименко, “Калина та песиголовці” Надії Марчук) або двічі (“І все-таки я тебе зраджу”, “Химерна Мессаліна”, “Коли повертається дощ”, “Голос тихої безодні”, “Кицька на спогад про темін”, “MAIDAN SNFERNO, або Потойбіч пекла” Неди Нежданої; “Час Ч”, “Дикий мед у рік чорного півня” Олега Миколайчука, “Душа моя зі шрамом на коліні” Ярослава Верещака, “Гойдалка” Ганни Багряної, “На виступцях” Катерини Демчук, “Про потяг, валізи, мотлох та дещо інше” та “Козак Мамай і ключі від Раю” Артема Вишневського, “Шинкарка” Світлани Новицької, “Осінні квіти” Олександри Погребінської, “Сестра милосердна” Володимира Сердюка, “Хроніки першого курсу” Олекси Сліпця, “Лабіринт” та “Сліди вчорашнього піску” Олександра Вітра, “Чарований запорожець” Богдана Жолдака, “Я та лялька” Світлани Лелюх, “Богдан-2014” Ксенії Скорик, “Страсті за юродивим” Лідії

Чупіс, “Прихисток” Любові Цукор). У такий спосіб консолідований антологічний формат виводить деякі тексти у топову позицію, причому іноді зовсім штучно. Хоча серед видрукованих тричі п’єс немає жодної слабкої, вони всі можуть успішно презентувати українську драматургію за межами України, якщо їх професійно перекласти.

На жаль, наклади антологій сучасної української драматургії аж ніяк не сприяють їх участі у просуванні новітніх драматургічних текстів на широкий читацький загал. Їхні цифрові еквіваленти коливаються в діапазоні від 1000 до 50 примірників. 1000 примірників – “Сучасна українська драматургія, Вип.1”, “Драма.UA”, “Потойбіч паузи”, “Сучасна українська драматургія. Вип.4”, “13 сучасних українських п’єс”. 600 примірників – “Коронація Слова: збірка лауреатів 2006 та 2007 років”. 500 примірників – “Страйк ілюзій”, “Сучасна українська драматургія, Вип.3”, “Голос тихої безодні та інші голоси”. 300 примірників – “Час&Простір”. 200 примірників – “Таїна буття”, “Майдан. До і після”, “Драмовичок”, “Мотанка”. 150 примірників – “Інша драма”. 100 примірників – “У чеканні театру”, “У пошуку театру”. 50 примірників – “Сучасні українські драматурги”. В антологіях “Наша драма” та “Лабіринт із криги та вогню” наклад не зазначено. Цифри вражають, правда? Причому частину видань здійснено не державним коштом, а за підтримки американської діаспори. Незрозуміло, за що наша держава так стійко й упевнено не любить сучасну українську драматургію, але зрозуміло, що не те що пересічні читачі, а навіть сучасні українські театри не мають можливості бодай ознайомитися з надрукованими у такий спосіб п’єсами. Антології блискавично стають бібліографічною рідкістю, і навіть у фаховому середовищі ми ділимося з колегами тими книжками, які нам пощастило мати.

На жаль, маємо доволі сумні наслідки такої політики у сфері культури. По-перше, в Україні втрачено читацьку аудиторію, яка би із задоволенням читала п’єси. По-друге, у книжкових магазинах та мережах України ви значно швидше знайдете російську драматургію, аніж новітню українську. По-третє, при мінімальних накладах навіть бібліотеки не забезпечуються необхідними примірниками книжок, а театри і поготів. Чи логічно за таких умов вести мову про саму можливість гіпотетичного канону щодо сучасної української драми? Запитання риторичне, а відповідь очевидна.

Здається, дещо рятує ситуацію відкритість доступу до текстів сучасної української драматургії з огляду на її представленість в інтернет-просторі, зокрема, на спеціалізованих ресурсах “Драматург” (<https://dramaturg.org.ua/>, модерує Володимир Сердюк), “УкрДрамаХаб” (<https://ukrdramahub.blogspot.com/>, модерує Ірина Гарець), “Українська драматургія” (<https://ukrdrama.at.ua/>, модерують Олег і Раїса Гончарови), “Бібліотека української драматургії” (<https://ukrdramalib.com.ua/>), вебресурс НСТДУ за підтримки УКФ; російськомовний сайт ТЕАТРЕ – український театральний портал, де є територія “Драматургія” (teatre.com.ua/ukrdrama/); зрештою, драматургічна інтернет-бібліотека НЦТМ імені Леся Курбаса

(<http://www.kurbas.org.ua/dramlab/dramlibrary.html>). Їх також можна з великою долею умовності зарахувати до своєрідних драматургічних антологій. Проте більшість із них наповнюється самими авторами, вони формуються за принципом нон-селекції, толерують, окрім останнього ресурсу, російськомовні тексти, а також твори з великими масивами неконвенційної лексики і відверто слабкі драматургічні тексти. Для театрів відшукати у таких складних реаліях цікаву сучасну п'єсу – задача майже непідйомна. Відділ драматургічних проєктів НЦТМ ім. Леся Курбаса регулярно презентує свої антології на театральних фестивалях та конкурсах, проте знайти більш давні антології та взяти їх тексти у роботу доволі важко.

Як бачимо, в Україні є чимало сучасних драматургів різних поколінь, готових працювати з українськими театрами, режисерами, презентувати свої твори читачам. Проте відсутність спеціалізованих видань, які друкують драматургічні тексти, низькі накладі упорядкованих антологій (при їх відносно великій кількості!), розрив комунікації з читацькою аудиторією роблять відомими лише кілька імен авторів та вкрай обмежений реєстр драматургічних творів.

Література

- Бондарева, О. (2021). Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. *Курбасівські читання. Науковий вісник НЦТМ ім. Л.Курбаса*, № 16, 50-86.
- Галета, О. (2015). *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття*. Київ: Смолоскип.

Світлана Вардеванян
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Чернівці, Україна

ЦЕНТРУВАННЯ ПЕРИФЕРІЙНОГО ЯК СПОСІБ СТВОРЕННЯ НОВОГО КАНОНУ: НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ МАРІЇ МАТІОС

Ця розвідка є спробою концептуалізувати, тобто системно-цілісно представити основні сенси прози Марії Матіос, з'ясувати значення доробку письменниці для сучасного літературного процесу та спосіб створення нового канону зусиллями письменниці. Зокрема концентруємо увагу на тому, як переплітається історична та феміноцентрична теми в прозі авторки. Зауважуємо незвичний для зображення історичних тем ракурс. Читач прози Матіос не бачить історієтворчих поворотів і переворотів, які здійснюються зазвичай у столицях, він спостерігає за наслідками, які спричинили великі історичні події в маленькому буковинському селі Розтоки. Селі, яке для самої авторки є не периферією, а

центром, бо вона в ньому народилася. І так само периферійною щодо патріархального мускулінного центру є «друга стать», від імені якої ведеться оповідь у більшості текстів письменниці. Жінки Марії Матіос проговорюють свої психологічні та тілесні досвіди виживання у часи великих соціальних потрясінь. Для Марії Матіос ці нараторки центральні, бо вони, як і письменниця, жінки.

Вадим Василенко
Інститут літератури ім. Г. Г. Шевченка НАН України
Київ, Україна

УКРАЇНСЬКИЙ НЕОКЛАСИЦИЗМ: КОНФЛІКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ (ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН – ЮРІЙ ШЕРЕХ – ВІКТОР ПЕТРОВ)

В українських літературних дискусіях 1940–50-х рр. неокласицизм став своєрідним полем зіткнення різних, взаємопротилежних поглядів та інтерпретацій: від цілковитого заперечення його існування (Ю. Шерех) до усвідомленої міфо- й ідеологізації (В. Державин): суперечність у визначеннях і потрактуваннях неокласицизму зумовили його амбівалентність як напряму й теорії. Прагнення обґрунтувати теорію неокласицизму, з'ясувати його джерела і встановити зв'язок із іншими напрямками і стилями (модерними та класичними) супроводжувалися переоцінкою ідейно-естетичних здобутків «київських неокласиків» і відстежуванням його «слідів» у творчості «пражан» і повоєнних авторів – він сприймався і як засвоєний культурний досвід, і як «жива» реальність.

Історія української літератури ХХ ст. чи не найбільше завдячує В. Державину його систематизацією художніх стилів і, зокрема, обґрунтуванням неокласицизму як художнього напряму і світоглядно-естетичного явища. Його праці, присвячені різним ідеям і проблемам неокласицизму, докорінно переосмислюють форму і зміст цього явища, дають уявлення про те, як змінювалося, обростаючи новими змістом і значенням, саме поняття неокласицизму всередині ХХ ст. Під неокласицизмом В. Державин розумів і конкретно-історичний художній напрям, і певну художню систему, світоглядний комплекс, до того ж розвиток неокласицизму він не обмежував ані локально, наприклад київською школою неокласиків, ані хронологічно – 1920-ми рр., вбачаючи неокласичні впливи і в творчості «вісниківців» (наприклад, О. Теліги, Є. Маланюка та ін.), і в поезії 1940-х (С. Гординського, М. Ореста та ін.), а його джерела виводив із творчості П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки та ін. Отже, об'єднував під егідою неокласицизму різних із погляду іманентно-поетичних та історико-літературних категорій поетів і «школи» (київських неокласиків, вісниківців, повоєнних авторів), які належали до різних літературних напрямів і угруповань.

У своєму прагненні «дати теоретичні базу для українського парнасізму в його найконсеквентнішому вияві, званому під іменем київського

неокласицизму», В. Державин полемізує з Ю. Шерехом, який у своїй «Легенді про український неокласицизм» заперечував існування українського неокласицизму і твердив, що «“трона п’ятірне” не стало єдиною монолітною, консолідованою школою, лишившись тільки гуртком приятелів, з’єднаних видатною індивідуальністю свого метра», а отже, заперечував існування школи, і з В. Петровим, який уважав, що «не неокласицизм є властивий для школи неокласиків, а свобода від неокласицизму» і що «свобода творчої манери й поетики була далеко більшою мірою характерна для групи, ніж неокласицизм». В. Петрову – «шостому у троні» – В. Державин приписує «значно вужче й обмеженіше визначення неокласицизму, ніж те, що його накреслив Зеров», або й відмінне від нього. «Наївно думати, – пише В. Державин, – що школи, мовляв, не було, бо не було ні статуту, ні літературних зборів, ні декларацій. Ще наївніше – думати, що школи не було, а була внутрішня приязнь і особисте приятельство. Архінаївно пояснювати вирішні фази літературного процесу самими лише біографічними обставинами. Адже особисте приятелювання було так чи так на літературному ґрунті <...>, воно було зумовлене такою цілковитою спільністю літературного напрямку й смаку, що зовнішні атрибути літературної організації були ні до чого».

У пошуках джерел з історії українського неокласицизму В. Державин звертається до трьох концептуально значущих праць: книги А. Ніковського «Vita nova» (1919), статті М. Зерова з його «До джерел» (1926), присвяченій творчості М. Рильського, його художній еволюції від символізму до неокласицизму, і «Спогадів про неокласиків» (1947) Ю. Клена. Світоглядно-естетичні позиції А. Ніковського, наголошує В. Державин, «фіксують той, сказати б, комплекс ментальності, той ідейний ґрунт, із якого київський неокласицизм постав і виріс як літературний стиль і поетична школа». Натомість значення «Спогадів про неокласиків» Ю. Клена – «першорядного джерела для розуміння однієї з переламних і вирішних епох у розвитку нашої національної літератури» і водночас «правдивого історичного свідчення про виникнення і консолідацію київської неокласичної школи» – В. Державин убачає у відповіді на питання: «що являли собою неокласики в українській поезії і чим вони лишатимуться в ній». Аналізуючи статтю М. Зерова про М. Рильського, В. Державин визначає основні риси неокласицизму як типу творчості, що відрізняють його – хронологічно, не змістовно – від класицизму, і це визначення М. Зерова, а вірогідніше – власну його інтерпретацію В. Державин порівнює з визначенням С. Гординського, який говорить про неокласицизм як «дозрілу, довершену форму вислову на основі дозрілого, довершеного стану душі».

«Неокласицизм <...> як якась завершена, кристалізована в собі течія не існував. Він існував тільки як потенція, як центр тяжіння в поезії свого метра — Миколи Зерова. Але він не здолав навіть її», – писав Ю. Шерех у своїх «Стилях сучасної української літератури» (1946), а перед тим у «Легенді про український неокласицизм» (1944) зазначав: «Ми хочемо довести, що неокласицизму як літературно-мистецької школи в 20-ті роки в Україні не було». І далі: «Що

традиційне твердження про М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича, М. Драй-Хмару і О. Бургардта (Ю. Клена) як про неокласичне “троно п’ятірне нездоланих співців”, поскільки говориться не про групу приятелів, а про літературно-мистецький напрям, є легенда, що ні Филипович, ні Драй-Хмара, ні Клен не є неокласики, що Рильський (навіть до своєї “перебудови”) не був витриманим неокласиком». Як очевидно, у своїй «Легенді» Ю. Шерех не розрізняв класицистичного канону та неокласицизму, як і не брав до уваги зразків прози («раннього» В. Домонтовича чи «пізнього» Ю. Клена), літературно-критичних праць (М. Зерова, А. Ніковського та ін.) і, зрештою, не виводив неокласицизму за рамки п’яťох означених імен. Отож, поспішно назвавши М. Драй-Хмару символістом, П. Филиповича «послідовним еклетиком», залежним від впливу М. Зерова, а щодо Ю. Клена висловивши сумнів, що він загалом «знайшов себе будь-коли як поет», він твердив: «школа Миколи Зерова не стала провідним, передовим напрямом у нашій поезії, незважаючи на всю обдарованість метра цієї школи, незважаючи на всі його величезні заслуги перед нашою культурою й літературою». Свого часу Д. Наливайко у розвідці «Українські неокласики і неокласицизм» (1998) зазначив, що погляди Ю. Шереха на творчість «київських неокласиків» виходили з однієї, і то вельми спрощеної, моделі неокласицизму, тоді як таких моделей було декілька. Шерехове уявлення про класицизм і, зокрема, його «категоричне заперечення класицистичності наших неокласиків», на думку вченого, виходило із тверджень Н. Буало, який, своєю чергою, розумів неокласицизм як художню систему, «викладену в карбованих віршах», однак «це лише одна з його модифікацій, одна з багатьох класицистичних течій, що їх знає історія європейської художньої культури». Згодом, дещо переосмисливши своє трактування, Ю. Шерех відмовиться від тези про неіснування неокласицизму, проте, визнаючи його вагому роль, «зумовлену й діалектикою процесу національного розвитку України — її переломом, переходом зі стану етнографічної маси в стан нації європейського рівня», як і раніше, наголошуватиме на його вичерпаності як ідейно-естетичного проекту. Неокласицизм, підсумовував Ю. Шерех, хоча й не був скристалізованою течією, проте виконував подвійну роль: з одного боку, він був реакцією на етнографізм – хворобу ХІХ ст., а з другого – не лише європеїзаторським рухом, а й запереченням поверховості самого європеїзму, а отже, закономірним результатом культурно-історичних і соціокультурних змін всередині суспільства: «Тому двадцять роки мусіли бути тріумфом неокласицизму на подвійних руїнах: на руїнах етнографізму і на руїнах модернізму-символізму (в широкому розумінні слова), — хоч це не означає, звісно, що він панував у двадцять роки неподільно й незаперечно».

Попри те, що в доробку В. Петрова немає окремих праць, присвячених неокласицизму, його статті про творчість поетів-неокласиків (зокрема, М. Зерова) дають виразне уявлення про зміст, який учений вкладав у це поняття, говорячи, зокрема, про «реальну потребу переборення неокласицизму як основного і до теперішнього часу, власне, виключного напрямку в українській поезії». Цю

потребу В. Петров аргументував тим, що було би прикро для української літератури, коли б на межі другої половини ХХ століття вона не знайшла в собі достатніх сил перебороти неокласицизм і протиставити йому інший напрямок», хоча водночас зазначав, що «не менш прикро було б, коли б об'єктивне гасло переборення неокласицизму <...> в запалі змагань було підмінене іншим гаслом, аж ніяк не пов'язаним із першим: суб'єктивним знеціненням Зерова як поета». Уявлення В. Петрова про неокласицизм як явище і стиль пов'язані з його художньою концепцією, філософськими й культурологічними поглядами: як учений він визнавав потребу зміни неокласицизму, та як письменник культивував неокласичну поезику. І біографія (принаймні її значна частина), і проза В. Петрова, написана під псевдонімом Віктор Домонтович, безумовно, належать до неокласичного дискурсу – це визнає і сам письменник у мемуарній «Болотянній Лукрозі» (1948), розділі «Неокласики» із праці «Українські культурні діячі – жертви більшовицького терору» (1959), у своїй автобіографії, засвідчує це і в кількох критичних розвідках, присвячених творчості неокласиків: ідеться про виголошені ним у 1923 і 1924 рр. доповіді «Неокласицизм в українській поезії (Филипович, Зеров і Рильський)», «Поетична творчість Максима Рильського», статтю «Микола Зеров та Іван Франко: до історії історико-літературних взаємовідносин» (1946) та ін. Водночас В. Петров заперечував ідею про існування «київських неокласиків» як школи, яка мала б «основні завдання», зазначаючи, що єдиним чинником, який єднав поетів, була «приятельство і особисте приятелювання», а також – унікальна особистість «метра» – М. Зерова.

Юрій Ганошенко
Запорізький державний медичний університет
Запоріжжя, Україна

ФРАГМЕНТИЗАЦІЯ ЯК АВТОРСЬКА СТРАТЕГІЯ ТЕКСТОТВОРЕННЯ В НОВЕЛІ М. ХВИЛЬОВОГО «СИНІЙ ЛИСТОПАД»

«Синій листопад» хоч і є прикладом ранньої прозової творчості Миколи Хвильового, проте в цій новелі вже можна побачити (часом у згорненому, потенційному вигляді) як майже весь комплекс смислових кодів актуальної для автора культурної реальності, так і стратегій їх художнього втілення. Тут вповні виявляє себе така особливість загалом не дуже тривалої в часі творчості письменника, як її автосеміотичність – великої ваги набуває авторський метатекст із виразно прочитуваними інтертекстуальними константами, явною спорідненістю (перегук мотивів, перехрещення одних і тих самих культурних кодів, повторюваність опорних символів, певна кількість «нав'язливих метафор» тощо) окремих завершених творів, єдиною наскрізною концептосферою. Власне, й способи конструювання художньої реальності М. Хвильовим хоча, звичайно, й

еволюціонують, проте теж зберігають свою сталість: розмивання родових меж прози й поезії, ліризація та ритмізація наративу (звукопис, рефрен), стильова неоднорідність і поетика експерименту як норми письменницької практики, розуміння сцени не як подієвої одиниці, а передусім як емоційного контрапункту, інтелектуалізація сюжету (наприклад, розмова про мораль теж повноцінний елемент побудови твору), асентиментальність трагічного (за Ю. Шерехом) і психологізація всіх рівнів побудови тексту – відтак особливе поетикальне навантаження мають фрагментизація тексту і лакунарність як спосіб організації сенсів. «Синій листопад» можна вважати точкою перетину різних авторських стратегій і способів їх інтерпретацій, що є характерним тією чи іншою мірою для всього авторського метатексту.

Телеграфний стиль новели, її «розхристаність» (за М. Шкандрієм), спланована й художньо вивірена хаотичність композиції створюють стійке враження фрагментарності усієї реальності, екзистенційної характеристики доби,

«імпресіоністичні мазки (...) немов вихоплюють із калейдоскопу подій окремі образи й картини, справді миттєві враження тощо, внаслідок чого сюжет утрачає свій причинно-наслідковий характер, окремі частини поєднуються асоціативними зв'язками, а самі ці частини становлять собою серії розрізнених фрагментів життя». (Безхутрий, 2003: 146).

Фрагментація спричиняє й принципову асоціативну розімкненість тексту – множинні напрямки його рецепції, керовані авторською стратегією презентації смислів, у якій індивідуальна семіосфера (ідея, символіка й метафорика) перетинається й частково контамінується із загальнокультурною, універсальною. Прикладом може слугувати символіка синього кольору, активність використання якого і семантична значущість у новелі беззаперечна. Синій колір може бути інтерпретованим і як символічне текстуальне позначення суму, журби (blue), і високого романтичного пориву (ins Blau), і таємного знання як зв'язку з трансцендентним, і християнської емблематики Діви Марії, і адвенту (передріздвяного переродження), і переживання містичного досвіду в ісламі, і колористичного позначення сходу (один з рефренів новели) в буддизмі чи навіть запропонованого М. Люшером трактування його як кольору спокою та емоційної прив'язаності, – як бачимо, кожен із запропонованих тут інтерпретаційних векторів може вповні бути реалізованим через апеляцію до семіотики тексту «Синього листопаду», оскільки фрагментизація наративу (відсутність між оповідними елементами жорстких логічних меж суположності й взаємовизначення) і частотна лакунарність (фігури мовчання, місця невизначеності) в інтеракціях персонажів та загальній текстобудові звільняють і значно розширюють поліваріантність ймовірного асоціативного інтерпретаційного поля, тому «щоб пізнати глибше творчість Миколи Хвильового, важливо не тільки те, що зображене, а й те, що не зображене» (Саєнко, 2013: 80).

Враховуючи особливості повторюваних авторських кодів, зокрема нерозчленованого для автора у своїй екзистенційній сутності релігійного й комуністичного, та специфіки рефренних елементів «Синього листопаду», можна сказати, що новела набуває ознак притчевості, перетворюється на простір філософського напруження – на перший план виходить постулювання нової міфології, але оскільки на початку 1920-х рр. нової мови для втілення сенсів тоталітарного міфу (ритуально-обрядова сфера, риторика, засоби сакралізації й позначення профанного, символи й знаки) ще немає, автор залучає до активного обігу символічні ряди традиційних релігій: солярна основа більшості світових релігій, зокрема географічна орієнтація на схід, що теж стає рефреном у творі й супроводжує кінцівку; і апеляція до свята як семіотично значущого елемента структурування повсякденності, тут автором використовуються й різдвяні символи (сосни, передсвяткові пісні), і великодні (сходження вогню), що набуває особливої смислової ваги, враховуючи проект перенесення Нового року саме на 7 листопада, чергову річницю жовтневої революції якраз і готуються святкувати в новелі; і Євангеліє як мінусприсутність і як проект – «голубина книга вічної поезії»; і Кавказ як біблійна територія, і низка мікродеталей (свічки, баня тощо). Фрагментованість оповіді згладжує суперечність дискурсів, дає змогу в асоціативному полі новели поєднувати різні культурні коди (крім згаданих ще й чехівський, гоголівський, французької революції) й окремі знаки – апелятивні імена-знаки (Марія) або імена-алюзії (Зиммель, Гофман), що теж відсилають до ідейного ядра твору через актуальну для автора культурну проблематику, адже обидва (ймовірно, інтертекстуальний зв'язок із ідеями Г. Зіммеля та Е. Т. А. Гофмана) послідовно втілювали в наукових апоріях та художніх конструктах ідеї неможливості раціонального пізнання життя; чуттєвої, спонтанної природи людського існування; різниці між прагненням (поривом, змістом, мрією) та дійсністю (соціальною реальністю, формою, повсякденністю), тобто, власне, той комплекс бінарності ідей, який ідентифікується в «Синьому листопаді».

Водночас поетика фрагментизації як об'єднання в єдине нестійке композиційне ціле окремих коротких епізодів (моментів реальності) спричиняє до надсеміотизації окремих повторюваних елементів (рефренів), які надають тексту ознак відносної стабільності й направляють рецепцію до їх декодування. Також ще одним із засобів організації читацького сприйняття стає «театр очікування свята» (за Г. Хоменко) – ретардація як принцип організації тексту, персонажі твору живуть і помирають в очікуванні свята, йде зворотній відлік до «по оселях урочисто ходить комуна» (Хвильовий, 2018: 125). Такий спосіб організації наративу дещо по-іншому розставляє смислові акценти в новелі – фрагментовані, атомізовані життя тут-і-тепер певним чином девальвуються, адже композиційно й подієво твір спрямований на майбутню подію, яка так у тексті й не відбувається, тобто авторська стратегія полягає у відволіканні рецепції майбутньою (неомовленою, нереалізованою) кульмінацією, що дає додатковий вектор інтерпретації проблематики в дихотомії «мрія/реальність».

Таким чином, авторська стратегія Миколи Хвильового в його новелі «Синій листопад» попри усю удавану хаотичність і неврівноваженість досить вдало через механізми фрагментування текстуального простору направляє читацьку рецепцію, камуфлює певні дискурсивні суперечності, активізує інтертекстуальні зв'язки, розширює інтерпретаційний потенціал твору.

Література

- Безхутрий, Ю. (2003). *Хвильовий: Проблеми інтерпретації*. Харків: Фоліо.
- Саєнко, В. (2013). Діалогічність і автотематизм у новелістиці Миколи Хвильового. *Альманах Полтавського національного педагогічного університету «Рідний край»*, 1 (28), 80–83.
- Хвильовий, М. (2018). *Повне зібрання творів у п'яти томах* (Т. 2) Р. Мельників (Ред.). Київ: Смолоскип.

Людмила Гармаш
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Харків, Україна

КОНТРАПУНКТИЧНА ТЕХНІКА В «СИНЬОМУ ЛИСТОПАДІ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

1. Аналізуючи новелу «Синій листопад» Миколи Хвильового, вчені досить часто відзначають імпресіоністичний характер цього твору (з чим неможливо не погодитися), а деякі дослідники навіть стверджують, що імпресіонізм у ньому поєднується з експресіонізмом (що у мене викликає деякі сумніви). Можливо, однією з причин, яка дає підстави так думати, є кольоровий символічний код творів письменника, який відсилає до символістської естетики М. Метерлінка, О. Блока, А. Белого, художників гуртка «Блакитна троянда» тощо. Музикальність творів Хвильового ставить його в один ряд із Дж. Джайсом, А. Белімом (1) та безпосередньо пов'язує його мистецькі пошуки з ідеєю синтезу мистецтв, яку почали культивували німецькі філософи та поети-романтики ще на межі 18-19 ст., а згодом – наприкінці 19 ст. та на початку 20 ст. – підхопили символісти та модерністи.

2. У музиці найбільш відомим композитором, якому належить заслуга доведення техніки лейтмотивів до найвищого ступеню досконалості, був Р. Вагнер (Gesamtkunstwerk). Він використовував лейтмотиви, під якими розуміється характерна музична тема, для створення безперервного драматургічного розвитку. У літературознавстві лейтмотивом називається художній образ, що повторюється декілька разів і характеризує героя або ситуацію, передає основне емоційне переживання, містить провідну ідею твору.

Найбільш послідовно до цього музичного прийому звертався Андрій Белий у своїх літературних симфоніях, особливо в останній – «Кубок заметілі». В новелі Хвильового маємо розгалужену систему мотивів, у центрі якої знаходиться символічний образ синього листопаду (Чирков, 1925). Повторюючись принаймні сім разів, він генерує окремих ліричний сюжет, що розгортається паралельно з описаними у творі подіями. Його доповнюють мотиви синьої ночі, солоних вітрів, голубиної книги синьої поезії. Вони утворюють систему концентричних кіл, що ніби стягуються центробіжною силою до центру, яким є концепт «революція». У символічному плані синьому кольору в новелі протистоїть чорний – колір смерті. Він організує другий ліричний сюжет, який утворюють такі мотиви, як чорна ніч, глухий звук ударів по цвяхах, згасаючий вогонь, почуття тоски, віддалене рипіння колодязя-журавля, запах соснових гілок, чорні степові дороги тощо. Усі ці мотиви створюють емоційний фон, що, з одного боку, характеризує «вікові підвалини темряви», а з іншого – підкреслює трагізм центральної події новели – смерті головного героя Вадима, який приносить своє життя в жертву романтичній мрії в «загірну комуну».

3. Різні способи поєднання мотивів, які мають місце в «Синьому листопаді», вимагають звернутися під час аналізу твору до ще одного музичного терміну, а саме до поняття «контрапункт», який означає одночасне проведення двох або більшої кількості музичних тем. На те, що Хвильовий не лише знав про техніку контрапункту, а міг свідомо її використовувати, є натяк у тексті, коли йдеться про «листяну фугу». Розглянемо декілька способів контрапунктичного поєднання мотивів у тексті новели.

- а) Роздільна експозиція двох лейтмотивів з наступним їхнім поєднанням. Мотиви (солоні вітри та синій листопад) тут і далі виокремлені курсивом:

«З моря джигітували солоні вітри. Мчались степом і зникали в Закаспії. ...Північний Кавказ...

Над станицею мовчали недосяжні голубі верхів'я. Дрижали зорі й сполохано перебігали до небокраю, до гірського масиву.

Іще проходив невідомий синій листопад. Плентався по садках, по городах, заходив під стріхи й відходив за вітрами, такий же невідомий, невідгаданий і мовчазний» (Хвильовий, 1978: 221).

Обидва мотиви поєднуються в одному реченні за допомогою часового займенника «коли», який вказує на одномоментність того, що відбувається:

«Будемо слухати солоні вітри, коли мовчазно йде на схід синій листопад» (Хвильовий, 1978: 222).

До речі, подібний прийом широко використовується в кінематографі.

- б) Приєднання:

«Біля Марії лежав стос запашиної сосни (гірлянди робити) і гірські трави: Зиммель привіз.

Невідомо, чий запах — сосни, гірських трав чи то пахтить *синій листопад*.

Проте, може, то Кавказ, може, гірські аули, а може, *солоні вітри*» (Хвильовий, 1978: 222).

- с) Перехресні конструкції, аналогічні вертикально-рухомому контрапункту, коли відбувається перехрещення голосів: верхній рухається вниз, а нижній навпаки – угору і в якийсь момент вони перехрещуються.

«Вадим *догоряв*» (Хвильовий, 1978: 223).

І трохи нижче в тексті іде:

«*Огнище* вмирало» (Хвильовий, 1978: 224).

Тут маємо синтаксичний паралелізм, поєднаний з семантичними перехрещеннями: догоряв – огнище; Вадим – вмирало. Обидва мотиви відносяться до танатологічного кола мотивів.

Таким чином, Микола Хвильовий в новелі «Синій листопад» удається до використання інтермедіальних прийомів, а саме – лейтмотивного розвитку та техніки контрапункту, які виконують сюжетоутворюючі та формоутворюючі функції в тексті. Припускаємо, що завдяки розгалуженій системі лейтмотивів та способів їхньої організації можна навіть говорити про нову жанрову модифікацію новели.

Література

Хвильовий, М. (1978). Синій листопад. М. Хвильовий. *Твори в п'ятьох томах* (Т. 1, с.221-236). Нью-Йорк — Балтимор — Торонто : Смолоскип ім. В. Симоненка.

Чирков, М. (1925). Микола Хвильовий у його прозі. Життя й революція. *Київ, 10*, 38-44. Відновлено з <https://vpered.wordpress.com/2014/05/15/chirkov-khvylyovu/>

Примітки.

(1) На зв'язок між симфоніями Андрія Белого і новелами Миколи Хвильового вказав М. Чирков (1925).

(2) Цей лейтмотив також перший виокремив М. Чирков (1925), але ми пропонуємо розглядати лейтмотиви в новелі «Синій листопад» не окремо, а як цілісну систему, елементи якої взаємодіють один з одним, утворюючи ліричний сюжет або навіть декілька сюжетних ліній.

Ніна Гноєва
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна
Харків, Україна

ХУДОЖНІЙ СВІТ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА (УТВЕРДЖЕННЯ САМОІДЕНТИЧНОСТІ ЯК ЗАПЕРЕЧЕННЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ): ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПИСЬМЕННИКА

Григор Тютюнник – знакова постать в українському культурному просторі, майстер слова, для якого творчість була священнодійством.

Щоденники, записні книжки, спогади друзів розкривають драму митця, його душевний біль, пошуки душевної рівноваги. Це драма людини чесною, доброю, совісливою в житті й творчості. Неординарному митцеві було складно реалізуватися в тоталітарній державі, в умовах ідеологічного тиску. Шлях кожного твору, кожної книги до читача був нелегким. Він зазнав і ідеологічних звинувачень, і цензурних утисків. Григору Тютюннику нерідко доводилося забирати свої твори з видавництв, прагнучи уникнути свавільного редакторського втручання, зберегти автентичний текст, над кожним словом якого він працював з нещадною самовимогливістю. Письменник був непоступливим, не погоджувався на будь-які зміни. Йому доводилося відстоювати більшість своїх творів. Тому про одну зі своїх збірок він сказав не вибране, а «перебране», бо вилучали кращі його твори. Деякі його новели «заморожувались» на рівні версток.

У листі до друга П.Т. Малеева, говорячи про цензурно-редакторську сваволю, Гр. Тютюнник підкреслював важливість збереження головного – «щоб було слово і світло на папері». Саме Слово майстра заперечувало штучність соцреалістичного канону, було метафізичним бунтом проти системи.

Провідні концепти творчості Гр. Тютюнника – любов і біль. В основі художнього світу митця – екзистенціальний біль за людину, глибинний психологічний аналіз людських характерів.

Письменник з особливою проникливістю говорить про стан самотності, незахищеності дітей. Через світ дитини, її життєві випробування він правдиво розкриває трагічні реалії воєнної і повоєнної дійсності.

У новелах «Медаль», «Чудасія» гостро порушені проблем відчуження офіційної влади від людини-трудівника, соціальної незахищеності особистості, руйнації села.

Провідним у творчості Гр. Тютюнника є мотив любові (новели «Зав'язь», «Три зозулі з поклоном», «Холодна м'ята» та інші). Любов зображена як святість, як вища сила, здатна пробуджувати світлі почуття.

Наталія Дев'ятко
КЗВО «Дніпровська академія
неперервної освіти» ДОР
Дніпро, Україна

КІНЕМАТОГРАФІЧНІСТЬ У ТВОРАХ АВТОРІВ УКРАЇНСЬКОГО ЦИФРОВОГО САМВИДАВУ

Глобальні зміни літературного канону напряду пов'язані зі змінами світоглядної парадигми, яка перестає бути постмодерною. Вплив цифрового самвидаву на суспільство у сучасному світі буде тільки зростати, що зумовлено економічною, соціальною та пандемічною світоглядною кризою. Не залишається осторонь від глобальних процесів й українська література.

Наразі найбільш вагомими дослідженнями літератури у цифровому форматі в Україні є роботи М. Женченко (2018), яка здійснює ґрунтовний аналіз змін на видавничому ринку США та європейських країн і можливості реалізації цих тенденцій на пострадянському просторі. Більшість же науковців акцентують увагу на дослідженні поезії (Починок, 2015; Павлюк і Кондрацька, 2016; Данилевич, Брожина, 2019), яка має значно менший вплив на суспільство, ніж проза.

Серед глобальних факторів, які впливають на творчість молодих авторів, найбільш важливим є взаємовплив кінематографу і сучасної літератури. Сучасне кіно (у повнометражному, телевізійному і серіальному форматах) бере від книги психологічну складність і смислову насиченість, персонажі стають яскравими особистостями, а не шаблонними чи типовими, активно використовуються внутрішній монолог, метафоризація і символіка, – що є типовим для літератури, стає так само звичним і для сучасного кінематографу. В якості прикладів можна навести кілька серіалів, які мають світову популярність: психологічний трилер «Чорний список» («The Blacklist», 2013-2021) із дуже складною сюжетною структурою і драматургією та історичні драми «Величне століття. Роксолана» («Muhteşem Yüzyıl», 2011-2014) і «Величне століття. Нова володарка» («Muhteşem Yüzyıl Kösem», 2015-2017), де бачимо не лише яскравих персонажів, складну конфліктну драматургічну структуру, але й активне використання метафор і символіки від монологічної і діалогічної мови персонажів до будови самого кадру. Ці серіали нового типу дуже серйозні, хоча й не позбавлені окремих гумористичних вкраплень (на противагу постмодерним творам, де все навпаки), мають національну або загальнолюдську основу, підкріплену потужною актуалізацією архетипів.

Подібні глобальні зміни у творенні масового кіно значно впливають на всю кіноіндустрію, приводячи у неї формат інтелектуальної розваги і смислову глибину новітніх творів не фестивального типу, що ще більше позбавляє постмодерн завойованих раніше світоглядних позицій. Ця тенденція еволюційно

позначається навіть на рівні екранізацій коміксів та сюжетного відтворення комп'ютерних ігор.

Проте, вплив сучасного кіно на літературу значно більший. Відповідаючи на виклики часу, у світі змінюється базова композиційна структура сучасного роману, який тепер здебільшого починається не з експозиції, а з зав'язки, має кількарівневу або «каскадну» кульмінацію, багато сюжетних ліній і головних героїв. Збільшується смислова насиченість тексту та його ємність, коли сучасний автор намагається за допомогою меншої кількості слів сказати більше, ще й так, щоб усе це було максимально відчуте читачем та побачене ним ніби «на власні очі». Саме тому одними з найвищих оцінок від читачів стають означення «жити у творі» та «бачити твір як кіно». Якісні сучасні літературні твори стають складними, не втрачаючи своєї сюжетної динамічності, яскравими (видовищність кіно у перекладі на мову літератури), потребують повного емоційного занурення читача у текст.

Водночас бачимо протилежний процес, коли сучасні романи схожі на переказ побаченого на екрані. У них присутні голий сюжет, мінімум психології та складності на будь-якому рівні, а персонажі – часто шаблонні і типові для обраного жанру чи сюжету, не мають психологічного розвитку.

Ці дві тенденції борються у всьому світі, й в сучасному культурному просторі України бачимо такі ж процеси, які повністю втілилися саме на рівні цифрового самвидаву. Причина в тому, що українська друкована література досі перебуває під впливом постмодерну, не має повного жанрового спектру (особливо це стосується прогалін у фантастичному сегменті) і значно відстає від світових тенденцій, що зумовлено виключно видавничою політикою, а не неспроможністю українських авторів на сучасному історичному етапі до написання різножанрових творів.

Під час дослідження цифрового самвидаву на базі провідних інтернет-ресурсів «Букнет» та «Аркуш» спостерігаємо залежність авторів від того, до якого типу кінематографічного впливу вони схилиються. Якісний варіант кінематографічності, який призводить до ускладнення твору, притаманний авторам, які визначають цифровий самвидав як один із форматів своєї комунікації з читачами та використання можливостей сучасного світу. Вони так само багато працюють над текстом твору, як і їхні колеги, орієнтовані виключно на паперовий друк, при тому пишуть значно швидше і менше переробляють текст. Натомість автори, які тяжіють до кінематографічного спрощення, ставляться до тексту свого твору недбало, що стає причиною як досить високого рівня мовної безграмотності, так і сюжетної аморфності і пласкості. Вони вважають, що головне у творі – сюжет та емоції читача, а не грамотність і досконалість тексту. Хоча саме поспіх під час написання твору, слабке занурення у сюжет самого автора та використання шаблонів позбавляє їхні твори унікальності, і через те читацька цікавість до них є нетривалою, бо до такого знеособленого твору немає ані бажання, ані сенсу повертатися.

Цікавою є причина популярності таких знеособлених творів саме у форматі самвидаву. Сучасні інтернет-платформи дають можливість автору не лише публікувати свій твір повністю, але й «у процесі написання». І саме такі твори, які пишуться «в процесі», користуються значно більшою популярністю у читача, їх частіше бачать у рейтингах, оцінюють і коментують. Призвичаюючись до публікації фрагментів роману одразу після написання, нерідко автори швидко виснажуються емоційно і стають неспроможними до створення глибоких і складних творів. Водночас саме такий формат написання великого твору дуже сильно залежить від активності читачів, які коментують написане і тим самим можуть сильно впливати на творчий процес письменника.

Це великий психологічний ризик, на який молоді автори йдуть не завжди свідомо, прагнучи реалізувати себе, оминати видавничу цензуру і знайти свою аудиторію за допомогою цифрового самвидаву. Для зібрання аудиторії їм доводиться опановувати рекламу, маркетинг та дизайн. Візуалізації до твору, буктрейлери та обкладинки самвидавних книг автори часто роблять самі, і вони нерідко не поступаються зробленому у видавництвах.

Таким чином, можна говорити про те, що вплив кінематографу на сучасну літературу в українському цифровому самвидаві подібний до того, що можна бачити у світовому літературному процесі. Кінематографічність як варіант системного сюжетного і психологічного ускладнення текстових структур та тиражування шаблону і спрощення є конкурентними процесами, що зумовлено насамперед світоглядними відмінностями і цілями самих авторів. Незалежно від того, яка з цих тенденцій стане домінуючою (чи вони і надалі існуватимуть паралельно), це неодмінно позначиться на формуванні нового літературного канону.

Література

- Данилевич, М.М., Брожина, О.З. (2019). Аматорська поезія інтернету : художня своєрідність жіночої інтимної лірики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Сер. Літературознавство*, 50, 28–48.
- Женченко, М. (2018). *Цифрові трансформації видавничої галузі*. (Монографія). Київ : Жнець.
- Павлюк, Х.Б., Кондрацька, П.О. (2016). Сенс і знаки експериментальної поезії : шляхи декодування та множинність прочитання. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Серія : Філологія. Літературознавство* Т. 276, Вип. 264, 92–96. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2016_276_264_17.
- Починок, Ю.М. (2015). *Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття : текст, контекст, інтертекст*. (Монографія). Тернопіль : Навчальна книга – Богдан.

Сніжана Жигун
Київський університет імені Бориса Грінченка
Київ, Україна

ЧИ МОЖЕ ЖІНОЧА ЛІТЕРАТУРА 1920-30-х СТАТИ ЧАСТИНОЮ КАНОНУ?

1. Наші уявлення про літературу 1920-30-х років формують два канони: Українського Ренесансу (Леонід Ушкалов) та соцреалізму. Перший закорінений в антології Юрія Лавріненка «Розстріляне Відродження» і від 1990-х є не лише літературним, але й навчальним канonom: його відтворюють, часом з варіаціями, шкільний та університетські курси. Лавріненко стверджував, що головним критерієм відбору до його антології є естетичний, який, на його думку, «виключає однаково як зведення літератури до ролі «служанки», так і стерилізацію її формалістичним псевдоестетизмом» (Лавріненко, 2004: 11). Тож до антології упорядник увів тексти позначені вітаїзмом (М.Хвильовий), який Лавріненко визначає так: «активно-творча і активно-асимілююча відродженська (ренесансова) одушевленість життям» (Лавріненко, 2004: 957). Такий відносний критерій добору дав змогу охопити дуже різні з точки зору стилю (естетики) тексти, та все ж антологія не представила усю розмаїтість мистецької доби. Подальше уточнення канону відбулося на основі наративу усвідомлення національної ідентичності, бачення літературного канону можна передати словами Мирослава Шкандрія:

«Поступово серед письменників різних напрямків виробилася певна згода... Вона постала на ґрунті спільного досвіду – українська революція, загальне прагнення національної повноти й бажання виразити національну ідентичність. Оце бажання означити та ствердити відчуття нової ідентичності було ниткою, яка пов'язувала майже всю творчу інтелігенцію». (Шкандрій, 2015: 256).

Таке представлення літератури 1920-30-х як в діаспорному, так і в материковому літературознавстві від часів Незалежності формувало відчуття національної спільноти. Тому уявлення про канон українського ренесансу тиражується у численних виданнях від академічних (як «Історія української літератури ХХ ст.» під редакцією Віталія Дончика) через науково-популярні (серія «Розстріляне Відродження») до масових видань творів письменників, що увійшли до канону.

Другим способом представлення літератури тих часів є канон, що сьогодні існує радше в науковому дискурсі, тобто соцреалістичний, який починає формуватися від 1920-х і стає домінантним у 1930-х. Актуалізація його виникла під впливом світових соціологічних досліджень (Катеріна Кларк, Ганс Гюнтер, Євгеній Добренко). Авторка монографії «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» Валентина Хархун визначає його функцію як «реалізацію базового ідеологічного завдання імперсько-

колонізаційного гатунку, яке полягало у витісненні альтернатив художніх традицій та об'єднанні багатьох національних літератур в єдину царину «радянської літератури» (Хархун, 2009: 431).

2. Ці два цілковито різні (і за принципами творення, і за складом) канони все ж мають спільну особливість: у них немає жінок (ні в антології Лавріненка, ні в історії Дончика, ні в монографіях Шкандрія, Павличко, Хархун та інших). Хоча кількість жінок-письменниць у той час різко зросла, порівняно з попереднім періодом: 33 особи неодноразово публікувалися у пресі, принаймні 21 авторка мала хоча б 1 окрему книжку. Загалом йдеться про принаймні 14 романів і повістей, 19 збірок оповідань, 12 збірок поезій. Творчість жінок отримувала критичний відгук, була представлена у тогочасних оглядових виданнях, наприклад «Антології української поезії» (1930) або представницькій біобібліографічній праці «Десять років української літератури (1917-1927)».

3. Існування двох канонів одного періоду, що однак містять спільні лакуни, підтверджує переконання Барбари Гернстайн Сміт (1988), що всі можливі уявлення про естетичну цінність виходять з інтересів і можливостей тих осіб, які визначають цінність текстів і творять канон. Отже, чому жіночі тексти цих часів не стали частиною одного з канонів (чи обох)?

Якщо говорити про той, що об'єднував твори націотвірного наративу, то слід згадати про його очікування від жінок загалом і письменниць зокрема. Жінка в цьому наративі є символом нації, відповідає за її відтворення, тому вони стають або цінними образами, які потребують захисту і звеличення, або трофеями та здобиччю, яку зневажають (Enloe, 1990: 45). Відтак прагнучи посісти в суспільстві значущіше місце, жінки колонізованих аграрних суспільств спиралися на визнані націоналізмом соціальні цінності – родину, націю, виховну роль матері тощо (Богачевська-Хом'як, 1995: 27). Їхнім гаслом було служіння народу. Це спонукало жінок писати на сільську тематику, орієнтуватися на народну творчість, а спроби говорити з власного голосу не сприймалися і піддавалися критиці. Тому «прагматичні феміністки» (Марта Богачевська-Хом'як) діяли за сценаріями, написаними чоловіками, і були підтримувані ними.

Натомість соцреалістичний канон передбачав позитивну героїню, вписану в міф «великої сім'ї» (Катеріна Кларк). Роль жінки у ній – героїчної доньки, що веде боротьбу за високі показники праці, навчання тощо. При цьому вона також повинна була вести громадську роботу, бути зразковою домогосподаркою та піклуватися про дитину.

4. Реальний досвід жінок 1920-х визначався значними суспільними зрушеннями. Низкою декретів було скасовано права чоловіків на залежних від них членів сім'ї; утверджено право жінки на економічне, соціальне та сексуальне самовизначення, а також право обирати місце проживання, прізвище, громадянство. Діти, народжені у шлюбі, та поза ним урівнювалися в правах, вагітні жінки отримували 4 місяці оплачуваної відпуски, 1920 року легалізовано аборт, а 1927 визнано цивільний шлюб. Втім заходи, що забезпечували б адекватну імплементацію цих норм, були мізерними. Видається, що відтворення

цього складного і суперечливого досвіду стало причиною маргіналізації масиву жіночої літератури тих часів.

Такими суперечними обом чи одному з дискурсів темами вважаю:

- Проблематизацію участі жінок у воєнних діях, фокусування на втратах («Непомітна» Маргарити Сенгалевич, «Мати» Ніни Яволовської);

- Показ тяжкої праці жінок на підприємствах та в сільському господарстві за відсутності чоловіків-учасників воєнних дій: ««Ми, жінки, на своїх плечах витягли війну, а це нас і революцію тягти запрягли»» («За плугом» Варвари Чередниченко; «Одного зимового вечора» Сенгалевич);

- Участь жінок у розбудові органів місцевого самоврядування і колективних господарств (досягнення жінками фінансової незалежності веде до руйнування влади заможніших над бідняками і чоловіків над жінками) («Непомітні» Сенгалевич);

- Безправність жінок у традиційній родині («Ілішва», «Емігранти» Галини Орлівни, «Пе-коптьор» Олександрі Свекли);

- Роз'яснення нових норм сімейного та материнського права як наслідку революції («За плугом» Чередниченко);

- Зображення практик, які формують і втілюють бажання, маргіналізованих і в націотвірному дискурсі, і в соцреалістичному: сексуальний досвід («Березовий сік» Чередниченко, лірика Троянкер), примусові стосунки героїнь зі «своїми» чоловіками («Емігранти» Галини Орлівни), розбещення в дитячому будинку («Манівцями» Оксани Іваненко);

- Пропагування осмисленого материнства: героїні аналізованих творів прагнуть самі вирішувати, народжувати їм чи ні («Тракторобуд» Наталі Забіли, «Надломлені серцем» Свекли).

Антирадянський компонент цих текстів (а вони підривали уявлення про успіхи радянської влади у питанні рівноправності статей) не посприяв поверненню їх в культурний обіг, бо суперечив і національному наративу, зокрема, в аспекті зображення жінки як відповідальної за відтворення нації. Але цей досвід важливий як такий, що розширює наше уявлення про минуле, звертаючи увагу на маргіналізоване чоловіками. Ці тексти також спонукають цінувати внесок жінок у боротьбу й розбудову, а також співчувати і протидіяти насиллю і дискримінації.

То чи можуть ці тексти бути повернутими в культурне поле, так як повертаються інші тексти 1920-30-х? Так, скажімо, в серії «Наші 20-і» вийшла збірка «Моя кар'єра», куди увійшли твори 4 авторок, раніше вийшли твори Олени Журливої, Раїси Троянкер, Тетяни Кардиналовської, а вибране Варвари Чередниченко, Наталі Романович-Ткаченко, Зінаїди Тулуб, Мирослави Сопілки, Олени Журливої вийшло ще в радянський час у цензурованому вигляді. Чи можуть вони бути інкорпоровані в канон? Окремі тексти так. Як спробу цього можна трактувати увагу до історичної романістики письменниць, що втілилася у перевидання та дослідження. Однак, якщо не обмежуватися одним жанром, то така інтеграція видається сумнівною, з огляду на те, що ці твори мають відмінні

цінності і відповідно висвітлюють свій час і жіночий досвід. Як варіант повернення цих текстів до культурного поля, пропоную структурувати тексти в межах сукупності жіночої літератури тих часів і сформуванати ще один контрканон.

Література

- Богачевська-Хом'як, М. (1995). *Білим по білому: Жінки у громадському житті України 1884-1939*. Київ: Либідь.
- Лавіненко, Ю. (2004). *Розстріляне Відродження*. Київ: Смолоскип.
- Хархун, В. (2009). *Соцреалістичний канон в українській літературі: тенева, розвиток, модифікації*. Ніжин : ТОВ «Гідромакс».
- Шкандрій, М. (2015). *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*. Київ: Ніка-Центр.
- Enloe, C. (1990). *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Hermstein Smith, B. (1988). London, Eng; Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Валерія Колодій
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Київ, Україна

НОВИЙ ДИСКУРС КАНОНУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ

Празька школа поетів першою сформулювала новий дискурс канону української літератури і втілила його на творчій практиці. Творчість Євгена Маланюка, Олени Теліги, Юрія Дарагана, Леоніда Мосендза, Оксани Лятуринської, Наталії Ливицької-Холодної, Юрія Клена, Юрія Липи, Галі Мазуренко й інших представників творчого угруповання — це якісно новий етап розвитку української літератури доби модернізму. Початки формування нового дискурсу української літератури заклав ранній модернізм, розпалила його літературна дискусія 1925-1928 років, а охолов і зріло сформувався він в еміграції, де ніхто не стримував вільного розвитку української думки.

З появою зрілого модернізму й авангардизму в українській літературі, її канон почали активно переглядати. Традиційні постаті переоцінювали, класиків або скидали з п'єдесталу (як, наприклад, Михайль Семенко вчинив із «Кобзарем» у 1914 році), або переглядали, але вже по-новому (як неоромантики, символісти і неокласики). Виникали дискусії «Геть від Москви», «Камо грядеши», «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» й інші.

Ці теми набули розвитку в літературній і критичній творчості представників Празької школи. Більшість із них публікувалася у львівському часописі «Вістник», головним редактором якого був відомий на той час критик і публіцист

Дмитро Донцов. Саме він зміг сформувати коло спілкування авторів-емігрантів у межах одного часопису, — це дало їм змогу не розпорозитися, а створити єдиний творчий і критичний дискурс.

Празька школа поезії, хоч і зберігає тяглість з літературою модерного українського відродження, є носієм принципово нового досвіду, який накладає відбиток на ідейно-естетичний рівень її творчості. Це —

- досвід війни і травми, — майже всі «пражани» брали участь у національно-визвольних змаганнях Української Народної Республіки з московсько-більшовицьким окупаційним режимом;

- досвід поразки, — у творчості «пражан» нерідко відображений мотив ганьби, намагання осмислити, чому так сталося, розуміння, що боротьба ще не скінчилася;

- новий екзистенційний досвід, — участь у війні, що передбачає постійне перебування на помежів'ї життя і смерті, накладає на авторів особливий досвід. Але цей досвід не подібний до усвідомлення жаху екзистенції та безглуздості воєн Е. М. Ремарка, Е. Гемінгвея чи А. Камю. Для «пражан» війна має сенс, — це війна за свободу екзистенції. Їхні ліричні герої бачать її прекрасною, оспівують її, прагнуть її, готові з радістю померти у бою;

- досвід еміграції, — мотив чужини, вигнання, «хреста доріг» (термін Миколи Ільницького), туга за домом, до якого ліричний герой не може повернутися, а іншого в нього немає.

Пережитий досвід спонукає багатьох «пражан» до переосмислення ситуації: чому так сталося, хто в цьому винен, що потрібно робити, аби продовжити боротьбу і здобути перемогу?

Дискурси «Європа — Московщина», «елітарність — масовізм» і «ad fontes» уже були порушені в період літературної дискусії. Але це не розрізнені проблеми, вони мають спільне підґрунтя — проблему колоніальної свідомості. Вона стала однією з головних причин поразки України у національно-визвольних змаганнях.

Юрій Шерех засвідчує, що саме празько-вістниківське коло започаткувало антиколоніальний дискурс в українській літературі (Шерех, 1998). А сучасна дослідниця Олесь Омельчук доповнює його:

«Ця Шерехова констатація антиколоніальної спрямованості «Вістника» може бути розвинена: відкидаючи письменство минулого, фіксуючи кризу сучасного і накреслюючи орієнтири для літератури новітньої, вістниківці не лише констатували, а й пропонували шляхи подолання колоніальної свідомості, її психічних колізій і психологічних комплексів, механізмів і наслідків національно-культурного пригнічення». (Омельчук, 2011, с. 165).

Орієнтація на московську культуру і мавпування її (не кажучи вже про російськомовність), пропаганда масовізму культури, гра за правилами країни-колонізатора (який присвоює собі давню й середньовічну культурну спадщину й

історію), — це згубна стратегія не лише для української літератури і культури, а й самої української нації.

«Вплив російської літератури на українську прихильники «Вістника» проголошували шкідливим навіть не стільки через колоніальні амбіції першої, скільки через її натуралізм та патологічність, антигероїзм та сентимент до народних мас». (Омельчук, 2011, с. 178).

Критикуючи російську літературу за придушення в собі еротичного і танатологічного начала, «пражани» вбачають небезпеку в наслідуванні такого типу творчості. Мистецтво, що копіює таке мистецтво, стає не лише другосортним, а й непродуктивним, мертвотним. Як образ Анти-Марії у «Степовій Елладі» Маланюка: *«відьма й сотниківна мертва й гарна, що чорним ядом серце напува»*.

«Пражани» і «вістниківці» відкидали традицію змалювання образу нещасного поневоленого народу, закоріненість українських героїв у селі, важкій праці та стані постійного пригноблення. Також вони не сприймали образи «сердешних Оксан» і «Наталок-Полтавок», бурлеск І. Котляревського (зокрема, тому, що образ Енея не величний, низький, ним рухає, як зазначав Ю. Липа, «тільки сила інстинкту»). Вони сміливо викидали з канону І. Котляревського, Г. Квітку-Основ'яненка, М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, О. Кобилянську, В. Винниченка, адже, на думку авторів празько-вістниківського кола, ці письменники сприяли закоріненню колоніальної свідомості в українській культурі. Натомість до Т. Шевченка і Лесі України їхнє ставлення не настільки радикальне:

«Та чи ж винен Шевченко, що <...> від нього бралося лише Катерину та садок вишневий? Чи ж винен він, що з його напруженої завше з затисненої п'ястуками, завше гнівної постаті зроблено і канонізовано пісню ікону «кобзаря Тараса»?». (Маланюк, 1929, с. 232).

Шевченко і Леся Українка — пасіонарні, віддані боротьбі, й у їхній творчості чутно потужне прагнення до свободи екзистенції. Саме тому їхні постаті важливі для «пражан».

Риса, якої складно не помітити у текстах багатьох представників «Празької школи» — це особливий інтерес до давньоукраїнської міфології, а також давньої та середньовічної української літератури. Вони повертають у канон цей текст культури: міфологію — як культурний текст доби начала начал, а давню і середньовічну літературу — як культурний текст доби славетних часів, формування держави і найвищого в історії України національного піднесення.

Актуалізацію давньоукраїнського міфу й української літератури доби середньовіччя у ліриці поетів празької школи складно назвати функціональною, — переосмислення давнини пов'язано з внутрішнім, трансцендентним прагненням авторів дійти до начал історії та світогляду, і не лише України, а й усього світу. І відновити те, за чим вони тужили в еміграції.

<...> Не все ти, земле чорна, віддала
З плідного, розораного лона <...> (текст А. Гарасевича; Ільницький, 2009: 90).

Вони розвивають концепцію неокласиків «ad fontes», однак дедалі частіше звертаються до національних, автентичних джерел.

Перуне, освяти мечі!
Вперед, зловіщі посланці:
Іде! Іде!
І з-під копит
Вогонь і пил.
Побідная тремтить Ітиль.
Царгороді, тремти!
Тремти, Дунаю, Волго!
Іде, іде син Ольги (текст О. Лятуринської; Ільницький, 2009: 306).

Пасіонарне оспівування війни авторами, які самі пережили воєнний досвід, насичене потужним екзистенційним звучанням, — війна набуває смислу, коли вона стає єдиним засобом відновлення державності та шляхом до свободи. А маскулінізм, на думку «пражан», — це те, чого бракує українській культурі. Ідеальна культура — та, в якій досягли гармонійного поєднання маскулінізму і фемінінності. «Як істинне чоловіче ремесло вістниківці оспівували війну, а відсутність героя, перейнятого імперською мілітарною пристрасстю, спорідненою з фізіологічною («анімальною») силою, спричинила, на їхнє переконання, тотальну колонізацію української ідентичності» (Омельчук, 2011: 189).

<...> «Це я підгледіла, дитино,
сни батька, сповнені жаги:
ось меч тобі сталіво-синій
й дзвінки лицарські остроги.
Промчишся ти із обручним
по недоораних степах...
І буде вічність многозвучна
Гриміть тобою у піснях. <...> (текст Л. Мосендза; Ільницький, 2009: 414).

А в дискусії щодо елітарності та масовості літератури, празько-вістниківське коло одностайно сходилося на тому, що національна культура може бути лише елітарною, оскільки читача потрібно виховувати. Спроба догодити читачеві вимагає від автора спуститися до його рівня, тоді як, навпаки, читач мусить рости, тягнучись до автора, інакше він не зможе розвиватись інтелектуально і не позбудеться колоніальної свідомості.

Елітарне мистецтво не може бути відірваним від життя, тому «пражани» критикували підхід «мистецтво для мистецтва», а також ідею превалювання форми над змістом. Мистецтво — це дія, а занепадницькі настрої пропагують пасивність, бездіяльність, вони непродуктивні та мертвотні.

У підсумку, варто виокремити основні риси нового дискурсу канону української літератури у літературній і критичній творчості поетів празької школи:

- антиколоніальність — це і відхід від московської культури, і орієнтир на культуру Європи, і боротьба з образом бідного пригнобленого народу в текстах українських авторів;
- прагнення переосмислити історію української літератури в контексті історії України, почати її тяглість з міфології й пам'яток Київської Русі;
- звернення до автентичних джерел, — прагнення заглибитись у початки власної історії, віднайти щось рідне й національно ідентичне;
- оспівування війни як єдиного шляху до національного й екзистенційного звільнення;
- мистецтво має гармонійно поєднувати маскулінне і фемінне начало;
- мистецтво може бути лише елітарним;
- мистецтво — це дія, і воно не може бути відірваним від життя.

Література

Гльницький, М. (2009). *Срібні сурми : Поети Празької Школи*. Смолоскип.

Маланюк, Є. (1929). *Шевченко і сучасність*. ЛНВ. Кн. 3, 231–237.

Омельчук, О. (2011). *Літературні ідеали українського вістниківства (1922-1929)*. Смолоскип.

Шерех, Ю. (1998). *Донцов ховає Донцова. Поза книжками і з книжок*. Час.

Сергій Комаров

Горлівський інститут іноземних мов

ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»

Україна

ПОСТМОДЕРНІЗМ VS РОМАНТИЗМ: РОЗВІНЧАННЯ КАНОНІЧНОГО ОБРАЗУ ПОЕТА В РОМАНІ П. АКРОЙДА «CHATTERTON»

Постмодерніста Пітера Акройда цікавлять легендарні особистості британської історії та літератури. У романі «Chatterton» (1987) він звертається до постаті поета XVIII століття, життя і творчість якого стали основою для різноманітних літературних міфів. Томас Чаттертон (1752-1770), автор знаменитої містифікації – поем середньовічного ченця Роулі, був проголошений романтиками В. Вордсвортом, С. Кольриджем, Дж. Кітсом, А. де Вінні символом справжнього митця, який віддав усе своє життя творчості. Поезія Т. Чаттертона у сприйнятті англійських романтиків була невід'ємна від легенди про нього – саме

йому Дж. Кітс, П. Б. Шеллі, Дж. Г. Байрон зобов'язані культу юності як віку мудрості.

П. Акройд у своєму романі пропонує спробу художнього дослідження процесу виникнення та існування подібних літературних міфів. У творі «Chatterton» три сюжетні лінії. Перша – цілком вигадана, її дія відбувається у 1980-ті роки – розвивається навколо Чарльза Вічвуда, поета-невдахи, який знаходить портрет початку XIX століття – на ньому зображений нібито Томас Чаттертон у п'ятдесятилітньому віці. Історія створення картини Генрі Уолліса «Смерть Чаттертона» (1865) становить інший просторово-часовий шар роману. Вона приносить у книгу цілий зріз алюзій на твори образотворчого мистецтва, які повинні сприяти розумінню міфу про Чаттертона. Так само і версія виникнення легенди про поета в мистецтві розгортається на широкому тлі різноманітних літературних міфів і суперечить ще одній сюжетній лінії, третій, безпосередньо пов'язаній з долею Чаттертона. Вона являє собою версію останнього дня життя Чаттертона. Образ поета XVIII століття тут навмисне приземлений. П. Акройд показує Чаттертона в усіх непривабливих проявах людської природи. Молодий поет постає не замученим злиднями, усіма покинутим генієм, а прагматичною і марнославною людиною, яка переконана у своєму таланті та майбутньому успіху. Чаттертон не цурається і плотських задовольень, їх наслідки призводять до його випадкової смерті. Така інтерпретація спростовує всі романтичні уявлення попередніх поколінь.

Юлія Куліш

Національний університет «Києво-Могилянська Академія»

Київ, Україна

ДІАЛЕКТИЧНА ПРИРОДА ТЕОРЕТИЧНОГО КАНОНУ

Взаємозв'язок між нині окремими теорією літератури, філософією та літературною критикою є історично зумовленим і неконтингентним. Темпорально теорія літератури виокремлюється як галузь лише наприкінці XIX століття із появою історично-критичного та біографічного методів дослідження текстів (Brewton, n.d.), проте ще з V-VI століть до н.е. теорія літератури у різних варіантах входила в філософські проекти Платона, Аристотеля, софістів, риториків, Горація, Лонгіна, неоплатоніків тощо. Літературознавство глибоко вкорінене в історію мислення і широкий діапазон філософських сфер, адже філософія, обплутана історичною мережею швів (Бадью, 2012: 41), щоразу «підшивається» до різноманітних дискурсів, як політичних чи наукових (приміром, позитивістський чи марксистський випадки), так і літературних (феноменологія, ірраціоналізм) (Бадью, 2012: 39).

Хоч дотичне до літератури (а саме поезія) з'являється раніше за філософське осмислення буття (Парменід вміщує своє вчення у поему «Про природу» у VI ст. до н.е. (UCLA Design Media Arts, 2019)), філософія вбирає літературне у спектр своєї зацікавленості на правах об'єкта аналізу. Досліджуючи літературні тексти, взаємодіючи з ними переплетінням дискурсів, філософія перебирає функції теорії літератури, виступаючи її видозміненим варіантом, доповнюючи її. Таким чином, філософія та теорія літератури історично перебувають в інструментальному взаємозв'язку. Платон, Кант, Гегель згадують про поезію чи естетику, розміщуючи їх у межах філософських систем, без котрих ми матимемо лише безладне уявлення про літературу відповідних епох. Так само неможливо виокремити текстуальні закономірності певного об'єкта літературознавства, не зважаючи на основні напрямки, скажімо, просвітницької думки, такі як раціоналізм, емпіризм та прагматизм, не враховуючи історії опозитивних до них течій, починаючи від романтизму й символізму й закінчуючи марксизмом, фрейдизмом та екзистенціалізмом.

Спорідненість структур філософії й теорії літератури доводиться і у плані телосу, позаяк обидві галузі націлені на опис дійсності. Залежно від наукового етапу, ця спільна мета флукувала поміж стадіями досвідчення дійсності (емпіризм), інтерпретування дійсності (герменевтика), пропонування нових її варіантів (психоаналіз, постструктуралізм, деконструкція). Загальним є те, що обидві гілки гуманітарної думки скеровані *прояснювати*, відтіняти певні аспекти буття, залучаючи до цього процесу метамову. Так, теорію літератури та філософію можна розглядати як своєрідну супердисципліну, що послуговуватимуться спільним каноном (називатимемо його «теоретичним»), де Сартр доповнюється Камю, Гуссерль – Інгарденом, Дюркгайм – Гадамером, а Гайдегер – Мерло-Понті.

Утворення теоретичного канону, як і будь-якого іншого, безперечно залежить від таких факторів впливу, як освітня система (ранній середньовічний канон як список праць, що мали навчати гуманітарним наукам, особливо граматики (Kolbas, 2001: 16); сучасні інституційні тенденції, що встановлюють власний список до обов'язкового прочитання); естетичні орієнтації окремих авторів (Барт орієнтується на Шкловського, Бадью – на Лакана), соціоекономічні умови (розвиток книгодрукування, ріст показників освіченого населення), політичні умови (укріплення національної ідентичності через внесення національних авторів у канон; колоніальний, тоталітарний режими), особливості культурної ситуації (зумисна адаптація грецької культурної спадщини – римською), конкурування владних структур за літературну легітимність (Ping, 2015: 61-62) (агенти із більшим культурним капіталом («інтелектуальна еліта», літературні премії) встановлюватимуть канон), медіа (пропаганда певних канонів) тощо. Проте прирівнювання канону до детермінованої сукупності умов структури обмежує перспективу прогресивного його осмислення. Іншими словами, визнання канону як завжди ідеологічно насиченого є згодою на його всепроникну владу встановлення порядку речей. Цікавим у контексті іншування

розгляду функціонування теоретичного канону буде розглянути його із феноменологічної перспективи, тобто звернути увагу на його природу, на канон як явище, вільне від ідеологічних надбудов.

Припустімо, що з феноменологічної перспективи канон є продуктом діалектичної взаємодії теоретичних пропозицій, що стикаються одна з одною. Під «теоретичними пропозиціями» матимемо на увазі такі програми наукової думки, що націлені трансформувати спосіб прояснення певного явища, хай то окремий аспект буття, як у випадку дисциплінарної філософії, чи літературний текст, як у випадку теорії літератури. Відомо: жоден науковий дискурс не є можливим у всезагальних масштабах, не здатен поширюється на досліджувану множину у своїй цілісності. Прояснення завжди затемнює певні ділянки, залишаючи їх у спокої, і у такий спосіб підважуючи усталений мисленнево-нарративний порядок, просуваючи, виштовхуючи вперед перетворену сутність, – продукт синтезу.

Механізм утворення об'єднання сукупності текстів, що означають певні етапи поступу, тобто теоретичного канону – підпорядковується чотириетапній схемі діалектичного процесу (Fichte, 1993: 63):

1. змінність й рух (повсякчасна поява теоретичних текстів, їх трансформація, переосмислення, доповнення);
2. наявність суперечностей, зціплень, що переростають у діалектичні відносини (заперечення постулатів певної теоретичної школи, відмирання ідей, критика);
3. наявність поворотної точки, де кількісні зміни стають якісними (непопулярність теоретичної школи, звуження її дискурсивного поля на користь розширення опозитивного дискурсивного поля, маргіналізація);
4. спіралеподібний розвиток, що передбачає заперечення заперечення (перетлумачення наявного теоретичного дискурсу, його розширення; відродження віджилих теоретичних пропозицій).

Розглянемо декілька прикладів. Неоплатоніки (Плотін, Макробій, Боецій) високо цінували класичних авторів, намагаючись примирити відмінності між Платоном та Аристотелем, філософією та поезією. Зокрема вони мали намір узгодити платонівські погляди із поетичною практикою Гомера, переформулювати метафізичну рамку Платона за рахунок алегоричних та символічних способів інтерпретації (Habib 2005: 129). Такий метод – заперечення платонівського «твердження», – зрезультував у синтезі античного уявлення про «світ ідей» і християнських середньовічних уявлень про алегорію й дискурс, котрий розглядав профанний світ як невід'ємний від символічного, «вищого світу». Отже, неоплатоніки вносять свої корективи в систему поглядів, що вважаються канонічними, тим самим водночас визнаючи цю канонічність і заперечуючи (розширюючи, змінюючи, перетворюючи) її. Неоплатоніки вступають в діалектичні відносини із платоніками, і продуктом їхньої взаємодії, що народиться у моменті синтезу, стане не лише відкритість до ряду майбутніх

заперечень, а й оновлений канон, де врахованими будуть вже і безпосередньо неоплатоніки.

Наприкінці ХІХ століття великі наративи, приміром гегеліанський чи романтичний, розклалися у серію одnobічних систем, таких як утилітаризм, позитивізм та соціальний дарвінізм. Філософи-позитивісти відкидали будь-яку божественну чи духовну агентність, звертаючи увагу до поняття «природи» й емпіричного досвіду. Вони постулювали пізнання як винятково наукове, заперечуючи будь-які метафізичні сутності у вигляді Бога, апіорних законів сприйняття, законів історії тощо. Реалізм і натуралізм, як літературні вирази цієї загальної тенденції, антитези до Романтизму, зрештою синтезувалася у практиках формалізму, структуралізму та нової критики ХХ століття. Отже, реалісти, водночас визнаючи й заперечуючи попередніх романтиків, на наступному витку історичної спіралі ХХ століття досвідчують побічний продукт реакції – оновлений канон, де вони стоять поряд із романтиками.

Отже, з феноменологічної перспективи теоретичний канон має діалектичну природу. Лише через заперечення попередника (водночас визнання його агентності), уможливорюється історичність і канонізація, обов'язковою характеристикою котрих є негативність. Певний історичний момент прагне негативності певної якості, очікує розкладання й перезбирання. Таким чином, теоретичні тексти складаються у канон шляхом зіткнення і взаємоперетворення, і канон, вільний від ідеологічного навантаження, утворювався би сам собою, подібно до того, як відбувається хімічна реакція приципітації – випадіння осаду при реакції двох речовин.

Література

- Brewton, V. (n.d.). *Literary Theory*. Internet Encyclopedia of Philosophy. Retrieved October 9, 2021, from <https://iep.utm.edu/literary/#H2>
- Fichte, J. (1993). *Fichte: Early Philosophical Writings*. New York: Cornell University Press.
- Habib, M.A.R. (2005). *A history of literary criticism: from Plato to the present*. Hoboken: Blackwell Publishing.
- Kolbas, E.D. (2001). *Critical Theory and the Literary Canon*. Cambridge: Westview Press.
- Ping, Du. (2015). *Canon Formation in Literary Field: Sociological Perspective*. International Journal of Liberal Arts and Social Science. Vol. 3, No. 8, 60-65.
- UCLA Design Media Arts. (2019, October 12). Alain Badiou: Philosophy and Poetry (Video). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CEXgkxpmR_Y&t=6s
- Бадью, А. (2012). Манифест философии. Петербург: Machina.

Юлія Лебеденко
Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди,
Харків, Україна

(НЕ)КАНОНІЧНІСТЬ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ Й МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ЛІНИ КОСТЕНКО

З огляду на визначення поняття канон, яке містить за СУМ 5 значень, то всі вони більшою чи меншою мірою відбивають картину світу Л.В. Костенко й вербалізуються в її творчій палітрі : 1. церк. Правило чи догмат із питань віри або виконання релігійних обрядів і т. ін., установлені найвищою церковною владою як закон. 2. перен., книжн. Твердо встановлене правило, усталена норма. 3. церк. Список, зібрання релігійних книг, узаконених церквою як святе письмо. 4. церк. Пісня на честь святого або свята. 5. муз. Музична форма, що ґрунтується на повторенні тієї самої мелодії різними голосами хору, які вступають послідовно один за одним (Словник української мови, 1973).

(Не)канонічні образи формують концептуальну картину світу Л.В. Костенко й вербалізуються в низці поетичних текстів, зокрема: «Давидові псалми», «Райська елегія», «Балада про здоровий цинізм», «Цариця Астинь», «Цариця Савська», «Вечірнє сонце, дякую за день!», «Свят-вечір», «Шлях на Голгофу», «На другий день Великого Потопу», «Маруся Чурай» та ін.

Ліна Костенко активно використовує біблійні образи й своєрідно інтерпретує їх. Зокрема в поезії «Перш, ніж півень запіє...» (Костенко, «Перш, ніж півень запіє») авторка створює антитетичний образ апостола Петра, канонізованого в християнстві, який втрачає віру, виявляє ницість і тричі зрікається Ісуса через прості житейські блага, як Іуда. Петро протиставляється образу Ісуса Христа, сповненого емоційності, пафосу й філософського змісту, – у цій поезії втрачає канонізацію, якою наділений у християнській релігії. Проте в іншому творі («Шлях на Голгофу» (Костенко, «Шлях на Голгофу»)) образ Ісуса деканонізується – тут він уже звичайна людина, або «просто чоловік», як називає його авторка.

Норми й правила, установлені в суспільстві, відбито й у романі у віршах «Маруся Чурай» (Костенко, «Маруся Чурай»). Цей твір можна назвати своєрідним кодексом честі, де авторка протиставляє високі моральні цінності родини Чураїв, Івана Іскри матеріалістському світогляду Бобренків і Вишняків, що прагнуть лише до майнових благ. Найважливішими чеснотами, в інтерпретації письменниці, є людська гідність, честь, відвертість, вірність, відданість батьківщині.

Л.В. Костенко шанує Святе Письмо й переспівує відомі старозавітні «Давидові псалми» (Костенко, «Давидові псалми»). Вона дуже тонко бачить глибину віровчення й послідовно втілює його в образі ліричного героя, який для

неї «воістину блажен». Ліна Костенко використовує такі біблійні мотиви, які відповідають її концептуальній картині світу й опускає те, що їй неблизьке.

Отже, беззаперечним є вплив християнської моралі на світогляд і концептуальну картину світу Ліни Костенко. Авторка дотримується християнських канонів, пропагує їх, уплітаючи в канву своїх текстів.

Література

Костенко Л. *Перш, ніж півень заніс...* Відновлено з <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/lina-kostenko/virsh-liny-kostenko-persh-nizh-piven-za/>

Костенко Л. *Шлях на Голгофу*. Відновлено з <https://bogpoet.com.ua/ukrainskii-klasiki/kostenko-lina/brejgel.-%C2%ABshlyah-na-golgofu%C2%BB.html>

Костенко Л. *Маруся Чурай*. Відновлено з <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1042>

Костенко Л. *Давидові псалми*. Відновлено з <https://ukrainian-poetry.com/kostenko-lina/davidovi-psalmi/>

Словник української мови. (1973). (Том 4, с. 88). Відновлено з: <http://sum.in.ua/s/kanon>

Анастасія Лепетюха
*Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Харків, Україна*

ІМПРОВІЗАЦІЯ В МОВЛЕННІ ЯК ВИЯВ АМБІГУЕНТНОСТІ МОВИ

У процесі взаємодії складників діади мова / мовлення на осі оперативного часу (темпорального простору, в якому діє когнітивний механізм інтеграції мови в мовлення (Valin, 1971: 39)) кінетизму (руху) думки здійснюються поетапні когнітивні поліоперації (діяльність психомеханізмів), що забезпечують формування та реалізацію простих і складних мовних знаків. При цьому в континуумі мова → мовлення функціонують два засоби актуалізації мовних знаків: а) «раніші», що належать усталеному (мовній системі), тобто засоби експресії; б) «пізніші», що належать імпровізованому, тобто засоби експресивності. Продукування автором повідомлення тих чи інших лінгвістичних одиниць зумовлено амбігуентністю мови, або постійною конфронтацією між ментальними і структурними константами, системою та нормою, пов'язані з креативно-творчою мовно-мовленнєвою діяльністю людини, у результаті якої модифікується їхнє співвідношення в алгоритмічно заданих побудовах.

Представимо схематично процес актуалізації конвенціональних (усталених) та неконвенціональних (неусталених) мовних знаків:



Рис 1. Співвідношення засобів актуалізації мовних знаків

Таким чином, у певному ко(н)тексті (лінгвістичному та / або ситуативному контексті) реалізуються нелюдичні (конвенціональні в мові та мовленні) структури, в яких експресія превалює над експресивністю, та людичні граматизовані (конвенціональні в мові та мовленні) (наприклад, розширені висловлення з екстеріоризацією та / або фокалізацією одного чи кількох нових референтів) та типові (конвенціональні в мовленні та неконвенціональні в мові) (наприклад, висловлення з розширенням презентативом та особовим займенником) і нетипові (неконвенціональні в мові та мовленні) (наприклад, висловлення із «недостатністю вираження» (термін А. Фрея), або структури, «що не відповідають заданій функції» (Фрей, 2006: 17)) аграматизовані мовно-мовленнєві знаки, в яких експресивність домінує над експресією. Останні становлять індивідуально спроектовані мовленнєві інновації залежно від комунікативної інтенції автора ускладнити адресату інтерпретацію поданої інформації та / або його ідіостилу. Актуалізація таких асистемних феноменів, або мовленнєвих аномалій, є результатом «різноманітних видів “гри” з мовою для досягнення особливих експресивних ефектів при побудові мовлення» (Долгова, 1989: 12–13).

У сучасній світовій літературі спостерігається тенденція до актуалізації типових та нетипових аграматизованих імпровізованих мовленнєвих інновацій як відображення індивідуально-авторського світосприйняття. На думку О. А. Покровської в постмодерністській літературі «ускладнені складні речення будуються на основі асоціативних, але не логічних зв'язків, граматичні зв'язки найчастіше взагалі не пропрацьовані, підрядні можуть не мати їхніх головних частин, а за вказівним словом у головному може не слідувати підрядне, про яке воно сигналізує» (Покровская, 2001: 382).

Отже, у процесі креативно-творчої діяльності адресант використовує імпровізацію як ігрову стратегію-стимулятор когнітивної діяльності адресата,

який залучає дешифрувальні та ідентифікаційні моделі дослідження з метою інтерпретації повідомлення та розпізнавання авторської комунікативної інтенції.

Література

- Долгова, О. В. (1989). *Синтаксис как наука о построении речи*. Москва: Высшая школа.
- Покровская, Е. А. (2001). *Русский синтаксис в XX веке: лингвокультурологический анализ*. Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та.
- Фрей, А. (2006). *Грамматика ошибок*. Москва : КомКнига.
- Valin, R. (1971). *Introduction. Leçons de linguistique de Gustave Guillaume 1948 – 1949. Structure sémiologique et structure psychique de la langue française*. Série A. Québec ; Paris. P. 9–58.

Ольга Лук'янова
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди,
Харків, Україна

ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН І ЖІНОЧА ЛІТЕРАТУРА

Поняття «канон» є тим поняттям, яке організує літературу, літературний процес, визначаючи перелік прізвищ і, відповідно, перелік текстів, які вважаються основоположними, фундаментальними для певної культури. Літературний канон розуміється як цілісний наратив, що акумулює та популяризує через шкільний/університетський кариколум домінуючий у суспільстві світогляд і систему цінностей.

Приблизно від 1980-х років XX століття канон став об'єктом дискусії спочатку в США, а потім у інших західних країнах. «“Теорія канону” зразу стала й відтоді залишається однією із безумовних світових наукових і навіть суспільно-політичних мейнстримів» (Ковбасенко, 2020).

Злам канону в західному літературознавстві мав підґрунтям злам теорії. 1990-і роки позначені загальною відмовою від всеохопних тотальних тлумачень і поступовим переходом до розсіяних, еkleктичних і «спеціалізованих» форм теорії і критики: структуралізм і постструктуралізм, марксизм і новий історизм, постколоніалізм, «gender studies», «black studies» тощо.

Прибічники канону (зокрема, Гарольд Блум) захищають автономність естетичної вартісності творів і «сприймають канон як скарбницю вічних і безумовних цінностей, які дозволяють суспільству всупереч будь-яким (расовим, гендерним, національним тощо) відмінностям злитися в культурну та національну єдність» (Ковбасенко, 2020).

На думку «каноборців», стандарти, які здаються об'єктивними, насправді є глибоко суб'єктивними, такими, що відбивають лише одну – панівну – картину світу, нав'язуючи ілюзорну загальну ідентичність, – щоразу, коли твору надають універсального значення, привілейованого становища набувають білі, європоцентричні норми і практики.

Відгомін західної «війни за канон» дістався й терен нашої країни (починаючи від статей Соломії Павличко, Марка Павлишина). Наразі офіційно затвердженого літературного канону в Україні немає. Намаганням зафіксувати тяглість національної традиції впродовж кількох століть став проєкт Українського ПЕН і онлайн-журналу *The Ukrainians* «Від Сковороди до сьогодні: 100 знакових творів українською мовою». Укладачі переліку наголошують, що він не є канонем української літератури, поза тим він є етапною спробою вироблення методології для укладання такого канону (PEN Ukraine, 2021).

Одними з найактивніших противників канону стали представниці феміністичної критики, яка розглядає канон як андроцентричний – сформований із творів «білих мертвих чоловіків», – що ґрунтується на маскулінних взірцях і позиціях. У центрі її уваги – проблема перегляду історії літератури, щоб повернути несправедливо вилучених з канону жінок-письменниць, артикуляція суперечностей між чоловічим і жіночим прочитанням літератури, реконструкція втраченого або забороненого жіночого досвіду. Словами Оксани Забужко, «сучасна культура, сучасна цивілізація жінок досі на належному рівні не знає» (Забужко, 2014).

Українська феміністична критика (Віра Агеєва, Тамара Гундорова, Ніла Зборовська, Соломія Павличко та інші), по-перше, реконструюючи феміністичну традицію української літератури, вписує в неї сучасну жіночу прозу; по-друге, виступаючи вже суто як «критика», розкриває патріархальні стереотипи, «закодовані» в жіночих образах, творених письменниками-чоловіками, спонукаючи таким чином жінок-прозаїків до проговорення в літературі жіночої суб'єктивності, пізнаної «зсередини» (Філоненко, 2006: 5).

Українську жіночу літературу пропонується осмислювати як особливе художнє явище; про це свідчить, зокрема, поява чималої кількості антологій, як-от «Сама. Антологія сучасної української жіночої поезії» (Київ, 2013), «З непокритою головою. Українська жіноча проза» (Київ, 2013), «Райська яблінка. Антологія української малої жіночої прози Галичини міжвоєнного періоду» (Львів, 2014), «Моя кар'єра. Жіноча проза 20-х років» (Київ, 2014) тощо, або Бібліографічного покажчика сучасної української жіночої прози (<https://zounb.zp.ua/resource/pokazhchyky/fenomen-zhinochoyi-prozy>), у передмові до якого йдеться, що «тип жіночого світосприйняття відбиває специфічний досвід жіночої екзистенції, який не може не виявитися в стилістиці жіночої творчості» (Кушнерюк, 2021).

Попри дискусійність визнання жіночої прози як окремого літературного феномена (частина літературознавців й авторів вважає такий поділ штучним,

апелюючи до високої художньо-естетичної якості літературного твору як засадничого критерію) в сучасному українському літературознавстві є апологети (Софія Філоненко, Ярина Цимбал та ін.) правомірності функціонування терміну «жіноча література» (поезія, проза): «Жіноча проза має термінологічне означення. Так називають соціокультурний феномен, що виникає в процесі освоєння жінками публічного простору і виражається в появі літературних текстів, які описують світ, соціальний досвід і практики жінок очима жінок» (Цимбал, 2017: 11).

Цікаво, у книжці Джоанни Рас *How to suppress women's writing* (1983) йдеться про моделі дискримінації жінок у каноні, однією з яких є хибна категоризація – переміщення творів жінок-авторок із категорії «література» (гуманістична, універсальна) у категорію «жіноча література» (вузьке, спеціальне, політичне, викривлене), що стає своєрідним гетто. Яскраві роботи жінок, незважаючи на усі відмінності, у такий спосіб опиняються в уніфікованій «жіночій прозі» (яку часто ототожнюють із «дамськими», любовними романами, тобто масовою літературою), де вони зникають для читача.

Очевидно, в основі формування й ревізії канону лежить не артистичний, а ідеологічний критерій – і виокремлення жіночої літератури в окрему категорію часто стає феноменом політики, а не естетики. Так, нещодавно в медіа з'явилася інформація, що за псевдонімом письменниці Кармен Мола, яку визнали переможницею іспанської літературної премії «Планета», ховалося троє авторів-чоловіків. Роком раніше один з романів Моли увійшов до переліку рекомендованої феміністичної літератури Інституту жінок Іспанії (Graham-Harrison, 2021).

Замість висновків: з інтерв'ю Сашка Ушкалова виданню *Zaxid.net*:

– На твою думку, буває жіноча і чоловіча проза-поезія?

– Безумовно, такий розподіл існує, але тут варто бути дуже обережним.

Література – вона як шмотки... Є жінки, які вдягаються в чоловічий одяг, є чоловіки, яких пре вдягатися в жіночий... Є стиль унісекс... Якщо ви розумієте, про що я. Тобто чоловік може писати жіночу літературу, а жінка – чоловічу... Усе це дуже заплутано. І мені так здається, що чим далі, тим більше межі між чоловічою й жіночою літературами стираються (Ушкалов, 2008).

Література

Забужко, О. (2014). Убити Дон Жуана: Леся Українка і жіноча література ХХ століття. Відновлено 3

https://www.youtube.com/watch?v=1KRp4hz_4So&t=7s

Ковбасенко, Ю. (2020). Формування літературного канону та куррикулуму літературної освіти: світовий досвід і український шлях. Відновлено з <https://www.researchgate.net/publication/343365676>

- Кушнерюк, Ю. (2021). Передмова. *Феномен жіночої прози в сучасній вітчизняній літературі. Бібліографічний показчик*. Відновлено з <https://zounb.zp.ua/resource/pokazhchyky/fenomen-zhinochoyi-prozy>
- Ушкалов, С. (2008, 4 грудня). «Львів за своїм нутром є старою Європою». *Zaxid.net*. Відновлено з https://zaxid.net/lviv_za_svoyim_nutrom_je_staroyu_yevropoyu__sashko_ushkalov_n1066619
- Філоненко, С. (2006). *Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття*. Київ, Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”».
- Цимбал, Я. (2017). Визволення жінки. В Я. Цимбал (Упоряд.), *Моя кар'єра. Жіноча проза 20-х років* (с. 5–16). Київ: Темпора.
- Graham-Harrison, E. (2021, October 16). Female Spanish thriller writer Carmen Mola revealed to be three men. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/16/female-spanish-thriller-writer-carmen-mola-revealed-to-be-three-men>
- PEN Ukraine (2021). *Міжнародна громадська організація «Український центр Міжнародного ПЕН-клубу*. Відновлено з <https://pen.org.ua/vid-skovorody-dogodennya-100-znakovyh-tvoriv-ukrayinskoju-movoyu>

Олена Лямпрехт
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Харків, Україна

ПОЛЬСЬКОМОВНА ПРОЗА ГУРТКА ЛАЗАРЯ БАРАНОВИЧА: ДО ПИТАННЯ ПРО КАНОН УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО БАРОКО

Завдяки дослідницьким зусиллям вітчизняної та зарубіжної гуманітаристики (серед найповажніших історико-літературних студій на цю тему можна назвати праці Джованні Броджі-Беркофф, Павліни Левін, Ростислава Радишевського, Тетяни Рязанцевої, Девіда Фріка, Леоніда Ушкалова, Світлани Сухаревої, Катерини Борисенко та інших) майже аксіоматичною стала думка про багатомовність як прикметну рису літератури українського бароко.

Утім тривалий час існувала думка про те, що письменник може виразити «народний дух» лише в тому разі, коли пише рідною мовою. Саме тому, скажімо українські романтики, не надто високо цінували творчість українських авторів «середньої доби», оскільки ті, на їхню думку, послуговувалася чужими мовами й підлягали сильним чужим впливам. І попри те, що у сучасному вітчизняному літературознавстві завважається, що «мовний чинник не може бути єдиним критерієм визначення приналежності письменника, того чи іншого твору до тієї

чи іншої літератури сьогодні виникає необхідність зміни певних підходів до вивчення питань мови та літератури, перегляду художньої спадщини авторів, які творили чужими мовами – польською, латинською, грецькою. Переосмислення канону літературного бароко потребує об'єктивізації, позаяк докладне історико-літературне вивчення цього питання дозволяє глибше з'ясувати роль українського барокового письменства у процесі духовних взаємин Сходу та Заходу Європи, сформувані основні прикмети українського літературного бароко зрілої пори, сприятиме кращому розумінню вітчизняного літературного процесу другої половини XVII століття та творчості окремих його представників.

Польськомовну прозу другої половини XVII ст. ілюструє творчість, скажімо, Лазаря Барановича та письменників його кола, чії тексти переконливо засвідчують: з одного боку, тематика української польськомовної прози другої половини XVII століття обумовлювалася переважно релігійними потребами (саме в цій стратегії апологети українського православ'я невтомно полемізували з протестантами з приводу хресної муки Спасителя, доконечності «добрих справ» і пошанівку святих образів («Alphabetum rozmaitym heretykom»), із юдеями — стосовно «правдивого Месії» та «префігурального» сенсу Святого Письма («Messiasz prawdziwy»), з мусульманами — відносно Корану та райського блаженства («Łabędź», «Alkoran Machometów»), із католиками – стосовно доктрини й церковного права, питання папського примату, сходження Святого Духа, вживання прісного хліба для причастя, чистилища тощо), з іншого боку - названі твори відзначалися тим, що задля переконливості думки на тлі з'ясування цих питань постає і ряд інших тем, які, переплітаючись одна з одною, надавали текстам яскравої динаміки. Серед них особливо вирізняються такі теми: Христологічна тема; Богородична; демонологічна тема (сенсовни фокус теми добра та зла, їхнього вирішального значення в долі православної людини як послідовника Христа); тема швидкоплинності й марності людського життя; тема смерті, що постає важливим самостійним елементом у композиційній структурі тексту, а також доповнює низку інших мотивів української польськомовної прози – христологічних, марійних, агіографічних тощо. Зазначені теми часто безпосередньо поєднуються з темами гріха та покари, що розглядаються в площині суспільній і асоціюються з поглядами та позиціями учасників полеміки про сутність «правдивої Церкви» (див.: Лямпрехт, 2016).

З-поміж чинників, що позначалися на виборі художньої мови письменства бароко, скажімо, освітнє, релігійне життя на українських землях, засади риторики, певним чином виокремлюється саме комунікативна ситуація. Вона свідчить, що творіння польською мовою підпорядковувалося не лише зовнішнім чинникам, а й зумовлено осягненням приналежності України до європейської культури. Лазар Баранович, наприклад, вживання польської мови обумовлював так: «Хай знають, що на Русі є польські літери...» (Вибрані листи Лазаря Барановича, 2002: 106). Ішлося про мову освіти та літературну вишуканість, що, своєю чергою, обумовлювалося існуванням таких канонічних риторів та поетів, як, скажімо, Кохановський та Сарбевський. Отож, з одного боку творчість польською мовою

стає «ознакою нової якості локального літературного процесу» (Lipatow, 1995: 125), а з іншої – будова польськомовних текстів чернігівських атен набувала комунікативного спрямування на «чительника», розраховуючи на діалог, що повинен оприявнюватися не просто у формі, а й у перцепції реципієнтом переконань автора. Намагаючись зробити свої тексти максимально зрозумілими для тих, проти кого вони були спрямовані, православні письменники ставили за мету передусім прояснення і пояснення не тільки православному українському народові, а й «всьому католицькому та уніатському людству» основних догматів віросповідання, тому вели полеміку їхньою ж таки мовою. «Napisałem tę księgę małorosyjskim, polskim y łacińskim dialectem, – зазначав Іоанікій Галятовський, зокрема, у «Месії», –

bo w Malej Rossiey y w Krolewstwie polskim, y w państwach Łacińskich, żydzi mieszkający weselili się, y z Chrystusa Prawdziwego Messiasza y ze wszystkiego narodu Chrześcijańskiego vragali y smiali... Zeby tedy chrześcianie prawosławni w Malej Rossiey mieszkający y polacy, y wszyscy łacinicy tę księgę czytając, pokazali tą księgę żydom niewernym Chrystusa Prawdziwego Messiasza, który iuż przyszedł na świat dla zbawienia ludzkiego, y żeby tego Messiasza Prawdziwego Chrystusa przyięli niewierni żydzi, y w nego uwierzyli, y nie czekali iuż inszego mistrza fałszywego». (Galatowski, 1672: 8 нн. зв.).

Як бачимо, те, що текст писаний польською мовою, обумовлювало його доступність і привабливість для реципієнтів польської культури, а отже, уможлиблювала контактування з рештою Європи й робила публіку дуже широкою. Так чи так, все ж таки фактичними читачами цих творів були не противники православ'я, а її українські поборники.

Праці Лазаря Барановича та Іоанікія Галятовського оприявнюють, що «свідомий вибір мови для митця – не інтелектуальна гра, а творча необхідність» (Шевченко, 2005: 16), спрямована на виховання «(прото)національної спільноти» (Дж. Броджі Беркофф). Цьому, зокрема, відповідав і сюжетний вибір Галятовського – прославити Єлецький монастир, у якому той з 1669 року був його настоятелем, і спроби Лазаря Барановича, спираючись на міфічне сарматське походження українського народу, відшукати історичні корені у царині священної історії, що викладається в книгах Святого Письма, у книгах з історії церкви, в зразках агіографічної літератури, літописах, хроніках

Отже, з огляду на комунікативну ситуацію, призначення, зміст, використання художніх засобів, образний ряд, польськомовна проза Лазаря Барановича та письменників його кола, прикметною ознакою якої є релігійний характер, незалежно від використаної тут мови, виразно зазначають приналежність до соціума, в якому вони перебували.

Дослідження багатомовної спадщини письменників доби бароко містить багатий матеріал для інтерпретації текстів. Отже перед літературознавцями постає завдання подальших досліджень.

Література

- Лямпрехт, О. (2016). *Польськомовна українська проза гуртка Лазаря Барановича*. (Дис. канд.філол. наук). Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Харків
- Макаров, А. (Упоряд.). (2002). Вибрані листи Лазаря Барановича. *Чернігівські Афіни* (58-173). К. : Мистецтво.
- Шевченко, Л. (2005). Латиномовна поезія у шкільному курсі української літератури. *Дивослово*, 8, 13-17.
- Galatowski, I. (1672). *Messiasz Prawdziwy Jezus Chrystus Syn Bozy...*(Kijów). (18), 321 (i. e. 313), (5).
- Lipatow, A. (1995). Zmiana paradygmatow: od sredniowiecza ku literaturze nowozytnej . *Varok*, 4 (2), 115–130.

Руслан Ляпін
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Харків, Україна

ЕКЗИСТЕНЦІАЛ «БУТТЯ-В-СВІТІ» У М. ХВИЛЬОВОГО ТА А. ПЛАТОНОВА В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФІЇ М. ХАЙДЕГГЕРА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ М. ХВИЛЬОВОГО «СИНІЙ ЛИСТОПАД» ТА ПОВІСТІ А. ПЛАТОНОВА «ЗАПОВІТНА ЛЮДИНА»)

Порівняльний аналіз творчості А. Платонова та М. Хвильового, яка припадає постреволуційну епоху соціалістичного будівництва 1920-х гг., залишається актуальною дослідницькою проблемою, що потребує наукового висвітлення. Об'єктом даного дослідження є рання проза письменників, а саме: новела М. Хвильового «Синій листопад» (1923) та повість А. Платонова «Заповітна людина» (1927). Вибір дослідницького матеріалу обумовлений спільним культурно-історичним контекстом: в обох випадках герої творів залучені до ситуації постреволуційного будівництва нового, соціалістичного світу.

Дослідницькі роботи зіставного та інтерпретаційного характеру в контексті філософських праць М. Хайдеггера стосуються переважно творчості А. Платонова (О.А. Глушенкова, Н. Григор'єва, М. Епштейн). Типологічним зіставленням повістей М. Хвильового «Санаторійна зона» та А. Платонова «Котлован» на рівні загальних ознак сюжетно-композиційної організації займався О.В. Кеба.

Персонажі повісті «Заповітна людина» та новели «Синій листопад» перебувають у бутті-у-світі, що «падає». В обох випадках герої відчужені один від одного та від самих себе. Фома Пухов із повісті «Заповітна людина» «біжить» від мислення і відмовляє собі в снах. Відчуженість від себе у Марії в новелі

Хвильового пов'язана з відмовою героїні від материнства та сімейного щастя на користь турботи про комуну й супроводжується психологічним процесом деперсоналізації. Революційна діяльність в обох творах виключає сімейні відносини.

Персонажі творів і Платонова, і Хвильового тією чи іншою мірою розкривають свої екзистенційні можливості в турботі про «спільне життя». Серед них виокремлюються герої, що сумніваються, – Марія і Фома Пухов. Сумніви дозволяють їм не падати в «загальноприйняте тлумачення», а шукати та знаходити власне розуміння революції. У хайдеггерівському сенсі герої «відвойовують істину в сущого», жертвуючи своєю репутацією. Пухов знаходить своє призначення в «революційній» праці на благо суспільства, спрямованій «проти речовини всього світу», а Марія після смерті Вадима іде на схід, назустріч невідомій істині.

Христина Макарадзе
Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна
Харків, Україна

МУРІВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ КАНОНУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ І. БАГРЯНОГО «ТИГРОЛОВИ» ТА «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»)

Літературним канонем можна вважати і певні критерії, за якими на даному етапі розвитку суспільства відбираються автори та твори згідно з релігійними, ідеологічними, естетичними та іншими нормами, а також і група вже відібраних за цими ж критеріями творів. Канон виконує стабілізуючу функцію, зберігає непохитність літературного доробку проти часу, а з іншого боку, селективну, «каналізує традицію, висуваючи на перший план одні елементи та елімінуючи інші» (Х. Гюнтер, 2000:284). Літературний канон формується згідно з принципом ієрархічності в культурі, є певною системою, що призводить виникнення «межі», розділяє літературу на дві групи. Одним із чинників, що регулює «межу» є цензура. У. Федорів вказує, що канон часто формується виходячи з політичних, релігійних, сексуальних чинників цензури і є ідеологічно створеним інструментом соціальної домінації (У. Федорів, 2008:275). Яскравим прикладом такого канону є соцреалізм. Х. Гунтер стверджує, що характер радянського канону передбачає інституціональний контроль, і якщо цензура – це вже крайні міри, то літературна критика та «редактура» були основними засобами формування канону, адже «сирий» матеріал потребував доопрацювання усього колективу редакції.

Канон може бути доволі жорстким, однак і у нього є термін придатності. Він прив'язаний до глобальних змін у політичному та суспільному житті, тож не є усталеним раз і назавжди поняттям. Постійне прагнення до нового руйнує

традиційне або принаймні вносить у нього свої корективи. Так сталося у 1920-х роках, коли утворення канону регулювалося відповідністю до політичних прагнень Радянського Союзу. Твори письменників, що підтримували партію та зміцнювали її позиції, активно канонізувалися, а усі інші у крайньому випадку залишалися десь на периферії. У 1990-х роках постала потреба формувати новий канон української літератури, виходячи з політичних завдань створювати нову вже незалежну Україну. Канон може виникати стихійно як група текстів, які на певному етапі розвитку суспільства це ж суспільство вважає естетичною цінністю та яскравою репрезентацією своєї епохи. Канон, побудований на ідеології, існує стільки ж, скільки існує ідеологія. Якщо ж в основі формування канону лежать ґрунтовні естетичні принципи, час його існування значно збільшується.

Українським письменникам радянського періоду, що сформували світогляд на найкращих зразках дореволюційної літератури, доводилося орієнтуватися на штучно створені норми, аби зберегти можливість існувати, хоча й без можливості правдиво висловлюватися. Однак деякі з них обрали сміливий шлях не тільки ігнорування канону, а й вираження негативного ставлення до нього. У 20-х роках утворюються літературні угруповання, які на перший план висували художню цінність мистецтва, а не ідеологічну. Такими були об'єднання МАРС, Гарт, та ВАПЛІТЕ, однак у межах Радянського Союзу подібна діяльність була небезпечною. Письменники весь час були у пошуках ідеального балансу традиційного та модерного, переосмислювали роль літератури та митця, коригували норми й намагалися викристалізувати для себе уявлення про те, якою ж має бути література, сформулювати принципи нового літературного канону.

Цікавою щодо цього є позиція діаспорних письменників, відірваних від Батьківщини, а отже й позбавлених обмежувальних норм ворожої цензури. Перед письменниками-емігрантами поставала проблема перечитування канону – тобто виокремлення того пласту національної літератури, який був би для них взірцевим. Простежимо, як це відбувалося на прикладі творчості І. Багряного.

І. Багрянний ніколи не був прихильником радянської політики, а навпаки займав активну громадянську позицію, виступаючи її опонентом та критиком. У романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» він розвінчує тоталітарні міфи, вступає з ними у полеміку, викриваючи антигуманістичну сутність радянської системи. Однак, заперечуючи один канон, потрібно висунути щось йому на противагу, оскільки завжди має бути орієнтир на певну традицію. У І. Багряного був свій погляд на те, якою ж має бути література, й він намагався втілити ці принципи у своїй творчості.

Для І. Багряного канонізація української літератури, як і для більшості представників літературного об'єднання МУР, було питанням насамперед політичним, пов'язаним з репрезентацією України у світі. Говорячи про друковане слово, письменник зазначав, що воно має великий потенціал впливу, є знаряддям боротьби за ідеї.

І. Багрянний наділяв художню літературу важливою місією: «Література – це зброя в боротьбі одиниць і цілих народів за своє ствердження і за володіння

майбутнім» (І. Багрянний, 1998:34). У контексті ідеї «великої літератури» – одним із чільних гасел МУРу, письменник зазначав, що єдиний спосіб утвердити образ України у світі – вивести українську літературу, насичену національним характером, на світовий рівень, тож естетичний характер мистецтва має органічно поєднуватися з ідеологічним. Для письменника важливим критерієм справжньої української літератури став її національний характер, репрезентативні українські риси в купі в високому естетизмі. Погляди МУРівців щодо літератури оберталися довкола двох основних ідей: «великої літератури» У. Самчука та «національно-органічного стилю» Ю. Шереха. Тобто література має бути такою ж естетично довершеною, як кращі зразки світової класики, а також поєднувати усі ознаки національного стилю, подібного до стилю творчості Т. Шевченка.

Романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» І. Багряного гармонійно поєднують високу художню цінність із яскраво представленими проукраїнськими рисами. Спрямовуючи силу таланту на засудження радянської системи, автор представляє модель ідеальної України та ідеальних українців. На думку письменника, канонічна література має відійти від жертвовного зображення персонажів, висунувши наперед новий тип людини: сильної, незламної особистості, створеної за усіма канонами неоромантизму. Такими є головні персонажі обох романів.

І. Багрянний прагне показати усьому світові, яким він бачить українця: людиною, що вміє протистояти труднощам, помічає будь-який прояв несправедливості по відношенню до оточуючих і до себе та вміє відстоювати свої права з гідністю. Крім того, він щиро любить Батьківщину й гостро відчуває свою національність навіть у стані територіальної відірваності – у камері в'язниці або на Далекому Сході.

Романами «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» І. Багрянний прагнув вступити в діалог зі світом, заявивши йому про існування українця та України, запалити серця читачів любов'ю до правди та справедливості, а серед українців пробудити національну свідомість, гідність й бажання боротися за свою Батьківщину. А це ті риси, які, на думку письменника, мали б бути ключовими при створенні нового канону української літератури.

Література

- Багрянний, І. (1998). Думки про літературу. *Пам'ять століть*, 6, 28-37.
- Гюнтер, Х. (2000). Жизненные фазы соцреалистического канона. Гюнтер Х., Добренко Е. (ред.) *Соцреалистический канон* (с. 281-288). СПб.: Академический проект.
- Федорів, У. (2008). Літературний канон і цензура: захист чи тиск. *Парадигма*, 3, 274-280.

**ТВОРЧИЙ СПАДОК ДИМИТРІЯ ТУПТАЛА: ДОПОВНЕННЯ КАНОНУ
(МАЛОВІДОМІ ВІРШІ НА КНИГУ БУТТЯ,
АТРИБУТОВАНІ СВЯТИТЕЛЮ)**

Значна частина великої за обсягом та різноманітної за жанрами творчої спадщини Дмитрія Туптала була опублікована уже після його смерті. Очевидно, видання текстів святителя, що первісно зберігалися і поширювалися у рукописному виді, було не в останню чергу пов'язане з канонізацією покійного митрополита, яка відбулася менше, ніж за пів століття після його кончини, у 1757 р. Майже одразу після процесу канонізації завдання зібрати проповідницький доробок святителя отримав від російського Святійшого синоду митрополит Ростовський Арсеній Мацієвич, хоча чи приступив він до виконання указу, невідомо (див. Федотова, 2018: 152). Натомість уже у 1774 р. був опублікований «Діаріуш» свт. Дмитрія, у 1784 р. – «Келійний літописець», а 1786 р. – перша упорядкована збірка його творів (переважно проповідей) у шести частинах, що, утім, була надрукована за приватною ініціативою поціновувача духовної спадщини святителя Я. Татіщева (див. Федотова, 2014: 49). Робота над пошуком та виданням текстів Дмитрія Туптала продовжилася в ХІХ ст. (наприклад, у 1804 р. у Москві виходять друком «Остальные сочинения св. Дмитрия... десельъ свѣту еще неизвѣстныя»). Однак на сьогодні цей процес незавершений, тож доповнення канону Дмитрія Туптала, тобто корпусу усіх текстів святителя, новими творами триває і донині. Часом проблему становить визначення авторства творів, приписуваних свт. Дмитрію, адже деякі з них, як було виявлено, не належать його перу (мабуть, найвідоміший приклад – це «Алфавит духовный», автором якого насправді є Ісайя Копинський).

Окремо відібрані поетичні тексти Дмитрія Туптала були опубліковані у складі видання «Українська поезія. Середина ХVІІ ст.» (Українська поезія, 1992: 278–329), хоча, як впливає із сучасних студій, частина з них функціонувала у складі українських стародруків задовго до народження майбутнього святителя (Курганова, 2019). Також до складу цього видання не увійшли деякі віршовані фрагменти, що трапляються у рукописних збірниках ХVІІІ ст. серед інших, прозових творів Дмитрія Туптала. Мова йде про чотири вірші, які містяться, зокрема, у збірнику казань та інших творів митрополита Ростовського, який зберігається в Інституті рукопису Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського у фонді 301 (КДА), од. зб. 292 П. Кодикологічний опис цієї пам'ятки вміщено у праці М. Петрова «Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии» (Петров, 1877: 283–293). Маргіналії свідчать, що у 1782 р. рукопис уже перебував у складі бібліотеки Могилянської академії. Водночас власницький запис на арк. 62 («Michaila Semenowa s(y)na Lubimowa (?)

1717 года 3 dnia») дозволяє припустити більш раннє датування бодай деяких частини збірника.

Поміж іншими творами, вміщеними у рукописі, М. Петров вказує і на вище згадані віршовані тексти, наводячи їхні перші рядки (Петров, 1877: 290). Після «Описанія рая стихіями» та віршів під заголовком «In Genesim» у збірник вписано ще дві віршовані строфи, озаглавлені «Человѣк от земля созданный глаголет...» та «Младость и воспитаніє Адамово». Останні два вірші, очевидно, трапляються також в іншому рукописному збірнику творінь святителя Димитрія, на що вказує І. Шляпкін у додатку VII до своєї студії «Св. Димитрий Ростовский и его время (1651–1709 г.)». Пам'ятка зберігалася в Московському архіві Міністерства закордонних справ Російської імперії за номером 455 (423). Дослідник цитує віршований уривок, що, очевидно, є копіїцією текстів «Человѣк от земля созданный» та «Младость и воспитаніє Адамово» (Шляпкин, 1891: 72 II рах.). Цілком доречно він припускає, що ці вірші можуть бути частиною якогось драматичного твору святителя, ймовірно, «Ростовського дійства», від якого до наших днів дійшла лише програма, тобто короткий виклад сценічних дій. Історіографія зберегла згадку про ще одну шкільну драму, приписувану митрополиту Ростовському, яка називалася «Грѣшник кающійся». Утім, І. Шляпкін, схоже, вважає, що це інша назва «Ростовського дійства». Натомість П. Морозов у своїй праці «История русского театра до половины XVIII века» характеризує «Грѣшника» як окрему, відмінну від «Ростовського дійства», шкільну виставу (Морозов, 1889: 110).

Не маючи змоги порівняти вірші зі збірника, з яким працював І. Шляпкін, у цілому можемо погодитися із припущенням дослідника про їхню драматичну природу. Ймовірно, що частиною одного цілого – невідомої на сьогодні шкільної драми – є також перші два вірші з рукопису IP НБУВ. Усі чотири згадані віршовані тексти тематично пов'язані з біблійною книгою Буття, і є вільними варіаціями на деякі її основні мотиви: створення світу за шість днів, поява Адама, життя в Едемі. Автор цих текстів не слідує сліпо за сакральним текстом, а доповнює його новими деталями (наприклад, про види дерев, які ростуть у земному раю) чи власними інтерпретаціями та роздумами над Святим Письмом (про те, що родительською першою людиною є сама земля, котру названо дівою та матір'ю – у християнському дискурсі ці епітети використовуються в основному стосовно Богородиці, тому в цьому випадку можна говорити про їхнє оригінальне використання автором).

Д. Морозова звертає увагу на прихильність свт. Димитрія антиохійській традиції розуміння земного раю як реального місця на землі, де досі росте насаджений Богом сад (Морозова, 2021: 458–459). Такі уявлення корелюють із детальним описом Едему, який трапляється у першому зі згаданих нами віршованих фрагментів. Тож вірогідність того, що вміщені у збірнику з бібліотеки Києво-Могилянської академії вірші таки належать авторству Димитрія Туптала, досить висока. На їхню можливу належність до більшого за обсягом драматичного жанру вказує те, що ряд шкільних драм, створених у середовищі

Києво-Могилянської академії, починалися алегоричними сценами у земному раю, які відтворювали історію створення, гріхопадіння перших людей та вигнання їх з Едему (див., наприклад, «Царство натуры людской», «Мудрость предвѣчная», «Торжество естества человеческого»). Судячи з програми п'єси «Ростовского дѣйства», ця драма, створена вихованцем Могилянки свт. Димитрієм, також розпочиналася із оповіді про перебування алегоричної постаті «Человѣка» в раю. Безвідносно до того, чи є згадані нами віршовані фрагменти частиною саме «Ростовського дѣйства», можна вважати, що, з огляду на їхній мотивно-образний зв'язок із книгою Буття, вони, за традицією, можуть належати початку (прологу) якогось великого драматичного твору, призначеного для вистави на сцені, і створеного за зразком київського шкільного театру.

Доповнення корпусу відомих на сьогодні в науковому дискурсі текстів Димитрія Туптала є кроком уперед у формуванні канону творів святителя, безвідносно до часу і місця їх написання.

Література

- Курганова, О. Ю. (2019). Цикл епіграм «Святому Дамаскіну вірші» в українській книжковій культурі XVII ст.: проблема атрибуції. *Бібліотека. Наука. Комунікація: актуальні тенденції у цифрову епоху*. Том 1 : матеріали міжнародної наук. конференції (Київ, 8–10 жовтня 2019 р.). Київ : НБУВ, 174–178.
- Морозов, П. (1889). *История русского театра до половины XVIII столетия*. Санкт-Петербург : Тип. В. Демакова. Т. 1.
- Морозова, Д. (2021). «Покажи мені людину». *Антропология Антіохійської школи та її спадщина у Київській традиції* : монографія. Київ : Дух і літера.
- Петров, Н. И. (1877). *Описание рукописей Церковно-Археологического Музея при Киевской Духовной Академии*. Вып. 2. Киев: Тип. С. Т. Еремьева.
- Українська поезія. Середина XVII ст.* (1992). В. І. Кречотень, М. М. Сулима (упоряд.). Київ : Наукова думка.
- Федотова, М. А. (2014). О неизданных сочинениях святителя Димитрия Ростовского: к постановке проблемы. *Вестник ПСТГУ*. Серия III: Филология, 1(36), 47–64.
- Федотова, М. А. (2018). О первом издателе и первом издании проповедей Димитрия Ростовского. *Slověne*, Т. 7, 1, 148–173.
- Шляпкин, И. (1891). *Святитель Димитрий Ростовский и его время (1651-1709)*. Санкт-Петербург : Тип. и хромолит. А. Траншель.

Тетяна Матвеева
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Харків, Україна

ТРИАДА ІСНУВАННЯ/ЖИТТЯ/БУТТЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНІХ ОПРИЯВНЕНЬ У ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ 19 - ПОЧАТКУ 20 СТОЛІТТЯ

Стадіально-процесуальний розвиток літератури з очевидністю засвідчує посилення впливу тенденції до гомоцентризації, завдяки чому "Я" людини набуває ознак самодостатньої сутності, динаміка перебування в світі якої уможлиблюється рухом у триаді "існування/життя/буття". Українська література як органічний складник культурно-мистецьких шукань (ітиметься про кінець 19 - початок 20 століття) пропонувала численні зразки творів, фундамент яких склали ідеалістичні філософські вчення про Суцце, Самість, так звану "внутрішню" людину. Серед вітчизняних авторів, пріоритетом творів яких стало художнє осягнення особливостей оприявнення взаємодії, синтезу або розпаду психогенних факторів формування поведінкової моделі індивіда, виділімо Лесю Українку, у чийх творах яскраво втілено етико-філософські новації доби культурного помежів'я. Обрані для аналізу зразки репрезентують широкий жанровий діапазон: фрагментарна проза, драматичні етюди (поєми), власне драма, в якому стрижневим твором є психологічна п'єса "Блакитна троянда" (1896).

Основний аспект дослідження - опозиція "входження в світ/відторгнення світом" людини небуденної, інакшої порівняно з загалом, часто замкненої у власному світі унікальністю, яку оточення вважає божевіллям, тому прагне ізолювати й, за можливості, знищити. Відповідно, йшлося про засадничі поняття: Присутність, Відповідальність, Самоздійснення, Рух до смерті, Ніщо, за допомогою яких пізнається Я, Інший, Світ, Буття.

Було виокремлено й поетикальний інструментарій аналізу: символ, підтекст, монолог (від звукових варіацій до потоку свідомості), оксюморон як засіб вияву прийому доказу від зворотного. Також використано метод компаративного аналізу, що уможливило більш переконливі, об'єктивні висновки щодо ракурсів художнього осягнення проблеми органічності присутності людини в бутті світу (твори В. Винниченка, В. Гюго, Г. Ібсена).

Перспективність такого вивчення художнього цілого очевидна, оскільки модель світу об'єктивізується завдяки відходу від позаособистісних чинників характеро- й світотворення.

Ольга Новик
Бердянський державний педагогічний університет
Бердянськ, Україна

МІФИ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН ХІХ СТ.

Сучасне українське літературознавство спирається на традиційний перелік персоналій та їх творчості в українському письменстві ХІХст. Визначено письменників так званого «першого» ряду, геніїв та їх сучасників. Хрестоматійні постаті переосмислюються, але не замінюються, хоча наразі низка процесів в літературі цього періоду потребує переосмислення, а отже відбувається й переоцінка канону та його представників. Постаті Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Марка Вовчка занесені до канонічних персоналій українського літературного канону ще в радянські часи. Пантелеймона Куліша, Миколу Костомарова, Олексу Стороженка долучили до канону в пострадянський період, як і окремі твори названих раніше патріархів класичного письменства. Загалом незмінна картина українського письменства і перелік текстів, що входив в історію української літератури свідчить не стільки про непорушність канону, а більше про страх його руйнації в літературознавців. Додавання російськомовних творів традиційно обмежене через міф про руйнування національної ідентичності, а залучення до канону творів маловідомих нині авторів неможливе через страх меншовартості перед літературами інших народів. Спроба переосмислення літературного канону ХІХ ст. містить потребу перегляду ролі творів письменників для літератури не тільки української, але й для світового контексту.

Ганна Останіна
Криворізький державний педагогічний університет,
Кривий Ріг, Україна

ОРІЄНТАЛЬНІ МОТИВИ В ЛІРИЦІ ТА ЛІРО-ЕПІЦІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШИХ ДЕСЯТИРІЧ ХІХ СТОЛІТТЯ

Романтичне письмо витворило власну художню аксіологію. Чільні романтики дошевченківської пори активно збагачували «номенклатуру» засвоєних орієнтальних тем (насамперед боротьби русичів і козаків зі східними народами Степу) і образів, запропонували більш рафіновану мистецьку культуру їх «олітературнення», значно поширили зв'язки України зі світом Сходу. Водночас, оскільки вартість літературного твору визначає все ж його ідейна глибина та художність твору, а не східне походження фабульних джерел, слід визнати недотягнення умовно-орієнтальної змістоформи у пересічних зразках письменства передромантизму і романтизму. Це зумовлювалось не надто високим

освітнім рівнем як тодішніх письменників-«самородків», так і масового читача, браком культурно-літературної готовності до культивування чи сприймання «світових» тем і образів, відсутності власного досвіду в сприйнятті й осмисленні Сходу, відвідати який вони у переважній більшості змоги не мали, а також вимушена підвладності літераторів офіційній ідеології, залежність від сформованих псевдохудожніх стереотипів.

У літературі Наддніпрянської України перших десятиріч XIX ст. орієнтальний дискурс формувався складно і спроквола, з незначною результативністю, а функціонував спершу переважно у ліриці й ліро-епіці. Один із піонерів українського романтизму Левко Боровиковський іще з кінця 20-х років вільно перекладав і переробляв твори російських, німецьких, польських романтиків (у т.ч. «неподражаемые» арабські касиди «Фариса» А. Міцкевича), «олітературював» стосунки українців із народами-сусідами. Малюючи східну «природну» людину, Боровиковський добачив у житті в шатрі кочівника, вільному від обов'язків суспільства, високу етичну й естетичну цінність. У метафоричному сенсі поет «світ з Заходу на Схід обняв» своєю думкою. Його нечисленні екзотичні реалії «Арапії»-«Арбістану» (бедуїн, африканський «гураган», пальма, караван, верблюд, птах «грип»), досить умовні у переспівувача «Фариса», легко поєднуються з українізмами й новотворами в зразках орнаментального «арабського» стилю («Мчи, *літавче* білоногий»). Менш умовний у митця сухий океан акерманських степів в однойменній мініатюрі. Це світ, густо «заселений» рослинами, комахами, рептиліями й птаством.

Влада стереотипів у поезії Боровиковського «Смерть Пушкаря» при малюванні супротивників героя позначається гуртовим імагообразом «рать диких татар». Зате у наслідуванні історичних пісень («Козак») поет чи не найбільш повно серед тогочасних романтиків зобразив експансію в Україну і створив есхатологічну гіперболу турецько-татарського «маршу на Захід»: *«То турок, то нехрист з-за моря летить/ І коней в Дунаї купає/ Йде в город – в чумі мов весь город лежить,/ Селом – і село западає./ Він хоче весь світ під коліно зломить,/ Побить, потопить у Дунаї»* (Дзевєрін, 1987: 58).

Як бачимо, поетику відтворення ординсько-турецьких наїздів на Україну значною мірою формував національний фольклор – у першу чергу історичні пісні, кобзарські думи, легенди й перекази, що входив в ідейну й естетичну взаємодію з новим письменством.

Самобутньо й досить колоритно зінтерпретував орієнтальні мотиви українсько-польський письменник Тимко (Томаш) Падура, який почав писати в 20-х рр. У першій половині XIX ст. у Львові та Варшаві вийшли його збірки «*Pienia Tomasza Padury*» (без відомого автора) і «*Ukrainki Tymka Padury*». В основі творів Падури – суб'єктивні, часто неспроможні концепції історичного минулого скіфів, сарматів, аланів, трако-гето-даків та інших племен. Падура одним із перших в «історичному образі» «Козаки українські» обстоював таку думку: Україна – батьківщина індоєвропейців, козаки рознесли воєнну її славу по Московії, Волощині, Криму, турецькій Малій Азії. Автор опоетизував їх у містичній системі

координат як таємниче «железне плем'я» слов'ян, що живе «від Балтика до Горбат», конем «жене як могол» («Лейстровий»), і тому татаринів не втекти («Піснь козацька»).

Кримськотатарський дискурс поета практично не відрізняється від ідейного спрямування творів українських романтиків та їхньої етноімагології Сходу. Так, героєві вірша у ритмі козачка «Кошовий» стелиться дорога «Гей, за ляхом Чорним шляхом¹ / На *поганця* в Крим, Крим» (курсив наш – Г.О.). У написаному у татарському Кизи-Кермені 1828 р. «рольовому» монолозі «Низовець» козак і лях – спільники у прогнанні турків. Причому потужність союзників і завзяття низовика такі, що герой відважно відкидає погрози «Амурата» (турецького султана XVII ст. Мурада IV) та обіцяє захмарити Царград димами. Взагалі ж Туреччина в достатньо реалістичному імагообразі Падури виступає як блискача Порта, та потуга, що за правління Сулеймана оволоділа чи зруйнувала половину Європи.

«Думу» «Конашевич» створено у Хотині та присвячено битві 1621 р. Події тієї війни ввійшли і у хорватську (поема «Осман» Гундулича), в українську літератури (повість «Ярошенко» О. Маковея, творчість П. Куліша). Твір засновано на антитезі: дикій у баченні автора азійської самоволі султана, який погнав незліченні сили у бій, а після невдалої сутички з «джаврами» власноруч розстріляв бранців і самого Усейма-пашу з лука, протиставлено мужність Сагайдачного і козаків.

Дискурс ворожості «Захід – Схід» Падура уписав у контекст міждержавних стосунків та історичного протиборства Речі Посполитої зі Сходом (Ордою і Портою) та підпорядкував мотиву українсько-польської приязні. Він став ядром пісні козака з вірша «Золотая борода», присвяченого українофілу графу Вацлаву (Венцеславу) Ржевуському (Ревусі), зачарованому світом арабського Сходу. Твір показовий безнадійним наміром змінити перебіг історії: коли б, мовляв, Польща більший розум мала, могла б «загуляти» в Цариграді разом із козаками. А так і Польщі нема, не видати у Чорному морі чайок із козаками і до нас більше «гості / З Перекопа не біжать». Жаль ліричного наратора не оже розрадити навіть мрія про нове «Гурра!» (тюркський вигук означає «Хай згине!») Золотої борода з козаками.

Цікаво, що Ржевуський, як і Падура, був зачарований постаттю лорда Байрона, з постаттю і творчістю якого теж пов'язаний інтерес до Сходу. Граф писав вірші про Грецію, воюючи за свободу у 1820-х рр., а також епопеї і орієнтальні (арабські) пісні. Вони постали під впливом художнього-романтичного екзотизму Байрона, що виявився насамперед в канонічному опрацюванні англійця орієнтальних і умовно-орієнтальних мотивів. Падура ж іноді починав «українки» епіграфами з Байрона («Лісовчик», «Низовець»). Спільні для Падури і «Ревухи» мотиви – повстати проти Москви, силою шабель, що й турка гнали, пустити «врозтіч кацапню» («Запорожець»).

¹ Це перша у поезії згадка тої історичної дороги, якою «бігли гості», чи згідно з народною пісню, ішли татари в XVI-XVII ст. «на чотири шляхи» з Перекопу під час нападів на Україну.

«Золотую бороду» й «думу» «Сірко», до якої Падура взяв епіграф з власної поеми «Путь Чайльд-Гарольда по Слов'янщині», єднає романтичний контраст давніх буйних часів і німотних авторських. Аналіз сучасної дійсності вніс варті уваги ідейні модифікації літературного дискурсу орієнталізу: «Орда засіла Польщу гробами, / А Крим спустинів», став руїною, як із ціннісно вартісним співчуттям до вчорашніх ворогів писав автор («Сірко»). Інші ліро-епічні «портрети», «Мурашка», «Тетеря», «Свірговський» і «Роман з Кошири», продовжили тему протистояння Орди і слов'ян, зокрема козаків. Тож уже звичними, а не екзотичними денотатами творів Падури виступили татарські орда і ясир, улуси й Бахчисарай Кереїв (Гіреїв), турецькі яничари і фірмани султанів. Це говорить про деякий поступ процесу «орієнталізації» українського письменства.

Є у творчій спадщині Падури поетичні розділи «Монголки», куди увійшов довший епічний вірш «Путь монголів» із часів Батия, та арабські «Розмаїтості» – «Чапка», «Пісні Селіма Резулад», «До еміра Таг-ель-Фахер-Абд-ель-Нішан» (Ржевуського). Назагал естетична вартість цих писань невисока, та й знав автор Схід тільки з книжкових джерел і розповідей. Незважаючи на це, Тимко Падура вписав своє ім'я у літопис польсько-українсько-орієнтального спілкування й літературного «арабофільства».

Повертаючись до харківської школи українського романтизму та її орієнтальних зацікавлень, зазначимо: подібно до Боровиковського й приблизно тоді ж *Ізмаїл Срезневський* звернувся у вірші «Мысли Саади» («Под кровом безвестных зеленых вервей...») до інонаціональних мотивів й екзотичних середньоазійських реалій, однак відтворив скоріше власну рецептивну візію прототипів. Аналогічно перипетії долі Корнія Овари з однойменної балади Срезневського, його виправи з ордою на ляхів чи походи на Крим і морем на турків, під час яких він здобув «між агарян собі сорому» на відміну від героїв вірша «Козак та буря» А. Метлинського чи «До Шевченка» О. Корсуна, а потім залишаються на маргінесі творчості (хоча як філолога його цікавила *Зенд-Авеста*). Причину цього вбачаємо у підрядній ролі цих мотивів стосовно основного демонологічного сюжету союзу з бісом.

Орієнталізм незавершеної бурлескної поеми «Харко, запорозький кошовий» Якова Кухаренка полягає хіба що у сюжеті сьомої пісні. Тут герой після зруйнування Січі потрапив у царство «імгертинців» (очевидно, імеретинців-грузин), де у нього закохалася цариця Ганна. А створена теж у 40-х роках ХІХ ст. поема «Жабомишодраківка» Костянтина Думитрашка за такого ж факультативного використання орієнтальної образності привертає увагу не тільки травестіюванням пародії Гомера «Батрахоміомахія». Адже поема розвинула мотиви міжнародного тваринного епосу, популярного в індійській, арабській, китайській, африканській тощо культурі, по-своєму продовживши барокову традицію алегорично малювати історичні воєнно-політичні змагання народів та їх війни.

Романтики перших десятиріч XIX століття розбудували жанрову систему українських епіки й ліро-епіки за рахунок асиміляції фольклорних казок, легенд і переказів.

Література

Дзеверін, І. (Ред.). (1987). Українські поети-романтики. Поетичні твори.

Любов Печерських
*Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Харків, Україна*

ЖИВА КАНОНІЧНІСТЬ: (НЕ)МОЖЛИВИЙ ЗРАЗОК СУЧАСНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ «РАДІО НІЧ» Ю. АНДРУХОВИЧА)

Увесь творчий шлях Ю. Андруховича пов'язаний із процесом творення канону постмодерного роману в українській літературі. Від моменту появи «Рекреацій» (1990) та «Московіади» (1992) письменник цілеспрямовано й наполегливо працює над виконанням місії формування гідної рецепції української літератури в світі. М. Найдан зокрема пов'язує імена письменників-бубабістів з процесами відновлення української мовної та культурної ідентичності, популяризації нової колоритної літератури, початком возз'єднання з Європою та українізації, розцінює їх як джерело енергії для суспільства у стані часткової ентропії з середини 1980-х, і під час аварії на ЧАЕС (Найдан, 2017: 123-124.)

З легкої руки О. Забужко, яка порівняла другий роман автора з текстом Т. Конвіцького, назвавши його «Малим Апокаліпсисом, на малоросійський лад перелицьованим», співвідносячи досягнення Ю. Андруховича з відповідним проривом І. Котляревського в осучасненні української мови, а основним здобутком – те, що «Московіада» стала естетичним прощанням з Москвою (Забужко, 2001: 324). Отож український письменник перетворився на знакову постать, яка опанувала формулу написання постмодерного роману.

«Перверзія» (Андрухович, 2002) стала еталоном постмодерного роману в українській літературі. Актуалізовано такі складники жанрового канону, як пародіювання вад та протиріч сучасної цивілізації, множинність вибору у кожній життєвій ситуації, перформативність як спосіб комунікації, наскрізна відвертість та відсутність меж для зображення будь-яких аспектів життя, програмове порушення стереотипів і табу, демонстрація мовної та стилістичної віртуозності, поліжанровість та жанрова пастишизація, буфонадність жанру (опери в цьому творі), фрагментарність і колажність структури, найширша культурна ерудиція й вільне обігрування традиції, сценарність (театральність або кінематографічність)

життя, багат шаровість та поліваріантність розгортання нарративу, симультанність (у першу чергу у відношенні до музики, що пронизує увесь текст і є повноцінним голосом у поліфонічній картині роману) та ін.

Попри свою синтетичність, філологічність, досить вузьку цільову аудиторію, романи Ю. Андруховича порушують актуальну філософську та суспільну проблематику, в центрі сюжету текстів автора завжди глибоко особисті переживання чутливої творчої особистості, її стосунки зі світом, осмислення напрямку метафізичних шукань.

Розглянемо, які аспекти постмодерністської поетики цілеспрямовано актуалізує і розробляє Ю. Андрухович у романі «Радіо Ніч», визначимо нові знахідки, порівняно з попередніми романами. Під час аналізу використовується порівняльний метод.

1. Міжродовий синтез (близько до «Перверзії», різниця полягає у стислості, лаконічності використаного жанру, мета залучення п'єси до тканини роману – розширення виражальних можливостей тексту, внесення модальності вертикального трагічного світозаперечення, діалогічності мови, поєднання координат конфлікту драматичного як зіштовхування позитивного героя з ворожими йому суспільними силами і трагічного, як непримиренного протистояння героя і світу в цілому, сутності пафосу самотності, неспокою і тривоги).

2. Динамічне листування електронними листами та смс-ками як різновид сценарію.

3. Філологічність роману, що визначає філологічність мислення героя як головний сюжет роману.

4. Розуміння життя як спланованого дійства.

5. Мотив «перфектного зникнення».

6. Взаємодія героя з агентами таємних організацій (Різенбокк та Ада у «Перверзії», «Моб» та «Ліга асенізаторів національної єдності» у «Радіо Ніч»).

7. Оприявлення та легітимізація світу галюцинацій та марень головного героя, стирання меж між реальністю та сном.

8. Мотив подорожі, або точніше, дія, обмежена лише пересуванням (аналогічно до артгаузного фільму, «тягучого, в'язкого, перегрітому, липкому» (Андрухович, 2021: 279)).

9. Мовні ігри (Андрухович, 2021: 276).

10. Інтермедії-записи радіоефірів у романі Ю. Андруховича «Радіо Ніч», відсилаючи до класичного жанру інтермедії / інтерлюдії, вибудовані на спокійній настроєвій хвилі, графічно відділені від основного тексту, виконують функцію композиційної канви, яка тримає цілісність тексту, організовуючи спогади, роздуми та перекази подій у формі стенограми радіоефірів, дозуючи та структуруючи інформацію, додаючи легкості сприйняття, звичного для сучасної людини медійного формату. Кожний ефір супроводжує ретельно дібраний музичний трек, музична програма «Список Ротського» доступна читачеві роману за наданим QR-кодом та «рекомендована для нічного прослуховування».

Використовуючи такий канал (а відповідно, тональність і модальність) спілкування у формі одностороннього діалогу, до якого може долучитися кожний, Ю. Андрухович обирає популярну і функціональну форму комунікації. Своїм добром форми викладу письменник означає філософські координати теорії комунікативної дії Ю. Хабермаса (Хабермас, 2000), згідно якій рефлексія, здійснювана у самосвідомості індивіда, передбачає діалог (Чекушкіна, 2014: 25).

11. Монтажно-колажна структура, нелінійний хронотоп, спричинений специфікою вставних текстів-записів радіоефірів, що демонструє трансформацію традиційних структурних моделей роману.

12. Модальність короткої дистанції, нарівні з легкою зверхністю мовця (а отже, позиція читача та автора у тексті нерівноправні), звично для прози Ю. Андруховича, активізує креативність та аналітично-інтерпретаторські здібності читача. Основний текст та вставні тексти-радіоефіри демонструють стильову, модальну, часову, топографічну відмінність.

13. Радіоефіри містять емоційно викладені дитячі спогади, які зворушують слухача і спонукають до уважного слухання та співчуття (Андрухович, 2021: 80—84); осмислення політичних рішень та вчинків, революційних найгостріших моментів, наприклад: «В мережах писали про деяких щойно амністованих лідерів: їх нібито бачено на летовищі, звідки вони чомусь безперешкодно відлітали то в канарський, то в сейшельський бік. Слово «договірняк» авансувало до найвживаніших. <...> лідери злили нас і протест» (Андрухович, 2021: 257).

14. Мотив зустрічі і спілкування з офіцером держбезпеки (Андрухович, 2021: 60—263) використовувався автором у «Московіаді», активується тема родвоєння особистості

15. Опис технічного забезпечення звуку та світла на одному з концертів за участі Ротського містить детальний перелік приладів освітлення та забезпечення звукового покриття (Андрухович, 2021: 296—297), подібно до більш поверхових переліків обладнання для опери-буфф у «Перверзії».

16. Актуалізовано тему самотності, втрату сенсу існування у певному часопросторі без однодумців (Андрухович, 2021: 298).

17. Репортажність викладу: розгортання подій у окремих ефірах передається набагато напруженіше, спогади Йоса нагадують польовий репортаж з місця подій, зсередини майданно-революційного осередку: на Поштовій «<...> уже вимальовувалося остаточне пекло: повсюди горіли шини, <...> рахунок пораниених і скалічених перевалив за сотню, а промови зі сцени дедалі більше нагадували прощальні молитви. Влада вже не погрожувала бронетехнікою — вона мовчки, по-діловому перекидала її до столичних передмість» (Андрухович, 2021: 301). Пронизливо-документально звучить опис загибелі Махача, гітариста рок-гурту «Доктор Тагабат», тим більше, що він спершу відмовився грати на майданній сцені, але після викрадення Йоса з'явився на барикадах: «<...> він ліз у найгарячіші місця, <...> і всім заважав у своєму новісінькому пальті в шахову клітинку, яскраво-червоному шалику та з розпатланим на вітрі сивим волоссям.

Поліцейний снайпер, що засів на даху головного урядового офісу, не міг не обрати саме цього старого патлатого мудака. Загалом на тій барикаді він облюбував собі з десятків потенційних мерців <...> але Махач був поза конкуренцією. Снайпер поцілів в шалик» (Андрухович, 2021: 301).

18. Ефір про тортури Ротського, після яких музикант втрачає фізичну можливість грати на клавішах актуалізує тему політичного переслідування і фізичного насильства з незворотніми наслідками. Під'єднується мотив болючої неспроможності для музиканта виконувати музику (навіяне, вірогідно, неодноразово висловлюваною Ю. Андруховичем тугою за нереалізованим вмінням виконувати музику, компенсовану участю як автора у музичних проєктах).

19. Те, що Йозеф не пристав на умови «тайняка» Теофіла, виливається у метафізичні роздуми щодо ролі Бога у житті людини: «Батько ніколи не перестає нас любити. Навіть у зовсім біблійній, непроникній чорноті» (Андрухович, 2021: 344).

20. Музичні фрагменти, пропоновані ведучим радіоефірів, актуалізують слухове сприйняття читача (оприявнюючи інтермедіальність/симультанність тексту) і виступають/є в тексті смисловим (знаковим), а не тільки фоновим елементом.

21. Напружений шпигунський сюжет є основною подієвою канвою твору, як у романі «Перверзія». Наскрізним мотивом є кохання як неочікуваний дарунок долі.

22. Тема великих несподіваних грошей.

23. Тема неминущої смерті і невиліковної хвороби.

24. Тема марної смерті (загибель Махача).

25. Тема переслідування та втечі.

26. Мотив комфортного перебування у осередку емігрантів та втікачів.

27. Нове для автора езотеричне розуміння нескінченності попередніх життів / існування як послідовності земних втілень.

28. Не вперше актуалізований образ жінки-супергероя (Марта у «Рекреаціях», Галина у «Московіаді», Ада у «Перверзії»), особистості карколомної долі, людини, позбавленої батьківського піклування, реалізованою у службовому просуванні.

29. Автор використовує культурні коди з прихованим смислом, призначеним актуалізуватися у свідомості читача. Наприклад, у романі побудований другорядний образ мешканки Колонії на Старому Замку у місті Носороги, однієї з «галасливих, з нальотом непомитості і фіглярства чоловіків і жінок», що виконували соціальні ролі наставників. «Бабега у вицвілому й від того брудно-сірому спортивному костюмі та чорному береті поверх сивих рідких патлів» (Андрухович, 2021: 218) має прізвисько Леді Гага. Автор відкриває глибокі шари смислу, називаючи героїню роману сценічним псевдонімом співачки Стефані Джоан Анджеліни Джерманотти, який вона отримала від продюсера Р. Фьюзарі, виконуючи пісню Ф. Меркьюрі «Radio Ga-Ga». У пісні є

значущі фрази, які привідкривають настрій та месидж цілого роману. Звертання до радіо: «My only friend through teenage nights» («Єдиний друг моїх юнацьких ночей»), «You made 'em laugh - you made 'em cry. You made us feel like we could fly» («Ти змушувало нас сміятися, ти змушувало нас плакати. Ти надавало враження, ніби ми вміємо літати»). У образі старого радіоприймача, вірогідно, запозиченого з тексту пісні «Radio Ga-Ga», зображення якого вміщено на обкладинці роману, Ю. Андрухович поєднує метафору старої цивілізації, що має оновитися, не втративши вагомих для багатьох цінностей.

30. Серед героїв роману є олюднений образ ворона Едгара, що передбачає розуміння багатозначної системи знаків і символів. Домашнього ворона Ротського названо Едгаром, що алюзійно пов'язано з віршем «Ворон» Едгара Алана По. У багатьох культурах образ ворона пов'язаний з війною, смертю, пограничними межовими станами. У країнах Європи, Африки, Азії птах вважається провісником трагічних подій. У Північноамериканській міфології птах вважається посередником між світами. У Грецькій та Римській міфології ворон — божий посланець, символ удачі. У індійській традиції суворий вчитель Сатурн (Шані) зображається верхи на чорному вороні. Частиною практик з умилювання Сатурна є годування чорних воронів. Один з найвідоміших у світовій літературі вірш, до якого алюзійно відсилає насамперед ім'я птаха в романі Ю. Андруховича, як зернина майбутньої рослини, містить модель сюжету та основні складники атмосфери роману: музичність, містика, таємничий візит ворона добитого горем героя.

31. Мотив нерозуміння, нечленороздільної мови («мимрява» Аніме (Андрухович, 2021: 235)).

32. Фрагментарність реальності, розпад цілісності картини навколо, монтажний принцип поєднання «кадрів» («Усе навколо так чи сяк почало розпадатися, час і простір подрібнилися на безліч фрагментів, у переважній більшості яких панувало Ніщо» (Андрухович, 2021:231).)

33. Ротський має багато спільних рис із Перфецьким з «Перверзії»: називання Ротського Орфеєм (що спустився зі свого помешкання на верхньому поверсі до клубу «Хата моргана»), нетривкі стосунки з великою кількістю жінок, гетерохромія — очі різного кольору (одне зелене), самотність не з вибору, а з причини зовнішніх обставин, образ довгих і витончених пальців рук (Андрухович, 2021:115). Наявні паралелі у сюжетах романів: саміт-семінар за участі «грубих риб».

34. Тема розуміння революції Гідності на Заході («Ми співчуваємо вашій революції. Твоїй країні, яку душить потвора. Але ніякого насильства!» (Андрухович, 2021: 188)).

35. Використання кінотехнік: затемнення «На сцені затемнення. З екрана звучить новина дня <...>».(Андрухович, 2021: 200), світлові акценти («<...> у приглушеному світловому контурі й, зусібіч оточений непролазною темрявою <...>» (Андрухович, 2021: 115).), Бог як режисер («Наш милосердний Господь усе-таки за першою своєю освітою Режисер. До того ж він і сценарист, і продюсер»

(Андрухович, 2021: 90).

36. Смысл життя як «спостереження і прогулянки» (Андрухович, 2021: 214).

37. Образ тюрми і тюремного життя.

38. Риси утопії. Лейтмотивом утопії є заперечення наявної соціальної реальності вигаданими бажаними фактами. Ю. Андрухович у романі «Радіо Ніч» заперечує факт продовження воєнних дій на Сході України уявним припиненням існування Росії як держави. Пафос твору підсилюється запереченням існування навіть російської мови, що відбиває бачення письменника про побудову майбутнього України окремо від країни-агресора. Авторські особливості жанру утопії свідчать про різновид жанру «практопія», до якого можна віднести роман.

39. Актуалізація темі війни: старої (падіння Ротського з даху старого сховища (Андрухович, 2021: 134) і гібридної (Андрухович, 2021: 141)).

Отже, у романі «Радіо Ніч» Ю. Андрухович, попри закиди у обмеженості поетикальних рис, вторинності стосовно самого себе (Гребенюк, 2007: 63), опрацьовує низку нових тем, демонструє застосування нового інструментарію, засвідчує співзвучність твору з актуальними подіями сучасного життя.

Література

Андрухович Ю. (2021). *Радіо Ніч*. Чернівці: Меридіан Чернівці.

Андрухович Ю. (1997). *Московіада*. В: Андрухович Ю. *Рекреації. Романи*. Київ. С. 113–256.

Андрухович Ю. (2002). *Перверзія*. Львів: ВНТЛ «Класика».

Андрухович Ю. (1997). *Рекреації*. В: Андрухович Ю. *Рекреації. Романи*. Київ. С. 33–112.

Гребенюк Т. В. (2007). *Художня культура українського постмодернізму (на матеріалі сучасної прози)*. Навчальний посібник з курсу “Культурологія”. Запоріжжя.

Забужко О. (2001). *Хроніки від Фортінбраса*. Вибрана есеїстика 90-х. К.: Факт.

Найдан М. (2017). *Українська авангардна поезія сьогодні: Бу-Ба-Бу й інші*. В: Найдан М. М. *Від Гоголя до Андруховича: літературознавчі есеї*. Львів: ЛА «Піраміда». 224 с. С. 123-124.

Хабермас Ю. (2000). *Моральное сознание и коммуникативное действие / пер. с нем.; под ред. Д.В. Складнева*. СПб.

Чекушкина Е. (2014). *Коммуникативная теория Ю. Хабермаса и культура информационного общества. Теория и практика общественного развития*. № 1. С. 25—27.

Вероніка Пугач
Докторська школа
імені родини Юхименків НаУКМА
Київ, Україна

НА ЗАХИСТ КАНОНУ: ПЕРСПЕКТИВИ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ІСТОРІОГРАФІЇ ФІЛОСОФІЇ

Проблема канону є спільною для теорії літератури та історіографії філософії. З одного боку, є певні перетини на рівні постатей, які особливо помітні в українській філософії та літературі. Наприклад, Іван Франко і Григорій Сковорода посідають чільне місце як у філософському, так і в літературному каноні. Проте цікавішим є те, що спільними є загальні питання, які стосуються канону: чи потрібен він, чи виправданий, яким він може чи має бути? Відповідно, корисною може бути співпраця над розв'язанням цих методологічних питань, які є актуальними як для історії філософії, так і для теорії літератури. У цьому контексті хочеться звернути увагу на феміністичний підхід в історіографії філософії, методологічні міркування у межах якого можуть потенційно бути актуальними і для розв'язання питань теорії літератури.

У сучасній англомовній феміністичній філософії побутує думка, що канон потрібно змінювати, залучаючи до нього жінок, адже історико-філософський канон за рідкісними винятками складається з чоловічих постатей. Філософині Шарлотта Віт та Ліза Шапіро зауважують, що є два найпоширеніші шляхи привернення уваги до жіночих постатей: «найкраща акторка другого плану» та послідовне дослідження жіночих здобутків (Witt & Shapiro, 2021). Перший підхід полягає у тому, щоб залучати жінок, які писали на ті теми, якими опікувалися вже наявні у каноні чоловіки або навіть жінок, які були їхніми ученицями. Другий підхід пропонує самоцінно розглянути ті філософські питання, які фігурують частіше у творчості жінок, та реконструювати своєрідну традицію філософування жінок паралельно до чоловіків. Обидва підходи є корисними, на думку дослідниць, адже важливо залучати жінок у різні можливі способи.

На мою думку, у питанні канону продуктивнішим є перший спосіб, адже другий нібито схиляє до формування окремого канону «жіночої філософії», тим самим лишаючи її на маргінесі, а не змінюючи наявний історико-філософський канон, який все одно лишиться основним. Також такий підхід видається напрочуд бінарним для сучасності, а ще таким, який фокусується суто на статі, ігноруючи при цьому інші важливі фактори (соціальне походження, раса, географічне розташування). Цей підхід дуже обмежений, тоді як видається неправильним ігнорувати інші суміжні питання, як-от фактичну відсутність в історико-філософському каноні постатей з Африки та Азії (Park, 2013) і загальну західноцентричність канону (Norden, 2017).

Враховуючи проблематичність того, як канон формувався історично, може постати питання суцільної відмови від нього, адже сформувати повністю

неупереджений і репрезентативний канон навряд чи можливо. Однак я вважаю цю ідею непродуктивною, оскільки канон все одно так чи інакше потрібен і продовжить функціонувати, принаймні, в освіті. Так, обираючи для історико-філософських курсів постатей, викладачі і викладачки будуть орієнтуватися на «відомих» (канонічних) філософів, а певні програми з курсів літератури потрібні для наявності певної спільності знання. Зрештою, навіть якщо номінально відмовитися від канону і запропонувати децентралізований підхід, за якого замість «історії філософії» (чи «світової літератури») як такої будуть лише курси формату «Середньовічна філософія Західної Європи» або «Іспанська література XVIII століття», то все одно лишиться питання того, кого вивчати в межах подібних курсів, на підставі чого ми надаємо більшої чи меншої важливості тим чи іншим текстам та постатям, а, за великим рахунком, це означає, що питання канону все одно лишається неунікним.

Робота над тим, щоб до канону входили не лише білі чоловіки, є непростю і поступовою, проте вона потрібна не лише з точки зору моральної справедливості, але також і з позиції покращення уявлення про те, наскільки розмаїтою була і може бути філософія або література. Тому робота з реабілітації та популяризації менш відомих з певних причин постатей є актуальним завданням, у якому співпраця історіографії філософії та теорії літератури на рівні розробки і впровадження методології може виявитися дуже плідною.

Література

- Norden, B. (2017). *Taking Back Philosophy: A Multicultural Manifesto*. New York: Columbia University Press.
- Park, P. (2013). *Africa, Asia, and the History of Philosophy: Racism in the Formation of the Philosophical Canon, 1780–1830*. New York: State University of New York Press.
- Witt, C., & Shapiro, L. (2021). *Feminist History of Philosophy*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/feminism-femhist/>.

Елена Ревуцкая
Минский государственный лингвистический университет
Минск, Беларусь

ПОНЯТИЕ И ОБРАЗ ГОРОДА В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ МАРЫЛИ ВОЛЬСКОЙ «О СТАРОМ ЛЬВОВЕ»

Польская поэтесса Марыля Вольска (1873–1930), дочь художника Кароля Млодницкого, родилась и завершила свой жизненный путь во Львове: образ родного города оказывается столь неотъемлемой частью её творчества, что

последнее едва ли следует считать наследием только лишь польской поэзии. В свою очередь, феномен города не первое десятилетие выступает объектом изучения филологической науки. Пространство города – это область двойного семиозиса: будучи моделью универсума, город также и моделируется универсумом, воспроизводя представление человека о глобальной структуре мира (Лотман, 2010: 676). Двойственная природа городского пространства имеет значение для исследователя: город представлен как физическими координатами, так и системой образов, отраженных в сознании и дискурсе. Семиосфера города составляет миф, бытующий единовременно с городом реальным. Этот сплав изображения и действительности предопределяет двойственность концептуальной модели городского бытия.

В западноевропейской науке осмысление города как языка, текста, семиотического пространства имеет сложившуюся традицию (Г. Зиммель, В. Беньямин, П. Рикер, Р. Барт, Ж. Бодрийар, У. Эко, М. Бютор, К. Линч и др.). В русскоязычной филологии феномен города изучается в рамках двух подходов – лингвокультурологического и литературоведческого. Так, городу как текстовой категории в разное время посвятили свои работы выдающиеся лингвисты (М. М. Бахтин, Б. А. Ларин, В. Н. Топоров, Ю. С. Степанов, В. А. Маслова и р.). Напомним, что, в частности, Киев как концепт и текст культуры исследует в своих лингвокультурологических работах Е. Г. Бураго (Бураго, 2016). В то же время, значимость образа города в художественных практиках предопределяет высокую степень его разработанности в литературоведении. Так, наряду с Санкт-Петербургским и Московским текстами, Киевский текст осмысливается как часть «идейно-художественного триалога» в русской литературе в докторской диссертации А. П. Люсого (Люсый, 2017, 18). Ученый исследует «культурное топографирование» Киева у Михаила Булгакова и Валерьяна Пидмогильного (вспомним, что изданный в 1928 году в Харькове «Город» принято считать первым урбанистическим романом в украинской литературе).

Вместе с тем, всякий художественный образ попадает также и в круг интересов лингвистики, поскольку представляет собой «знаковый концепт», «цикл значений» (Лихачев, 1997: 33). Следует отметить, что с точки зрения науки о языке словесный образ «имеет сложную смысловую структуру, трудноопределимые границы в тексте» (Халикова, 2004: 4), что обуславливает полифонию методов его изучения. В свою очередь, многообразие методологических подходов к исследованию поэтики художественного дискурса (мифопоэтика В. Н. Топорова, теория «образных парадигм» Н. В. Павлович, лингвоэстетическая концепция В. В. Фещенко и др.) свидетельствует о выработке в современной лингвистике целостного видения образа как структуры, имманентно присущей языковому сознанию и находящей свое регулярное выражение в дискурсе. Концептуальное пространство города, таким образом, следует изучать как целостность, включающую в себя единовременно понятие и образ.

В цикле «О старом Львове» (*O dawnym Lwowie*, 1929) город осмысливается как пространство: сидящей на ступенях родительского дома – особняка под номером шестнадцать по улице Зиморовича – маленькой Марыле Млодничкой открывается панорама, сообщающая нам о том, как выглядел Львов с высоты – в своей прежней, изначальной целостности:

«Jeszcze widok daleki, wesoły, / Z naszego ganku. / Na kopiec i wszystkie kościoły, / Aż po cesarski lasek, / Nie zarósł jak dziś, dachami. / Przestrzeń aż za rogatki / Widniała w słońcu niebieska, <...> / Patrzyłam daleko, na miasto, / Jak błyszczy Piaskowa Góra, / Jak się iskrzy na ratuszu lewek...».(Wolska, 1999)

«И далекий, веселый / От родного порога / Вид на горы, костелы – / Аж до самого леса – / Не закрыт был домами... / Я видала – до арки – / Вдоволь шири небесной... <...> / Сквозь дощатые ставни <...> / Я глядела на город – / На Песчаную Гору / И на льва в белом камне». (Вольска, 2017: 56).

Концептуальным центром «давнего Львова» выступает идея дома, символизирующего для лирической героини ценности добродетели, веры, памяти, верности традиции (Ossowski, 1998: 524): «*Dawno, w Zielone Świąta / Na Zimorowicza, pod szesnastym, we Lwowie, / Późne popołudnie...*» (Wolska, 1999) «На Зеленые Святки / В нашем доме во Львове – / Вскоре после полудня...» (Вольска, 2017: 55).

Наконец, концепт «давнего Львова» составляют личности – поэт-неоромантик Владислав Белза (1847–1913), впоследствии поселившийся в одном доме с семьей Млодниčkih, и друг отца Марыли Адам Хмелевский – будущий святой Католической Церкви Брат Альберт (1846–1916): «*Jeszcze w tym czasie pod nami, / Nie mieszkali państwo Bełzowie*» (Wolska, 1999) «Еще не жил под нами/ Сам пан Белза с семейством» (Вольска, 2017: 56); «*Z przepaści schodów głębokiej / Zastyszałam kroki, / Poznałam stukot kuli, / Szedł pan Adam Chmielowski, / Stukał drewnianą nogą*» (Wolska, 1999) «Докатились нежданно/ Вдруг шагов отголоски,/ В сходов нише глубокой/ Стук ноги деревянной –/ Шел пан Адам Хмелевский» (Вольска, 2017: 57).

Литературоведение, оперирующее категориями образа и топоса, может, таким образом, взаимодействовать с лингвистикой, инструментарий которой позволяет изучать пути концептуализации пространства. Последние, в свою очередь, доступны исследователю в языковых (например, метафорических) механизмах, среди которых могут быть выявлены как универсальные, так и уникальные, индивидуально-авторские модели. Диалог литературоведения и лингвистики позволит глубже изучить не только смысловую структуру концепта, но и бесконечное множество его дискурсивных проявлений.

Литература

- Бураго, Е. Г. (2016). Семиотика города: Киев как текст культуры. *Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика*, 2, 35–40.
- Вольска, М. (2017). Летние строфы. Елена Быстрова (Пер.). Москва: Водолей.
- Лихачев, Д. С. (1997). Концептосфера русского языка. Д. П. Николаев (Ред.). *Освобождение от догм: история русской литературы: состояние и пути изучения* (Т. 1, с. 33–42). Москва.
- Лотман, Ю. М. (2010). Архитектура в контексте культуры. *Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи и Исследования; Заметки* (676–683). СПб.: «Искусство–СПБ».
- Люсый, А. П. (2017). *Русская литература как система локальных текстов*. (Автореф. дис. канд филол. наук). Вологодск. гос. ун-т. Вологда.
- Халикова, Н. В. (2004). *Категория образности художественного прозаического текста*. (Дис. канд филол. наук). Моск. гос. обл. ун-т. Москва.
- Ossowski, J. (1998). Maryli Wolskiej poetycki obraz Lwowa. H. W. Żaliński i K. Karolczak (Red.). *Lwów : miasto, społeczeństwo, kultura : studia z dziejów Lwowa* (Т. 2, s.505–526.). Kraków : Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Wolska, M. (1999). *O dawnym Lwowie (pamiętnik liryczny)*. Warszawa: Wydaw. Т.Р.

Юлія Резніченко,
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Дніпро, Україна

(НЕ)КАНОНІЧНІСТЬ НАРАТИВНОЇ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВІСТІ 2010-Х РОКІВ

У сучасних гуманітарних студіях помітне зростання уваги до процесу наратування, що викликано як «наративним поворотом», помітним із 1990-х років, так і домінантністю онлайн-ового, стрімового дискурсу сьогодення. Одним із актуальних для з'ясування викладової своєрідності новітніх художніх творів вважаємо підхід, який оприявнює жанрові особливості досліджуваних текстів. Водночас згадаймо, що питання про жанр того чи того літературного твору нерідко викликає чимало дискусій. Проголошена постмодернізмом абсолютна письменницька свобода в поєднанні параметрів різних жанрів в межах одного твору дозволяє, на наш погляд, трактувати низку створених у наш час текстів як обігравання в новоствореному жанровому синтетизмі первісного жанрового синкретизму (М. Бахтін, С. Бройтман, О. Фрейденберг). Т. Бовсунівська переконливо доводить, що «(п)ровідною властивістю сучасного жанрового розвитку стали трансформації та модифікації» (Бовсунівська, 2015: 358) (модифікації – це сума «жанрових трансформацій» (Бовсунівська, 2015: 360) на

основі ідеологічної анаморфози – «викривлення перспективи» (Бовсунівська, 2015: 363)). Ураховуватимемо цю позицію під час подальших спостережень над жанром української повісті 2010-х років.

Наративна організація повістевих текстів становить одну з найприкметніших жанрових ознак від часів києворуського письменства і до сьогодні. Зауважмо, що в давній літературі повість не мала окремого жанрового статусу, оскільки цим поняттям називали окремий об'єктивний тип розповіді про реальні події, які вже відбулися (Синенко, 1970: 9). В. Кожинів слушно реконструює зв'язок повісті як жанру з первісним її трактуванням, узагальнює різні підходи до розуміння названого поняття, зосібна: повість як «середня (за обсягом і охопленням життя) форма епічної прози, менша, ніж роман, але більша за новелу» (Словарь литературоведческих терминов, 1974: 271), і як особлива жанрова форма, що часто нагадує усну розповідь (яка теж перебуває в системі координат «повість – роман») і в цьому сенсі близька до свого попереднього давньоруського змісту (Словарь литературоведческих терминов, 1974: 272). Із початку ХІХ ст. кристалізовано відносно сталі жанрові повістеві ознаки, серед яких – осмислення дійсності (повсякдення) з акцентом на ситуації випробування й проблемі вибору, рівний ритм розповіді / оповіді з посиленою авторською позицією, переважно один центральний герой (А. Гурбанська, О. Кузьмін, І. Сивкова, С. Тузков та ін.). Розвиток повісті із середини ХХ ст. позначено ліризацією оповіді, виразним звучанням авторського голосу, що з певними модифікаціями простежуємо й у сучасних творах цього жанру.

У значному масиві текстів (жанрових модифікацій) української повісті 2010-х років органічно збережено іманентні жанрові ознаки, ще більшого увиразнення набуває «комунікативна подія» (поняття В. Тюпи (Тюпа, 2002), яка нерідко відображає особистісну історію героя у вимірі спогадів. Назвімо тут твори «Альбіна» (Є. Кононенко), «Армагедон уже відбувся» (М. Матіос), «Ваза» (В. Лис), «Записи на подолку» (Т. Зарівна), «Нехворощ» (Л. Пономаренко), «Нова стара баба» (Л. Денисенко), «Новий рік у Стамбулі» (Г. Пагутяк), «Сніданок на снігу» (А. Дністровий), «Сонечко моє, чорне й волохате» (В. Даниленко), «Сповідь джури Самойловича» (В. Даниленко) тощо, жанрові параметри яких близькі до канонічного розуміння повісті, хоча й не всі ознаки витримано (наприклад, заширокий для повісті обсяг осмислених реалій «життя» героя в названих творах В. Даниленка, Л. Денисенко). Ці твори також репрезентують лінійність плину наративу в сучасній повісті, адже відповідно до традиційної художньої умовності, сюжетний виклад у них організовано у двох напрямках – проспективному й ретроспективному. Узагальнюючи ці спостереження, припускаємо, що в українській повісті 2010-х років можна виокремити дві магістральні наративні моделі – лінійно-ретроспективну й лінійно-проспективну.

Поняття наративної моделі вже було апробовано в дослідженнях В. Балдинюк, Л. Деркач, О. Капленко, В. Качмар, М. Лучицької, М. Рябченко, В. Сірук, О. Стогній. На основі аналізу студій названих науковців інтерпретуємо наративну модель як відтворюваний зразок розгортання викладу в тексті,

реалізований у взаємодії референтної й комунікативної подій, які слід розглядати з погляду компонентів наративної структури (тип нарації, фокалізація, авторська інтенція тощо), ураховуючи тріаду «автор – текст – реципієнт». Лінійно-проспективна повістева наративна модель – це розповідь, організована за законами хронологічно послідовної подієвості, яку найчастіше транслює «усвіднений» наратор; лінійно-ретроспективна повістева наративна модель становить викладовий зразок, зосереджений на художньому реконструюванні переважно послідовних спогадів героїв-нараторів.

У творах лінійно-проспективної моделі, як правило, оприявлено засадничі повістеві ознаки, зокрема: неквапливість («епічність») наративу, увага до повсякдення героїв, невеликий обсяг осмислених реальних подій, що вже відбулися тощо. Наприклад, у повісті «Записи на подолку» Т. Зарівної послідовна нарація відтворює певний життєвий період героїні Киліяни (примусове заміжжя з багатим нелюбом, порятунок пораненого коханого й ув'язнення за скоєне). Гетеродієгетичний наратор (за Ж. Женеттом) не бере участі в зображуваних подіях, прагне максимально об'єктивно внаочнити тогочасний суспільний устрій (за всіма прикметами реципієнт розуміє, що перед його очима – часи козацтва). Водночас з тексту очевидно, що наратор співчуває своїй героїні й артикулює оцінку зображеної дійсності: «Суд у нас – то все. Він у нас страшніший за Божий» (Зарівна, 2017: 116). У «ми»-нарації, відтіненій гіркою іронією, «злитю» позиції наратора й героїні Киліяни. Обрана модель письма стилізована під літописний стиль викладу (цей прийом помітний і в сучасних повістях «Іду на ви» Ю. Мушкетика, «Книга амазонок» Г. Максимів), завдяки чому наратор не актуалізує часову дистанцію, його голос звучить органічно для репрезентованої дійсності.

Сконцентрованість на звичності життєвого устрою й відповідний сповільнений темп розповіді властивий повісті «Сніданок на снігу» А. Дністрового. Нарация тут охоплює короткий період із життя одного центрального героя, а саме – події, пов'язані з тимчасовим перебуванням у селі, саме тоді протагоніст Богдан Зарецький переосмислює себе і знаходить нове кохання. У розповіді акцентовано «усезнайство» наратора, який репродукує настрої й відчуття героїв зі значною деталізацією, указує на подальші події (пролепсис), однак виразну оцінку порушених проблем (зосібна – вірності й зради) не констатує. Окрім названих повістєвих жанрових ознак, твору А. Дністрового притаманні риси мелодрами, помітні в сентиментальності героя, перманентному акцентуванні його емоційного стану, передбачуваності сюжетного розвитку тощо. Подібне обігрування прикмет «масових» літературних жанрів відзначаємо в повісті «Вуле ву чайок, мсьє?» М. Гримич, де комбіновано ознаки історичної й пригодницької прози. Отже, тексти лінійно-проспективної наративної моделі можуть бути потрактовані як наближені до канонічної повістєвої наративної моделі, однак з урахуванням жанрових модифікацій.

Інша наративна модель – лінійно-ретроспективна – унаочнює не менш важливу особливість жанру повісті – ліричність, яку реалізовано в інтимності

відтворених спогадів героїв-нараторів. Повісті цієї моделі оприявнюють увагу до закономірностей людського буття (певний період або все життя), значущість актуалізації долі одного центрального героя. На відміну від творів лінійно-проспективної моделі, у повістях лінійно-ретроспективної моделі здебільшого функціонує інстанція гомодієгетичного наратора (за Ж. Женеттом), який (пере)осмислює життєві обставини, створюючи довірливу атмосферу діалогу з реципієнтом. Оповідачка твору «Нехворощ» Л. Пономаренко довіряє читачеві історію-спомин про свій переїзд до замиського будинку, акцентує низку моральних і фінансових проблем, щедро доповнюючи нарацію спогадами дитинства, філософськими роздумами про потребу Дому. Пролепсис на початку повісті відтінює статус цієї події як минулої: «Я продала двокімнатну квартиру, єдине надбання за все безпутне журналістське життя <...>. Тоді я ще не знала, що продала – я продала навіки спокій і затишок» (Пономаренко, 2012: 127). Ліричність оповіді в названій повісті посилено сентиментальністю у відображенні сільського топосу.

«Романічний» сюжет повістей «Нова стара баба» Л. Денисенко і «Сповідь джури Самойловича» В. Даниленка репрезентує спомини героїв у вимірі значної частини їхнього життя. У повісті «Нова стара баба» ретельно виписано характери кількох героїв (оповідачка Варка, онук Славко, подруга Зойка), що розширює жанрові межі повісті. В особливо теплому ставленні до названих персонажів прочитуємо їхню невіддільність від картини світу героїні. Особливу проникливість зізнань героїні відчутно в її розмислах про стосунки з донькою (цю проблему експоновано також у сучасних повістях «Альбіна» Є. Кононенко, «Новий рік у Стамбулі» Г. Пагутяк, «Після третього дзвінка вхід до зали забороняється» О. Забужко). Зворушливість оповіді героїні повісті «Альбіна» Є. Кононенко, подібно до наративу твору «Нова стара баба», забезпечено розкриттям спогадів про подругу. Осмислюючи збережені в пам'яті сцени зі свого минулого, доросла нараторка художньо реставрує глибокий внутрішній світ дівчинки Альбіни, який не змогла досягнути в дитинстві. Отже, у текстах лінійно-ретроспективної наративної моделі помітний частковий відхід від канонічних повістєвих жанрових ознак.

Урахування теоретичного підґрунтя щодо жанрової й наративної характеристики повісті й викладової специфіки низки українських повістей 2010-х років переконує в наступному. Сучасна українська повість зберігає (із певними модифікаціям) свої провідні ознаки – неквапливість оповіді про минуле, сфокусованість на повсякденні центрального героя, відчутну ліричність тощо. Відповідно до реалізації цих параметрів у викладовій організації конкретних текстів, можна виокремлювати різні наративні повістєві моделі, серед яких засадничими є лінійно-проспективна й лінійно-ретроспективна. Названі моделі трактуємо як наближені до канонічної повістєвої наративної моделі. Перспективу подальших студій убачаємо у вивченні творів, віддалених від канонічного розуміння повісті, зокрема тих текстів, у яких наратив організовано за принципом ризомі.

Література

- Бовсунівська, Т. (2015). *Жанрові модифікації сучасного роману*. Харків: Вид-во «Діса плюс».
- Зарівна, Т. (2017). Записи на подолку. Зарівна, Т. *Сходження на Кайзервальд* (с. 102–133). Львів: Видавництво Старого Лева.
- Пономаренко, Л. (2012). Нехворощ. Пономаренко, Л. *Синє яблуко для Ілонки* (с. 127–195). Львів: ЛА «Піраміда».
- Синенко, В. (1970). Русская советская повесть 40–50х годов: Вопросы поэтики и типологии жанра. *Проблемы жанра и стиля*, 44, 7–244.
- Словарь литературоведческих терминов* (1974). Москва: Просвещение.
- Тюпа, В. (2002). Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*, 5, 5–31.

Марта Руденко
Тернопільський національний медичний
університет імені І.Я. Горбачевського
Тернопіль, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ПОЗИЦІЇ НАРАТОРА В ОПОВІДАННІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО «ІЗ ВАРИНОЇ БІОГРАФІЇ»

Модерністське світобачення Миколи Хвильового, його новаторство втілюється на різних рівнях тексту. Дослідники неодноразово звертали увагу на особливості розповідної форми художньої прози письменника. Спираючись на теорію розповідних інстанцій Ж.Женета, ми розглянули різні типи нараторів у художній спадщині митця (Дет.див. Руденко, 2003) Один з них - *авторська розповідь першого рівня (гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації)*.

Як зазначав В.Бут, «Сказати, що оповідання розказане від першої чи третьої особи, означає не сказати нічого, якщо ми не станемо більш точними і не опишемо, як специфічні якості нараторів пов'язані із відповідним ефектом» (Booth Wayne C., 1996: 146). Цю думку слід взяти до уваги при аналізі новел та оповідань митця, у яких діє гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації, тобто розповідач першого рівня, котрий розповідає історію, де він відсутній як персонаж.

На особливу увагу заслуговує тип розповіді від першої особи, де наратором є експліцитний автор тексту. Це такі твори, як «Юрко», «На глухій шляху», «Чумаківська комуна», «Свиня», «Іван Іванович», «Лілюлі», «Ревізор» та взята нами до розгляду новела «Із Вариної біографії». Названі тексти позначені значним ступенем експлікованості постаті наратора в розповіді. Він допускає читача до своєї творчої лабораторії, ділиться планами, конструює імітовані діалоги. Експліцитний автор має риси, які не дозволяють ототожнити його з

реальним автором. Композиція твору з подібною нарративною структурою має низку особливостей. Якщо традиційно «...новела нагадує радше комерційний контракт, за яким автор зобов'язується розповісти щось цікаве, а читач погоджується цьому повірити й узяти все за реальність, принаймні на час читання» (Йогансен, 2001: 383), то у тих творах, де діє експліцитний автор, художній світ вже репрезентовано як фіктивний, а періодичні втручання наратора руйнують рештки читацької довіри. Оповідач залучає читача до творчого процесу, висловлює сумніви і сподівання.

Привертає одразу увагу те, що новелу названо не «Біографія», яка передбачає достовірну та повну інформацію, а наче уривок із неї чи лише певні елементи, які оповідач викладає відповідно до власного бачення. Також це не «Автобіографія», де той, хто пише, відсортовує необхідні елементи, які наперед визначено, і кожен, хто її читає, очікує їх побачити. Уже в самій назві закладено частковість інформації. «Із Варинної біографії» – це не повна біографія, де зазначені необхідні частини, а уривки, які компонуються за бажанням оповідача, відтворюючи авторську стратегію.

Експліцитний автор, так як це було закладено у заголовку, будує свою розповідь хронологічно послідовно, відповідно до вимог жанру біографії. Однак чітку її структуру наратор наповнює своєрідним змістом: «Народилась Варя на Слобожанщині, в повітовому містечку Богодухові, 1900 року, здається»(Хвильовий, 1990:547). Розпочинаючи від дня народження головної героїні, він, однак не впевнений у даних, насамкінець додаючи «здається».

Якщо на початку біографії зазвичай вказують батьків та освіту, то за цим планом оповідач теж зазначає ці пункти. Однак мати характеризується як криклива «бублейниця», «з ненажерливими бажаннями», однак названа не по вуличному, а так, як зазначають у документі – Ярина Федорівна, так само батько – Трохим Климентович – «тихенький п'яничка» і «персона з малоросійської комедії». Разом із згадкою про школу, як зазначає оповідач, «на Мерлі ж вона пізнавала життя та — головним чином — анатомію від різних Петриків та Ваньків, що дуже добре орієнтувалися в цій науці...» (Хвильовий, 1990: 548). Час історії маркований чіткими вказівками, відповідно до того, як відбувалися найважливіші моменти в становленні особистості Варі: перші дитячі роки, дев'ять років, 1905 рік, 1914 рік («почала мріяти про невідомого прапорщика з золотими погонами»)(Хвильовий, 1990:549), 17 років. Однак висвітлює ці зміни наратор з іронічної позиції. Основні події, що мали би цікавити читача, відбуваються «тривожного дев'ятнадцятого року» (Хвильовий, 1990: 557). Становлення Варі як особистості демонструється через розвиток її сексуальності, наче через протиставлення загального/політичного та приватного/вульгарного.

Оповідач – автор Варинної біографії – виявляє себе у тексті звертаннями до читача: «Кожна людина дивиться на світ очима свого світогляду. Отже, і я інакше не вмію дивитись. Коли на Варинному життєвому шляху були такі, скажімо, роки, як 1905-й, то я й питаю: як же на неї вплинули вони?» (Хвильовий, 1990: 548-549) Оповідач окреслює для читача як зовнішні обставини життя Варі та робить

висновки про неї, як-от: «Варя зарекомендувала себе і трошки практичною людиною і людиною без зайвих романтичних ухилів» (Хвильовий 1990:548), так і демонструє читачеві елементи всезнання – мрії та сни дівчини, тобто він подає інформацію так, як вважає за потрібне, є творцем тексту і не приховує цього.

У наратора своя розповідна площина, характерною особливістю якої є розмовно-оповідний стиль мовлення людини, котра вільно володіє літературною мовою. Експліцитний автор, разом з наративним дискурсом персонажів, застосовує цитатний, навіть виділяє його лапками. Відомо, що «натуралістичне відтворення іноземного чи неправильного мовлення умисне підкреслює дистанцію між позицією діючої особи, що говорить, і позицією описуючого її спостерігача (з точки зору котрого в цей момент ведеться розповідь); інакше кажучи, спеціально підкреслюється незбігання (розбіжність) цих позицій, а іноді навіть і відома «дивність» того, хто говорить, для того, хто описує» (Успенский, 2000: 91). Дискурс персонажів з'являється у багатьох сценах, а позиція батька подається лише однією фразою: «Ти того... не дуже... Щоб, значить, як мати каже...» (Хвильовий, 1990: 549), яка за жодних обставин не змінюється.

Два типи дискурсів вирізняються таким чином: діалектизми та суржик Ярини Федорівни, Варі: «Лицьом « вона і справді подібна була до матері» (Хвильовий, 1990: 556), «Виявилось, що він був за шпійона в гетьманському військові і зовсім не гетьманець чи петлюрівець, а «камуністической большевик», як одразу назвала його Ярина Федорівна» (Хвильовий, 1990: 552) та дискурс оповідача, що виявляє у творі рівень освіченої, начитаної особистості: «Ворскло, оспіване поетом Щоголевим» (Хвильовий, 1990: 548), Трохим Степанович - «персона з малоросійської комедії» (Хвильовий, 1990: 549), «як сказав би стиліст типу Гоголя» (Хвильовий, 1990: 551). Жанрова форма стала достатньою площиною для гри оповідача та читача.

Як відзначає Ж.Женетт, «за відчутної диференціації дискурсу оповідача і дискурсу персонажів... досягається міметичний ефект» (Женетт, 1998: 199) На підтвердження такої думки свідчить навіть нагромадження невластивих дискурсові експліцитного автора просторічних слів. Наратор дивиться на події з великої перспективи і подає різні точки зору: «Десь когось розстрілювали, десь (і навіть дуже близько) йшла запекла боротьба, десь напружено клекотіло громадське життя, а для Варі існували тільки запашні провінціальні ночі, що в тривозі мчалися над Богодуховом» (Хвильовий, 1990: 553). Альтернативне перше закінчення, – сон, який примарився Варі, – було би логічним завершенням історії з погляду наративної стратегії автора, однак оповідач поблажливо заспокоює читача і згортає сюжет: «А втім нічого подібного ніколи не було. Це просто приверзлося. Ніхто й не думав брати Варину дитину» (Хвильовий, 1991: 571).

Змальована картина евакуації вражає своєю масштабністю, увагою до деталей. Це вказує на те, що оповідач був очевидцем подій, «тих душних днів дев'ятнадцятого року». Експліцитному авторові близькі не персонажі (на них він дивиться з іронією), йому близькі події, його точка зору належить учасникові громадянської війни.

Через зіставлення точки зору наратора і персонажів, які втілюють перспективу звичайного обивателя, письменник втілює свою стратегію. Варя потрапила у вир революційних змін не через політичні уподобання, Сергій цікавить її як чоловік, а його політичні змагання її не захоплюють. Однак позиція наратора наприкінці твору змінюється, Варя наче морально вивиснується після народження дитини. Завдяки уповільненню темпу нарації, зосередженні на почуттях головної героїні, оповідач полишає іронію та надає твору вищого, загальнолюдського, філософського звучання, завершуючи оповідання думкою про людське життя як найвищу цінність. Кількаразове зіставлення сюжетних елементів народження немовляти з євангельською історією є перспективним у плані дослідження інтертекстуальних зв'язків новели.

У сучасному прочитанні твору варто звернути увагу на той факт, що у часи становлення радянської влади на Україні та після цього, у передвоєнний період біографія набула особливого значення для подальшої партійної кар'єри та навіть життя, особливо такі питання, як походження, партійна приналежність, перебування у військових формуваннях та арміях. Жанр біографії виходить таким чином далеко за межі офіційного документу, який подається в установу. Наповнивши ці рамки новим змістом, письменник привертає увагу до життя простої людини, яка далеко не завжди здатна зробити логічно обумовлений чи етичний вибір в екстремальних історичних обставинах.

Література

- Женетт, Ж. (1998). Повествовательный дискурс. Женетт Ж. *Фигуры* (Т.1-2, Т.2, с.60-280). М.: Изд-во им. Сабашниковых.
- Йогансен, М. (2001). Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків. *Вибрані твори* (с. 361 – 475). К.: Смолоскип.
- Руденко, М. І. (2003). Наративна типологія прози Миколи Хвильового. Тернопіль.
- Успенский, Б. А. (2000). Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000.
- Хвильовий, М. (1990). Из Вариной биографии. М. Г. Жулинський, П. І. Майданченко (Упоряд), *Твори* (Т. 1, с.547-572). К.: Дніпро.
- Booth, Wayne C. (1996). Types of Narration. S. Onega & Jose Angel Garcia Landa (Ed), *Narratology: An Introduction* (p. 146 – 154). London ; New York : Longman

Оксана Румянцева-Лахтіна
Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди
Харків, Україна

СІМЕЙНИЙ РОМАН В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ

Український сімейний роман як конкретно історичний варіант зростає на національному ґрунті. Шляхи його формування відбуваються на тлі розвитку вітчизняного письменства та інтеграції в європейську та світову літературу.

Модифікації жанру роману в сучасному літературознавстві досліджують Т. Бовсунівська, О. Боярчук, Л. Ковальчук, Н. Копистянська, Т. Кушнірова. У своїх працях вони вивчають питання архітектоніки, нарації, типології, трансформації, динаміки та функціонування літературних жанрів в історичній проєкції.

Т. Бовсунівська у монографії «Жанрові модифікації сучасного роману», аналізуючи сучасні романи західних та українських письменників, уточнює основні категорії жанрології, зокрема поняття «жанрової модифікації», вказуючи, що це «відповідним чином структурована система ідеологем художнього мислення. Вона може визначитися тільки у кореляції з ідеологічними процесами доби» (Бовсунівська 2015:27). Окрім того, дослідниця зазначає, що «жанрова типологізація явно протистоїть процесу утворення жанрових модифікацій, які жодним чином не беруться при цьому до уваги дослідниками, а без урахування цих невіддатливих форм будь-яка типологія стає хибною» (Бовсунівська 2015:7).

Дослідниця Н. Власенко представляє свою концепцію модифікацій роману доби традиціоналізму як синтез жанротворення і текстопородження: «На «виднокіл» предметно-методологічного самовизначення науки про літературу повертається проблематика, котрою акцентується неусталеність – на «горизонтах» реконструкції історичного руху роману – його модифікації...» (Власенко, 2013:23)

Н. Власенко пропонує простежувати у діахронічному спрямуванні накопичення відмінностей, які поступово утворюють модифікацію роману, та синхронічне спрямування, засноване на взаємопроникненні «генеративних моделей та структурних матриць конкретних романних різновидів» (Бовсунівська 2015:7).

Н. Копистянська, опрацьовуючи жанрові модифікації у своїх дослідженнях зазначала: «В проблему жанрової модифікації входять і такі питання, як роль публіцистичної діяльності письменника в його творчості, новий тип соціальності в літературі, усвідомлення в ній народності й героїчного, питання історизму, співвідношення об'єктивного й суб'єктивного» (Копистянська, 1978:242). А Поль де Ман висловлюється таким чином про жанр роману: «Виникнення роману, провідного сучасного жанру, розглядається як результат зміни структури людської свідомості; розвиток роману відображає

модифікації людського способу самовизначення стосовно всіх категорій буття» (Ман, 2002:75)

Теоретик жанру сучасного роману Т. Бовсунівська виокремлює риси жанрової трансформації :

- кожна модифікація неповторна, оригінальна, самодостатня, оскільки «жанр безпосередньо реагує на естетичну концепцію особистості» і тому важко типологізується;

- модифікація і трансформація завжди поруч, за допомогою трансформацій утворюються варіанти оновленої жанрової схеми, але тільки трансформація не вирішує кінцевого результату;

- жанрова модифікація – це не тільки сума жанрових трансформацій, а й загальна логічна схема твору, його естетична основа й ідеологічне спрямування; типологію жанрових трансформацій укласти можна, у той час, як типологія жанрових модифікацій не піддається укладанню внаслідок розмаїтості задіяних видозмін за джерелами, формами, рівнями та ін. (Бовсунівська, 2015)

Найбільшу проблему в сучасній жанрології становить визначення форм трансформацій. Література початку ХХІ ст. та доби постмодернізму має безліч форм жанрових трансформацій. Переливи трансформацій=модифікацій ускладнені ще й тим, що повторювані трансформації з часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації – остаточно засвідчують утворення жанру (Бовсунівська, 2015).

Систематизацію жанрових трансформацій запропонував Алестейр Фаулер. Він не просто дає своєрідну класифікацію ймовірних жанрових змін, а трактує принцип споглядання жанру як систему вічних трансформацій. Його принципи трансформативності та комбінаторики вподобали теоретики постмодернізму. Фаулер наголошує на тому, що істотною формою оновлення жанрової системи є комбінування або змішування жанрів. Для окреслення цього процесу вчений пропонує термін «включення». (Бовсунівська, 2015:16).

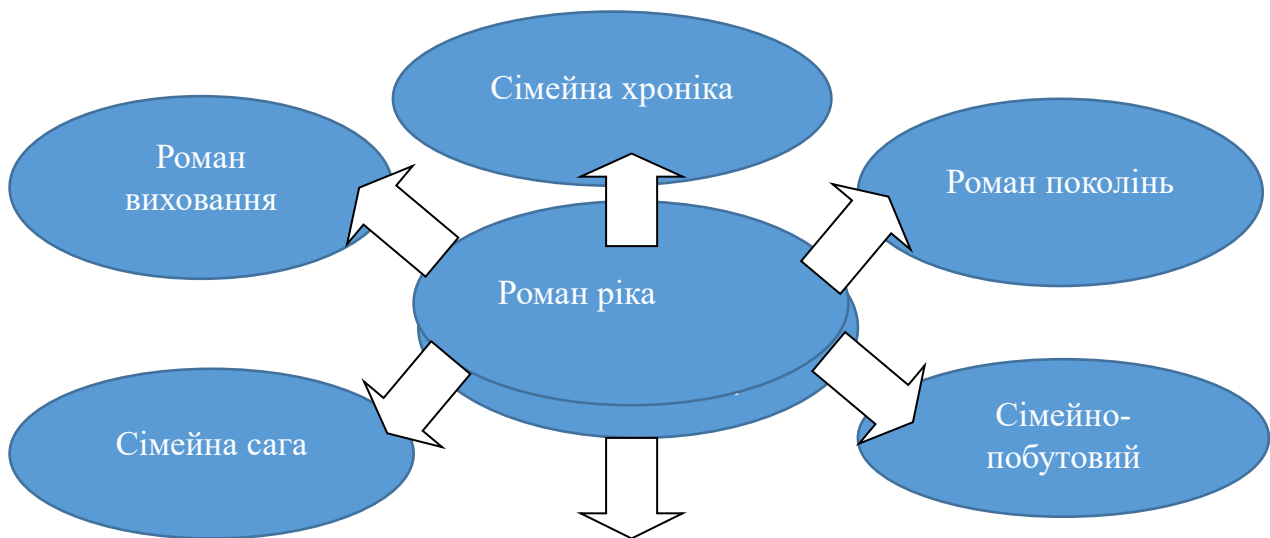
Н. Копистянська, українська дослідниця, запропонувала в свою чергу такі «шляхи трансформації жанру»: 1) «зміни на рівні тематики»; 2) «різне ставлення до традицій»; 3) «зміна уявлень про прекрасне й корисне, про сам предмет мистецтва, його функції»; 4) «за рахунок міжжанрового, міжродового зв'язку між видами мистецтва»; 5) «збагачення, видозміна жанрового поняття, поява нових різновидів і модифікацій є також наслідком зв'язку літератури з наукою і публіцистикою»; 6) активний вплив жанрових теорій (Копистянська, 1978). Але вищезазначені чинники стосовно світоглядних позицій письменника й «спрямування читача», вплив нових теорій безпосередньо стосуються жанрових модифікацій, а не трансформацій, бо «трансформація має кінцевий результат у вигляді опанованого прийому, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо, у той час, як модифікація завжди незавершена, оскільки ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція...» (Т. Бовсунівська, 2015:18).

Т. Кушнірова в роботі «Проблемні питання типології роману в літературознавстві» зазначає, що важливою структурною одиницею жанрового змісту є жанрова домінанта, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Поняття «жанровий зміст» тотожне «жанровій модальності», проявом якої є жанровий пафос, що акумулюється у композиційно-мовленнєвій структурі твору, а також є визначальним чинником жанрового стилю. Через стиль жанрова модальність доводить до реципієнта змістове наповнення твору. (Т. Кушнірова, 2011)

Щоб не викликати жанрову плутанину в сучасних умовах суцільних трансформацій і модифікацій, учені-літературознавці звертаються до патерну, який є центровим у визначенні жанру твору, тобто його ядром. Патерн (ядро) жанру, як правило, залишається незмінним, не зважаючи на ті трансформації, які зазнає будь-який жанр у процесі когнітивного моделювання і провокують появу шаблону жанру. Тобто патерн закладає принцип смислопородження, чим істотно відрізняється від поняття «канон». «Патерни характерні для латерального (нестандартного) мислення, оскільки ведуть від кліше, від канону – у сферу вигадки. Патерн завжди – тільки тенденція, яку кожен письменник зреалізує по-своєму» (Бовсунівська, 2015: 20).

За принципом патерну, тобто жанрового ядра, ми пропонуємо розглядати трансформації й модифікації сімейного роману. Сімейний роман може бути трансформацією соціально-психологічного або історичного роману. «Сімейний роман, поряд з романом кар'єри, де герой «йде від самого себе, від початкової своєї заданості», побутовим романом, де людина поставлена у вузькі рамки свого буденно-побутового існування, психологічним романом, що досліджує глибини внутрішнього світу особистості, соціальним романом, який розглядає закони суспільно-політичного життя, історичним романом, що відтворює «історичні обставини та події як доцільну неминучість» і пояснює «зображувані події... законами епохи» – є доказом жанрового різноманіття роману» (Алламуратова А., Алламуратова Г., 2014: 1118).

Патерном, тобто жанровою домінантою для інших субжанрів, ядром, можна вважати сімейний роман як такий, що за змістом є моделлю епічної оповіді про сім'ю та узагальнює поняття модифікацій жанрів роману про родину. «Важливою структурною одиницею жанрового змісту є жанрова домінанта, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанровий зміст роману визначає сукупність жанрових домінант, які охоплюють різні рівні (від тематичного до сюжетного-композиційного, стилістичного), і створюють певний “стрижень”, який відтворює авторські орієнтири» (Кушнірова, 2011). Субжанрами, або жанровими модифікаціями сімейного роману, на нашу думку, можемо вважати: роман становлення й виховання, сімейну хроніку, сімейну сагу, роман поколінь, роман-ріку тощо. Домінуючою проблематикою та змістовим ядром вищезазначених субжанрів є стосунки особистості з членами родини та формування світогляду людини під впливом внутрішніх (родинних) та зовнішніх (соціальних) чинників. Таку концепцію можна розглянути на схемі нижче:



Література постмодернізму вимагає поповнення трансформаціями насклад міжвидової синкретизації, зміни чи накладання темпоралізацій сюжетних схем, авторської установки на синтез нового жанру, зміни міметичного спрямування, включення позалітературних текстів, авторської позиції, реконтекстуалізації тощо (Бовсунівська, 2015: 19).

Отже, сімейний роман як жанр у сучасній літературі розвивається і трансформується, бо є жанром “неканонізованим”. На сьогодні в літературі він відтворює коло суспільних явищ та порушує низку духовних, морально-етичних, екзистенціальних та соціальних проблем співіснування особистостей в сучасному суспільстві, тому сімейний роман – це особливий вид прози, що відрізняється такими рисами: проблематикою, специфікою історизму, особливостями хронікальної побудови та світосприйняття. Тому є всі підстави до введення чіткої дефініції жанру *сімейний роман* як уніфікованого літературознавчого терміна, що задовольнив би потреби дослідників і зумовив його широке дискурсивне функціонування.

Література

- Алламуратова, А., Алламуратова, Г. (2014). К вопросу о жанре семейного романа. *Молодой ученый*, 4., 1187-1189. Відновлено з <http://www.artsrn.ualberta.ca/skovoroda/index.php>.<https://moluch.ru/archive/63/9724>.
- Бовсунівська, Т. (2015). *Жанрові модифікації сучасного роману*. Харків: «Діса плюс».
- Власенко, Н. (2013). Моделі жанротворення і матриці текстопородження: взаємовизначення в інтердискурсі роману доби традиціоналізму. *Від бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ: ДНУ, Вип. XVIII, Т. 1, 23.

Копыстьянская, Н. (1978). *Жанровые модификации в чешской литературе*. Львов: Вища школа.

Кушнірова, Т. (2011). Проблемні питання типології роману в літературознавстві. *Наукові виклади. Літературознавство*, 1, 53- 57.

Ман, Поль де (2002). Слепота и прозрение. *Статьи о риторике современной критики*. СПб.: Гуманитарная академия.

Світлана Рябих
*Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди
Харків, Україна*

РОМАН «НЕПРОСТІ» ТАРАСА ПРОХАСЬКА ЯК (НЕ)КАНОНІЧНИЙ ТЕКСТ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Формування канону української літератури триває не одне десятиліття. Залежно від зміни ідеологій, морально-етичних пріоритетів, боротьби генерацій змінювався й перелік канонічних творів, обов'язкових для прочитання чи вивчення в шкільній програмі. Наразі триває процес формування українського канону на основі універсальних, уселюдських цінностей, враховуючи національні особливості. Протягом останніх десятиліть можемо спостерігати перегляд канонізованих творів української літератури: змінюються параметри класичного українського канону. Наразі вони пов'язані насамперед із високими художніми якостями тексту, який є зразковим, у якому йдеться про вічні, уселюдські, універсальні цінності та який витримав іспит часом. У контексті сьогоденних українських реалій таке розуміння канону найтрадиційніше та найактуальніше.

Якщо буде формуватися певний канон української літератури, то роман Тараса Прохаська «НепрОсті» посяде в ньому чи не чільне місце. Тарас Прохасько був першопрохідцем, якщо говорити про письмо, стилістику й мову цього тексту. За словами самого Прохаська, праобразом літератури є генетика, «якщо зважити, що кожне життя, усі життя, усе життя є передовсім фрагментом тексту, який укладається у великий, безперервний, тотальний геном, генетичний текст» (Прохасько, 2015). І часто в літературі ті пазли, які існували до цього, потім формують нові твори. І саме роман «НепрОсті» є таким текстом для подальшої літератури.

Важливою особливістю цього твору є циклічність: Анна народила Анну, і кожна з цих Анн практично повторювала долю попередньої. Автор прагнув за допомогою «повторення Анни з покоління в покоління передати найважливіше: відчуття єдності-тривання роду. Одне й те саме, але завжди неповторне» (Прохасько, 2015). У нашому житті все постійно повторюється, рекомбінується і виникає одне з іншого. Тут і простежується зв'язок роману з генетикою.

Структура роману – це 20 розділів, кожен із яких має підзаголовок. Ці розділи мають окремі блоки, абзаци, і вони є пронумеровані. Так з'являється відчуття, що час не йде хронологічно, а рухається по колу. Це додає певної магічності твору, але насправді магічність не тільки в цьому. За переказами, непрості – це земляні боги, і протягом дії роману вони ніби спостерігають за ти, що відбувається у вигаданому містечку Ялівець, який розташований десь посеред Карпат. Тут можуть виникнути певні асоціації з іншими текстами попередніх епох, до яких звертається Тарас Прохасько, використовуючи такий прийом. Сам Прохасько пояснює це так: на початку створення роману він намагався відтворити жанр хроніки. Коли ми згадуємо хронікальні тексти чи літописи, ми пам'ятаємо, що там є така особлива оповідь, коли у такому то році хтось народився, у нього народився син, тобто використовуються постійні переліки. При цьому автори цих хронік можуть зробити відступ, розповідаючи про певний момент детальніше. Власне такою є оповідь у романі Тараса Прохаська «НепрОсті», бо він часто використовує таку оповідь у вигляді переліків, але при цьому може зупинитися і розширити те, про що він пише. До речі, Тарас Прохасько ділить усі твори літератури на репортажі і екскурсії, і коли він говорить про «НепрОстих», він саме говорить, що це роман-екскурсія (Десятерик), бо він запрошує читача у певне місце, у нашому випадку це містечко Ялівець, для того, щоб ми разом з ним прожили якийсь час у цьому місці, вивчили його, опанували і відчували ту атмосферу, яка у цьому місці і на цій локації з його героями.

Чільне місце у романі «НепрОсті» посідає родинна географія, адже Тарас Прохасько переконаний, що «місця і місцевості впливають на людей» (Терен, 2020). Неможливо уявити собі предків без того, щоб не побачити місця, які їх формували та які вони опанували. У романі важливим моментом був епізод, коли Анні показували місця, пов'язані з родинною історією. У цьому випадку «родинна географія є дуже доброю опорою» (Терен, 2020).

Роман часто називають маркесівським текстом і говорять, що це твір, який уособлює собою магічний реалізм в українській літературі. Дійсно, у романі «НепрОсті» магічні елементи співіснують із реальним світом, і їхня нелогічність сприймається як щось нормальне.

У своїх інтерв'ю Тарас Прохасько говорить, що коли він починав писати, то, як і Юрій Андрухович, він ставив перед собою таке завдання, можливо, навіть місію: відобразити у написаному всі можливості української мови, повернути їй все багатство і всі можливі виміри, які можуть існувати. Текст «НепрОстих» показує, наскільки українська мова може бути пластичною, наскільки вона різна, багата, і які різні типи письма може використовувати письменник, коли пише українською мовою.

Отже, як бачимо, текст роману «НепрОсті» Тараса Прохаська має безліч унікальних особливостей: від форми, ідеї, подачі до мовленнєвого багатства. Цей твір став зразковим для наступників. Саме тому роман заслуговує на почесне місце у переліку сучасних українських канонічних творів.

Література

- Десятерик, Д. *Інтерв'ю з Тарасом Прохаськом про Ялівець*. Буквоїд. Відновлено з <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/05/16/115618.html>
- Прохасько, Т. (2015). *Бо так є написано*. Збруч. Відновлено з <https://zbruc.eu/node/44875>
- Терен, Т. (2020). *Сотворіння світу. Сім днів з Тарасом Прохаськом*. Київ: Пабулум.

Григорій Савчук
Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна
Харків, Україна

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ «ІНКРУСТАЦІЇ» У ВІРШАХ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ «ІКОНИ» ТА «ВІТРАЖІ» ЗІ ЗБІРКИ «ВОГОНЬ КУПАЛА»: МІЖ ЯЗИЧНИЦТВОМ І ХРИСТІЯНСТВОМ

Творчість Ігоря Калинця уже кілька десятиліть є об'єктом фахового літературознавчого аналізу: Л. Онишкевич «Музика Батьківщини мене болить. Перша збірка поезій Ігоря Калинця» (Онишкевич, 1975), М. Павлишин «Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця» (Павлишин, 1996) Ю. Шерех Про двох поетів з княжими іменами (Шерех, 1992), М. Ільницький «Ключем метафори відімкнені уста... Поезія Ігоря Калинця» (Ільницький, 2001), Т. Кулініч «Метафора І. Калинця: інтертекстуальний аспект» (Кулініч, 2008), Г. Віват «Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус)» (Віват, 2011) тощо. В останній студії зроблено важливий для нас висновок: «Найбільш широкоаспектною інтермедіальністю відзначені твори І. Калинця. Одним із варіантів є цілеспрямоване описування поетом витворів мистецтва інших митців...» (Віват, 2011: 32). На нашу думку, перша видана збірка І. Калинця «Вогонь Купала» містить багато віршів із інтермедіальними вкрапленнями. Метою нашої роботи є висвітлення цих вкраплень у віршах «Ікони» та «Вітражі», що доповнюють одне одного на сусідніх сторінках і тим виявляють авторську волю щодо семантичної макроорганізації книги.

Вихідним пунктом переживань ліричного героя у вірші «Ікони» стало перебування в дерев'яній церкві міста Жовкви, але те, що відбулося в його уяві, важко співвіднести з православним церковним дискурсом:

Від квітчасто-золотих фонів
Відтулялись святі мої предки,
поправляли шати червоні
Невимушено і легко. (Калинець, 2004: 27).

Початок вірша викликає асоціації із сучасними технологіями доповненої реальності, коли достатньо навести камеру електронного пристрою на зображення, і воно оживає. У вірші, датованому першою половиною шістдесятих років, оживають... ікони, щоправда, не на екрані гаджета, а у свідомості ліричного героя, який занурений у містичну медитацію. Оживлені ікони лише «поправляють шати», які «зачерствіли» за десятиліття і століття існування церкви, але вигадливий читач здатен домислити подальші дії: образи, наприклад, можуть спуститися зі своїх місць, підійти до ліричного реципієнта. Лаконічність, яку обрано на початку поезії, не дає простору для подальшого фантазування, ми одразу переходимо до наступного пункту розвитку сюжету:

І ставало з ними дивно знайомо,
І облітала, як осінь, черствість,
Бо пахло далеким домом
І дерев'яною церквою. (Калинець, 2004: 27).

Полісиндетон додає акцентів у розповідну інтонацію, ми відчуваємо, як дитячі спогади заповнюють душу героя, його розум переноситься в часі й просторі, у якому місцями «сили» є «дім» і «церква». Дві наведені строфи перегукуються між собою завдяки образу живих ікон і слову «черствість», адже образи закріплені на своєму місці, як і ліричний герой скутий черствістю. Однак усе змінюється в момент містичного осяяння, і останні чотири рядки пояснюють основну причину духовного переживання:

Бо святі дивилися урочисто
На світ гарячо-жовтий
Не візантійськими очима,
А малярів із Жовкви. (Калинець, 2004: 27).

Увагу сконцентровано на очах, що одночасно актуалізують два дискурси: слова «урочисто» та «візантійськими» – християнський дискурс, а останній рядок – язичницький. В очах ікон реципієнт не відчуває православної східної традиції, навпаки це ніби автопортрет українських малярів, і саме це викликає в нього глибокі переживання. «Українські» очі стають «порталом» у минуле, з'єднують стародавню православну традицію із часом написання поезії «Ікони» (60-і роки ХХ ст.). Вимальовується часово-просторова тяглість: очі образів східного іконопису – очі образів у дерев'яній церкві – очі реципієнта.

В історії мистецтва аксіомою стала думка про строкатість і непередбачуваність творів епохи бароко, за якої й була побудована дерев'яна церква з аналізованої поезії. Саме в Жовкві в другій половині XVII століття

розвинулася славетна іконописна школа. Це містечко на Львівщині належало польському королеві Яну III Собеському, який цікавився бароковими творами, з одного боку, і «по-людському ставився до українців, шанував східний церковний обряд, українську культуру, зокрема ікону», – з іншого (Степовик, 2004: 77). Коли йдеться про Жовківську школу, то найчастіше говорять про Івана Рутковича та Йова Кондзелевича, які у своїй богонатхненній творчості засвідчили відхід від візантинізму як джерельного стилю ікони. Нова духовність епохи бароко пов'язана з поступовим подоланням ієратичності, на іконах образи стають рухомими, виявляють земні емоції, співпереживають людям, взагалі стають більш «життєвими» (Степовик, 2004: 64). При цьому вони не втрачають своєї сакральності, не спрощуються, містять «не менший духовний зміст, ніж ікона провізантійська або ренесансна» (Степовик, 2004: 78). І найголовніше: «...великі майстри української ікони, глибоко відчуваючи віровизнавчі та естетичні запити свого народу, не проводили різкої різниці між світом ікони і світом людини» (Степовик, 2004: 78), на відміну від візантійських і московських майстрів.

На особливу увагу заслуговує кольоропис вірша. Очевидним є те, що події відбуваються у спекотний літній день, згадаймо маркер-епітет у постпозиції «світ гарячо-жовтий» (підкреслення наше – Г. С.). Цей зовнішній світ корелює з мікросвітом церкви, який позначений маркером «квітчасто-золотих фонів», а реципієнт належить до обох світів, розчиняється в них, пропускає їхні енергії крізь себе. Доповнює колористичну палітру червоний колір («шати червоні» – третій рядок), а замикає, як не дивно, «колористична» власна назва «Жовква», яка дає ключі для розшифрування мистецьких констант аналізованого вірша і збірки загалом. Бачимо, що поезія побудована на опозиції візантинізм (чуже) – український світ (своє). Ікони, які оживають, строкатий, «гарячий» світ, дерев'яна церква, українська лексема «маляри» (не «художники») вписані в український світ. Звідси один крок до семантики назви збірки: український вогненний, вітаїстичний світ корелює із язичницьким «вогнем Купала».

Мотив метаморфози через осяяння дістає свого подальшого осмислення у вірші «Вітражі», слід з'ясувати, чим сусідні поезії схожі, а в чому відмінні. Ліричний герой відчуває сходження Божественної енергії в одній із київських церков:

Упали з аркових щілин
на мої очі, руки, плечі
мільйони сонць,
оправлених в щільник
з квадратів, сегментів, трапецій. (Калинець, 2004: 28).

Очі ліричного героя акумулюють у собі святі зображення й сонячне світло, що проходить крізь вітражі та «розпадається» на «мільйони сонць» у межах спектру червоний – жовтогарячий – блідо-голубий. Останній холодний колір не мав шансів з'явитися в поезії «Ікони», у «Вітражах» він указує на іншу, відмінну від жовківської церкви духовну атмосферу.

Екфрастичний опис вітражів в останньому рядку цитати – тонкий, але надважливий штрих на емоційному тлі вірша, адже вітражі акумулюють сонячне світло, а потім «розбивають» його на «мільйони» сонць, у такий спосіб церква доносить єдине сонячне світло до реципієнта, ніби «розтлумачуючи», пояснюючи його. Невипадково вжиті геометричні терміни «квадрат», «сегмент», «трапеція» несуть іще одне смислове навантаження, вони можуть символізувати раціональне начало. Принагідно відзначимо й зміни ритму в останньому рядку: від ямба до амфібрахія. Можливо, тристопна стопа краще передає багатство світла, ніж двостопна.

Третій пункт розвитку ліричного сюжету такий:
І в синтезі мозаїки їх барв
І ліній легких і величних
Я упізнав,
Я в себе увібрав
Святі від ясності обличчя. (Калинець, 2004: 28).

Тонкі та величні лінії ікон на вітражах допомагають ліричному герою «упізнати» «святі обличчя», тобто увібрати, акумулювати небесну атмосферу храму. У цьому духовному переживанні ліричний герой через досвід упізнання ледве не фізично відкривається світлу ікон і Світлу взагалі, а далі, як свідчить наступний пасаж, розчиняється в Ньому й виходить за межі «тут і зараз» – в український простір та українську історію. Ліричне узагальнення фіксує кульмінацію цього переживання:

Я був усім на всіх і вся:
величчям, вірою і болем.
Я вийшов з церкви –
і засяв
тисячолітнім ореолом. (Калинець, 2004: 28).

Ліричний герой, говорячи від першої особи (це увиразнено анафорою «я»), більше не відчуває меж своєї свідомості в часово-просторовому континуумі (цей стан на рівні поезики добре передає поліптон «усім на всіх і вся»). Епітет «тисячолітній», очевидно, пов'язаний із хрещенням Русі в 988 році. Образ ореолу, очевидно, нав'язаний зображенням німбів на іконах святих, звернімо увагу на паузу перед двома останніми рядками, вона готує читача до урочистої кульмінації-висновку. Перетинаючи межі національного начала, герой виходить на загальнолюдський рівень, а потім і на всесвітній.

Цікаво простежити реалізацію мотиву концентрації / розпорошення в цій поезії. Сонце концентрує Божественну енергію – вітражі розпорошують її, розбивають білий колір на всі барви веселки – очі ліричного героя акумулюють енергію – а потім сам ліричний герой розчиняється у Всесвіті. Ця закономірність, можливо, вказує на один із законів руху Всесвітньої Енергії.

Поезія «Вітражі» містить меншу кількість інтермедіальних інкрустацій порівняно з поезією «Ікони», інтерсеміотичний переклад із мови візуальних видів мистецтв архітектури та живопису на мову літератури стосується лише двох тонких штрихів: опису геометричної природи вітражів та «ліній, тонких і величних». Крім того, вірш «Ікони» не містить контамінацію «православні святі» / «українські маляри» і тому вписаний у християнський канон.

Дослідження цих поезій із урахуванням інтермедіальних вкраплень дає підстави зробити висновок не тільки про художній світ збірки «Вогонь Купала», а й про світоглядні константи І. Калинця загалом.

Вірші «Ікони» й «Вітражі», маючи багато спільного, все ж фіксують важливу для автора опозицію «Жовква» – «Київ», тобто: захід і центр України, мала Батьківщина й велика Батьківщина, язичницьке та християнське. І. Калинець, як нам здається, бере все найкраще від частин цієї опозиції, вивляючи через словесні образи лірики свою причетність до різнобарвної, різновекторної, дихотомічної української культури.

Обидва вірші містять мотив осяяння, зрушення, початку чогось нового. Такий мотив посідає важливе місце в ліриці шістдесятників, зокрема, його можна зустріти у творах І. Світличного та В. Стуса. Подальше дослідження цього мотиву на красавторському рівні, на нашу думку, є перспективним.

Література

- Віват, Г. (2011). *Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус)*. (Автореф. Дис. ... доктора філол. наук.). Київ. Відновлено з <https://card-file.onaft.edu.ua/bitstream/123456789/6615/1/vivat.pdf>.
- Льницький, М. (2001) *„Ключем метафори відімкнені уста»... Поезія Ігоря Калинця*. Париж; Львів; Цвікау: „Зерна”.
- Калинець, І. (2004). *Зібрання творів* (Т. 1.). Київ: Факт.
- Кулініч, Т. (2008). *Метафора І. Калинця: інтертекстуальний аспект*. (Автореф. Дис. канд. філол. наук). Київ, 2008. Відновлено з <http://dspace.ltsu.org/handle/123456789/2960>
- Онишкевич, Л. (1975). Музика Батьківщини мене болить. Перша збірка поезій Ігоря Калинця. Калинець І. *Вогонь Купала*. Париж, Балтимор, Торонто: Смолоскип. Відновлено з https://archive.org/stream/smoloskur_djvu.txt
- Павлишин, М. (1996). Герб меланхолії: поезія Ігоря Калинця. *Сучасність*, 9, 92–105.
- Степовик, Д (2004). *Історія української ікони Х–XX ст.* (2-е вид). Київ: Либідь.
- Шерех, Ю. (1992). Про двох поетів з княжими іменами. *Сучасність*, 4. , 105–119.

Тетяна Сегеда
Харківський національний
університет імені В.Н.Каразіна
Харків, Україна

ЛІТЕРАТУРА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СУЧАСНУ ТВОРЧІСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ ТА РУЙНАЦІЮ УСТАЛЕНИХ НОРМ

Канонізація українських творів – одна із центральних тем для вивчення як української, так і зарубіжної літератури. В Академічному тлумачному словнику (1970—1980) канон розуміється як «правило чи догмат із питань віри або виконання релігійних обрядів і т. ін., установлені найвищою церковною владою як закон» (). У дослідженні використано переносне, книжне значення, згідно з яким, окреслене поняття, є твердо усталеною нормою, певною традицією, чимось високим та майже завжди неосяжним; тим, що взято за взірць. Основними критеріями, якими послуговуються при доборі літературних творів до канону є: стала актуальність, художня цінність, наявність авторського стилю, суспільне визнання та місце серед інших праць. Принципів канонотворення до сьогодні не існує.

Чимало дослідників та письменників свого часу (Н. Хікмет, Е. Камілар та ін.) наголошували на тому, що творчість Тараса Григоровича Шевченка завжди викликала появу творів першорядного значення, а це найкращий доказ того, що така манера написання жива та актуальна, вона порушує низку глибинних суспільних і загальнолюдських інтересів, що не втратило первинності намірів і сьогодні. Свідченням цього є й різноаспектне вивчення діяльності означеного письменника в роботах вітчизняних і зарубіжних науковців, що офіційно назване шевченкознавством. *Актуальність* статті полягає у тому, що наявність творів великого Кобзаря вже неодноразово ставала поштовхом для створення монографій, брошур, рецензій, критичних праць та перекладів різних видатних діячів із майже всіх куточків світу, зокрема Й. Гермайзе, В. Міяковського, С. Смаль-Стоцького; роботи «Шевченко і Таджикистан» чи «Шевченко й Осетія». Проте, навіть сьогодні продовжуються комплексні дослідження творчості Т. Шевченка як канону у світовому вимірі літературних геніїв.

Мета розвідки полягає у визначенні канону, на прикладі творів одного з найяскравіших представників української літератури — Тараса Григоровича Шевченка, та його ролі у світовій картині творчості геніїв-поетів.

Чи доречно стверджувати, що всі взірці літератури потрібно наслідувати, чи їм потрібно просто слідувати? Питання не з легких, адже навіть творчість, здавалось би, звичайного, проте не менш геніального письменника, свого часу і досі, зазнає чимало критики, попри захоплення нею поза межами нашої держави. Так що ж, твори Т. Шевченка — то традиція, закон чи звичайна писанина?

Так, при аналізі змістовної праці Оксани Забужко, розглядаємо так званий «культ Шевченка», термін, який застосовується при вказівці на особливу пошану до когось. Письменниця припускає, що значущість образу Великого поета зумовлена його традиційністю і філософічністю. Стосовно цієї думки дослідниця наводить чимало аргументів, від найперших до найостанніших робіт, які з'явилися за допомогою Шевченко-функції, та робить загальний висновок, що «українське шевченкознавство, тобто шевченкознавство, яке розвивається зсередини тієї культури, для котрої Шевченків міф залишається абсолют, об'єктивно є, хай хоч як іронічно це звучить, самопізнанням міфа — незалежно від того, який науковий інструментарій при цьому експлуатується» (Забужко, 1997).

За тривалими спостереженнями, літературу митця повноцінно можна вважати канонізованою хоча б тому, що її беруть за приклад, оновлюють та навіть заперечують у ХХІ столітті. Звичайно, жоден із нас не має стовідсоткової відповіді на питання про задуми письменника, хоча можемо виділити основну тематику та ідейний зміст, зокрема утвердження загальнолюдських цінностей, засудження моральних вад суспільства, найчастіше влади, та порушення різного роду проблем, які набувають універсальної актуальності (від соціальних до художніх), на прикладах добре відомих нам творів, таких як: «Кавказ», «Сон», «Катерина» та інших: “Борітеся — поборете! Вам бог помагає! За вас правда, за вас слава і воля свята!” (Шевченко, 1987: 284).

Почнімо з того, що повсякчас творчість Т. Шевченка намагалася стати втіленням понять добра, життєвого начала, сподівань та мрій. Головною метою автора було зображення гострих проблем за допомогою слова: «Отак-то на сім світі Роблять людям люде! Того в'яжуть, того ріжуть, Той сам себе губить...» (Шевченко, 1987: 33). У наведеній цитаті думки письменника виступають основою створення психологічно сприйманих контекстів, а сам митець віддає побачений ним світ у тексті. Сучасникам залишається важлива справа — виокремити традиційні риси, переосмислити їх, надати нового значення, не зіпсувавши первинного.

Таким чином, канон, який насамперед має на меті уміня пам'ятати та берегти той культурний спадок, який по істині є неосяжним, слугує гарним помічником для авторів уже наступних поколінь, при цьому задовольнивши всі наявні потреби. Ось, наприклад у США було видано відредаговане видання творів Т. Шевченка (т. 1—14, Чикаго, 1959—1963). Париж здивував тим, що за редакцією К. Угрин та А. Жуковського з'явився збірник статей «Taras Chevtchenko» (1814—1861). Канадські перекладачі подарували світові перший англomовний «Кобзар», вступ до якого був написаний К. Андрусиним. Чи зацікавила б література звичайного письменника зарубіжних науковців та перекладачів? Ні, заперечувати самовіддану роль Т. Шевченка, який завжди прагнув відстоювати права та свободи своєї нації, не варто. Аргументом є й той факт, що популярність «Кобзаря» стала стрімким поштовхом для зародження геніального культу поета (досліджували І. Франко, Ю. Бойко, М. Садиленко та інші).

Дійсно, зародивши неповторні риси, вигукнувши новим сміливим голосом, український борець зробив свій внесок у світову літературну скарбницю: "Кати знущаються над нами, А правда наша п'яна спить." (Шевченко, 1987: 283). Всесвітня постать зазнала такого впливу, що спричинила масову діяльність перекладачів, які прагнули донести демократичну тематику до своїх народів та культур. Вадим Скуратівський, український літературознавець, влучно зазначив, що "вікове горе має, по суті, не мало своїх літературних уст, не розверзалося ними, не прорізалось своїм художнім голосом" («Значення і світова слава Тараса Шевченка»)

Доречно зазначити й той факт, що недаремно поруч із безсмертними класиками зарубіжної літератури, такими як О. Пушкін, Гомер, В. Шекспір, Дж. Байрон та ін., лунає прізвище нашого рідного письменника. Адже реформатор мови розширив вплив української, досягнув її найбільшої експресії та впливовості, при цьому поетичне поле живої народної мови автор теж насичив новими або добре забутими старими формами, фольклорну естетику при цьому ж трансформував: «Сиротині сонце світить (Світить, та не гріє)» (Шевченко, 1987: 37).

Опрацьовуючи наукові джерела та досліджуючи літературу, знайомимося з таким поняттям, як «Шевченківська проблема», яка полягає у тому, щоб на ґрунті усталених літературних традицій, використовуючи засади великого Кобзаря, створити щось своє, нове; те, про що раніше мовчали, бо боялися говорити. Автори, які ризикнуть порушити той світоглядний бар'єр, будуть лише канонізувати раніше створені принципи, логічне новаторство аж ніяк не суперечить утвердженням нормам, а навпаки — воно виникає на їхній основі, але тільки, якщо дійсно необхідне та правильно реалізоване. Тобто вплив Т. Шевченка продовжується навіть у сьогоденні, без його постійного власного розвитку, зараз цим займаються творчі наступники, які прагнуть створити оригінальне, але опановуючи та продовжуючи канонізоване.

Розглянемо наслідування на прикладах відомих нам сучасників. Почнімо з Миколи Вінграновського та його поезії «Вечірнє», в якій інтертекстуально відтворюється «Садок вишневий...» Тараса Шевченка: «Чорніє повітря... Шляхи засиніли, // Гойднулися квіти пахучими снами, // Натомлені села вечеряти сіли // Під грушами, вишнями і небесами» (Вінграновський, 1956). Схожа ситуація і з текстом Юрія Іздрика, який у деяких творах зі свого «Мертвого щоденника» звернувся до творчості Т. Шевченка. Влучно зазначає й Годось Осьмачка, який говорив, що якби «Шевченко з'явився перед Шекспіром і Гете, то вони б мали його перед своїми духовими очима як божество, щось подібне до Богочоловіка. Бо Шевченко збільшив славу Спасителя як людолюба. Після Ісуса Христа немає на світі дорожчої людини для людства, як Шевченко, дарма що він не такий серцевід і людознавець, як Шекспір, і не такий глибокий індивідуаліст, як Гете», бо вплив генія є істинно безцінним.

Отже, література Тараса Шевченка є базовою, взірцевою для українського народу. Таке розуміння творчості з подальшою її концептуалізацією та пояснює

значну кількість різнопланових сучасних творів та досліджень, пов'язаних з Шевченкознавством. Проаналізувавши канонічність митця, доходимо висновків щодо його багатого промовистого наповнення, сили та актуальності й для сьогодення.

Проведене дослідження накреслює перспективи дослідження наявності канону Т. Шевченка серед української літератури, в основі творчості якого є стимул для пошуку себе, свого стилю, багатоваріантності та нових поглядів на, на перший погляд, буденні речі.

Література

- Білодід, І. К. (Ред.). (1970—1980). *Словник української мови* (11 т.). К.: Наукова думка.
- Забужко, О.С. (1997). *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу*. К.: Абрис.
- Боронь, О. В. (2005). *Поетика простору в творчості Тараса Шевченка*. К.: Агентство "Україна".
- Грабович, Г. (1998). *Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка* (2-е вид.). С. Павличко (Перекл.). К.: Часопис "Критика".
- Шевченко, Т. Г. (1987). *Кобзар*. Київ : Дніпро.
- Значення і світова слава Тараса Шевченка*. Відновлено з https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/statti/1/949.html
- Вінграновський, М. С. (1956). «*Вечірне*». Відновлено з URL: http://ukrlit.org/vinhranovskyi_mykola/stepanovych/vechirnie

Ірина Терехова
Львівський національний
університет імені Івана Франка
Львів, Україна

РОСІЙСЬКОМОВНА ПРОЗА Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА: РУЙНАЦІЯ КАНОНУ МЕНШОВАРТОСТІ ТА ЗАБУТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ОПОВІДАННЯ «ПЕРЕКАТИПОЛЕ» (1840))

Значна частина спадщини Г. Квітки-Основ'яненка є російськомовна. Однак не варто її недооцінювати. Запропоноване дослідження має на меті зруйнувати сталі канони меншовартості творчості письменника.

Об'єктом вивчення є маловідоме російськомовне оповідання «Перекатиполе» Г. Квітки-Основ'яненка. Вперше надруковано воно в 1840 році в журналі «Маяк». Зазначимо, що однойменний україномовний твір автора

побачив світ трьома роками пізніше в альманасі «Молодик». Після того російськомовний текст «Перекатиполя» не видавався взагалі. Його вилучено зі складу академічного видання творів автора. Тільки через 180 років український читач нарешті мав змогу ознайомитися з ним завдяки харківському видавництву «Фоліо», яке у 2019 році випустило збірку забутих російськомовних творів Г. Квітки-Основ'яненка «Малороссийская проза» (за редакцією Л. Фризмана).

Літературознавець С. Єфремов слушно зауважує, що твір про перекотиполе є одним з найкращих творів Г. Квітки-Основ'яненка, враховуючи художній аспект. Дослідник О. Гончар зазначає, що цим оповіданням Квітка започаткував психологічний аналіз в українській романтичній прозі. Висунуту думку продовжує і М. Яценко, який говорить, що Г. Квітка-Основ'яненко значну увагу приділяє психології особистості, її ірраціональним глибинам душі. Згодом цю тенденцію в українській літературі продовжує своїми російськомовними романтичними оповіданнями Є. Гребінка. Зазначимо, що саме йому Г. Квітка-Основ'яненко присвятив своє «Перекотиполе».

На структурному рівні російськомовне та україномовне однойменні оповідання Г. Квітки-Основ'яненка про перекотиполе дещо різняться між собою. Хоч і сюжетні лінії збігаються, однак не можна остаточно твердити про їх цілковиту ідентичність. Обидва твори відмінні між собою композиційно. Зокрема, у «Перекатиполі» відсутня сцена вбивства після бурі. Опис самого злочину ми дізнаємося зі слів Дениса під час його спокути. В україномовному тексті збережено хронологію подій. У російськомовному оповіданні відбувається перестановка епізодів: спочатку Денис повертається а потім пастухи дізнаються про померлого. В україномовному «Перекотиполі» Г. Квітки-Основ'яненка навпаки.

Відмінними також і кінцівки оповідань. У російськомовному творі кінцівка проста та лаконічна. Читач сам домислює, як оцінити вчинки Дениса. В україномовному «Перекотиполі» вона більш експресивна. У ній Г. Квітка-Основ'яненко дає свою оцінку зображуваному.

Фольклорна фабула про свідчення перекотиполя у вбивстві є досить простою. Однак Г. Квітка-Основ'яненко на її основі написав цілком новий, оригінальний твір. Він додає більше сюжетних ліній, використовує елементи психологічного аналізу, насичує текст позасюжетними елементами, подає розширену характеристику головних образів.

За своїм спрямуванням російськомовне оповідання «Перекотиполе» є дидактичним. За своїм змістом твір занурений до релігійно-філософських глибин. Його ідея підпорядкована усвідомленню життєвого випадку того чи іншого героя з точки зору духовних орієнтирів. В основі оповідання покладено ідею, висвітлену на самому початку твору автором-оповідачем про всемогутність «суду божого», про відповідальність грішника за свої діяння, про перемогу Божої справедливості. Тут на художньому рівні відтворено проблему гріховного та праведного. Порушено тему найтяжчого християнського гріха – вбивства людини.

Щодо композиції, то російськомовний твір Г. Квітки-Основ'яненка рясніє діалогами, риторичними запитаннями, монологами, що у свою чергу виконує функцію акцентування уваги читача на порушеній у тексті проблемі. У структурі композиції відзначена ідея твору, виражена в авторських роздумах про гріховність людини та неминучості покарання, причому за допомогою божественних сил. Наведено безпосередню оповідь про гріховне життя Дениса та Божу кару за скоєне. Значну авторську увагу приділено пейзажу, який виступає обрамленням для кульмінації твору.

У тексті твору обмежено кількість героїв, виокремлено авторський підтекст, змальовано вир життєвих обставин, які спонукають до їх подолання. Персонажі «Перекатипполя» постають як суб'єкти морально-етичного вибору. Відбувається зіткнення двох полярних образів: нечестивого грішника Дениса та праведного християнина Трохима. Автором показано протиставлення звичайної людини-християнина і людини, яка живе заради своїх пристрастей, для якої понад усе гроші та авторитет в оточуючому середовищі. На письменницьких важелях представлено міцність духу та людські слабкості, що реалізовані через переступ Закону Божого. Для Трохима – це злидні, неможливість отримати відповідну плату за свою тяжку працю та утримувати сім'ю. Для Дениса – це подвійне життя, бути одночасно успішною, заможною, шанованою людиною з одного боку, а з іншого досягати цього за рахунок обману, крадіжок, вбивства.

Серед художніх засобів у творі Г. Квітки-Основ'яненка використано порівняння (зіставлення образів Трохима та Дениса) паралелізм (проявляється в описі бурі та поведінки персонажів), уособлення (подане також під час змалювання пейзажу), градація (застосовується для розкриття художніх типів Дениса та Трохима), замовчування (використане, коли автор послідовно не змальовує сцену вбивства в лісі, а ставить трикрапку, тим самим активізує уяву читача.

Отже, російськомовне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка «Перекатипполе» (1840) є цілком оригінальним новаторським твором, який заслуговує повернення з довготривалого забуття.

Антоніна Тимченко
*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
Харків, Україна*

ВАСИЛЬ МИСИК: ШЛЯХ ДО КАНОНУ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Доля Василя Мисика, унікального для української літератури поета й перекладача, послідовно дублює долі інших незрівнянних письменників, які, опинившись поза радянським каноном та поза офіційним Києвом, так досі, уже за часів незалежної України, й не набули заслуженого місця в числі

загальноновизнаних геніїв (як, приміром, М. Хвильовий, М. Куліш), – В. Свідзінського, І. Муратова, І. Виргана, В. Борового...

Проте Василь Мисик є однією з «точок сили» Харкова, опертям для душі, спраглої високої поезії, людяності, світла. Вхідження в канон української літератури – річ повільна й не завжди справедлива. Проте Харків робить кроки на шляху до цього – як знак поваги й любові, як знак причетності до Людини й Митця – Василя Мисика. Останніми роками побачили світ чотири видання: «Під знаком Мисика» (поезії харків'ян-продовжувачів мисикової традиції) (Під знаком Мисика, 2015), «Ромео і Джульєтта» (переклад славетного В. Шекспіра, здійснений В. Мисиком, післямова Е. Соловей) (Шекспір, 2019), «Іменники в поетичній мові Василя Мисика: словник сполучуваності (на матеріалі збірки «Чорнотроп»)» (Тележкіна, 2017), «...І цілий всесвіт допоміг нести» (книга спогадів та наукових розвідок; укладачі О. Ковальова, І. Мироненко, А. Перерва, А. Стожук) («...І цілий всесвіт допоміг нести», 2021).

Видання «...І цілий всесвіт допоміг нести» – небуденне явище в сучасному науковому й письменницькому світі, адже становить добірку рідкісних, самобутніх матеріалів: спогадів та інтерв'ю людей, які особисто знали В. Мисика, студій, де характеризується період перебування поета в Середній Азії та дослідження його творчості в Австралії, а також наукових розвідок, присвячених осмисленню домінант його художнього світу.

У першій частині книги вимальовується образ автора – самовідданої та високої особистості, яка зазнала чимало поневірян та далеко не радісних пригод. Авторами спогадів є В. Боровий, І. Муратов, Г. Костюк, І. Качуровський, І. Драч, С. Тельнюк, О. Шугай та багато інших ровесників і послідовників В. Мисика (зокрема, харків'ян), для яких його творчість і життєва позиція є дороговказом.

Важливий розділ становлять репортажі та інтерв'ю І. Мироненко – розмови про перекладацьку діяльність митця, про увічнення його пам'яті, про харківських письменників, які підготували книгу «Під знаком Мисика», де вміщені вірші послідовників поета, про книгу О. Шугая «Цвіт вишні. Або Втрачене кохання Василя Мисика» (Київ, 2016), розмови з О. Уліщенко, Р. Чілачавою.

Пошуку «Мисикових слідів» у світі присвячені розвідки «Із картою Таджикистану над головою» (журналістські розслідування, зокрема І. Мироненко) та «Австралійські роздуми про Василя Мисика» (інтерв'ю, записане Н. Пошивайло-Таулер).

Останній розділ «Жажда неосяжне осягти» є спробою науково окреслити спадщину Василя Мисика – статті В. Базилевського, В. Брюггена, Г. Дикої, Н. Гриців, І. Шуйського, Г. Клименко-Синьоок, І. Мазуренко, В. Савчин, а також листування В. Мисика з Т. Масенком.

Завершує книгу добірка поезій Василя Мисика.

Безперечно, таке видання є безпрецедентним кроком із повернення до читацького та наукового поля зору постаті В. Мисика, унікального поета й перекладача, та одним із важливих кроків на шляху до входження цього імені в канон української літератури ХХ ст. Саме загальнофілологічна праця, у якій

поєднана тонка публіцистика, спогади й інтерв'ю, що «промовляють до читача», і наукові, науково-популярні розвідки, здатна перекинути місток між елітарним і масовим, опукло зобразити життєпис митця, зробивши його захопливою історією, а творчість поета – близькою кожному.

Література

- Під знаком Мисика: Антологія сучасної української поезії.* (2015). Стожук, А. (Перекл.). Харків: Майдан.
- Шекспір, В. (2019). *Ромео і Джульєтта*. Е. Соловей (Підг. вид., післям). В. Мисик (Перекл.). Харків: Майдан.
- Тележкіна, О. (2017). *Іменники в поетичній мові Василя Мисика: словник сполучуваності (на матеріалі збірки «Чорнотроп»)*. О. П. Ковальнової (Післясл.). Харків: Майдан.
- «...І цілий всесвіт допоміг нести. Василь Мисик».* (2021). О. Ковалів (Упор.) Харків: Майдан.

Ольга Харлан
Бердянський державний педагогічний університет
Бердянськ, Україна

ПРОЄКТ DIASPORIANA: ФОРМУВАННЯ НОВОГО БАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Українська література від початку її формування в нову епоху (початок ХІХ ст.) розвивається двома потоками через приналежність українських земель двом імперіям – Російській та Австро-(Угорській). І коли на початку ХХ ст. були спроби хоч би формального об'єднання (як приклад – національна акція відкриття пам'ятника Івану Котляревському в Полтаві 1903 р., коли зібралися представники культури Наддніпрянської України, а також Галичини і Буковини), то після поразки національно-визвольних змагань 1917–1921 рр. розшарування відбувалося не тільки географічно, але й на ідеологічних засадах. Українські землі були розділені між кількома державами (СРСР, Польща, Чехословаччина, Румунія), в яких культурна політика, особливо щодо поглядів на українство, мала свою специфіку, а спрямування літературного процесу, хоч і відзначалося загальним вектором розвитку через спільний рух естетичної думки, характеризувалося особливими обставинами, як політичними, так і культурними.

Після Другої світової війни третя хвиля еміграції в країни Західного світу розширила місця присутності та розвитку національного письменства. Трагедія полягала в тому, що читач на «материковій» Україні не мав анінайменшого уявлення про літературний простір, що формувався в США, Канаді, Австралії,

Бразилії, Німеччині та інших країнах. Горбачовська політика відкритості із Заходом, починаючи з кінця 1980-х років, дала можливість познайомитися з літературним процесом, який функціонував і розвивався окремо від загальноукраїнського. Опубліковані тексти представників Нью-Йоркської групи (Богдана Бойчука, Юрія Тарнавського, Богдана Рубчака, Емми Андіївської та інших), Уласа Самчука, Докії Гуменної, Івана Багряного, інших письменників. Однак, навіть 30 років існування незалежної України немає умов для відтворення всього корпусу текстів, що існував у діаспорі, в друкованому вигляді.

Проект *diasporiana* у формі інтернет-бібліотеки почав діяти в 2011 р. Зараз бібліотека містить більше 21 тис. джерел, але для розуміння літературного процесу другої половини ХХ ст. в діаспорі важливі тексти, що були написані та надруковані у цей період. Оскільки републікацій у наш час не здійснювалося, а діаспорні видання не були доступні читачам, значною мірою, й дослідникам, то електронні копії, що доступні всім, мають важливе значення для розуміння літературного процесу діаспорного та загальноукраїнського.

Ярослава Муравецька
Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка
Київ, Україна

КАНОН СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ: ЗАСВОЄННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ІНТЕНЦІЙ (НА ПРИКЛАДІ ДВОХ РЕДАКЦІЙ ОПОВІДАННЯ АНДРІЯ ГОЛОВКА «ЧЕРВОНА ХУСТИНА»)

Одним із найактуальніших питань соцреалістичних студій є варіативність його національних варіантів. Проте ця проблема зазвичай знаходиться на маргінесі досліджень, адже радянське асоціюється у першу чергу з російським. Умовно кажучи, дослідник опиняється на роздоріжжі, про що влучно висловився філософ Микола Бердяєв у монографії «Витоки і сенс російського комунізму» (1955): «Російський комунізм важко зрозуміти через його подвійний характер. З одного боку, він є явищем світовим та інтернаціональним, з іншого – явищем російським та національним» (Бердяєв, 1955: 7).

Певною мірою вищенаведена теза характеризує також літературу українського соцреалізму, у якій, з одного боку, означені російські національні інтенції, з іншого, наявний також український пласт, який зазвичай тлумачився у руслі панівної російської ідеології.

Валентина Хархун у монографії «Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації» (2009), слушно звертає увагу на домінування у радянському каноні саме російського: «Російський письменник М. Горький – основоположник усього радянського соцреалістичного канону, тоді як інші національні літератури можуть мати тільки зачинателів. Так на рівні теоретичного прогнозу унеможлилювалось будь-яке більш-менш автономне

існування національних варіантів соцреалізму й відверте кодування їхнього провінціалізму, з одного боку, з іншого – постулювання російського генетичного коду соцреалізму» (Хархун, 2009: 64).

Звісно, було б помилковим сприймати радянську літературу виключно як російську. Можна погодитися з дослідницею Тетяною Свєрбіловою, яка у статті «Український та російський соцреалізм 30-х рр.: проект національної самоідентифікації в дискурсі масової культури» (2008) виокремлює такі ознаки українського соцреалізму, як традиційна старонародницька сільська та містечкова тематика; виразне протиставлення «російського керівництва» та «національних кадрів» на імагологічному рівні тексту; мелодраматичне висвітлення «оптимістичної трагедії»; залучення широкого кола тем, відсутніх у російській дійсності, зокрема, трагедії українського селянства у часи голодомору 1922 та 1933 років, змалювання великого міста, що втілюється у київських, харківських, львівських текстах 30-х років тощо (Свєрбілова, 2008: 103-104).

Отже, з одного боку, українська література соціального реалізму мала певні національні особливості й текст українського письменника-соцреаліста можна було кодифікувати як український; з іншого – національні особливості засвоювалися радянським дискурсом, орієнтованим на домінування російських інтенцій. Зокрема, методами привласнення національного було редагування канонічних текстів, а також – інтерпретація у соцреалістичному дискурсі, внаслідок чого національне трансформувалось у соцреалістичне.

Приклад цього можна помітити, проаналізувавши першу (1924) та другу (1948) редакції оповідання Андрія Головка «Червона хустина». У першій редакції епіграфом оповідання «Червона хустина» є українська народна пісня:

«козаченька вбито.
Ой убито, вбито,
затягнуто в жито,
червоною китайкою
личенько вкрито» (Головка, 1929: 5).

Таким чином назва оповідання «червона хустина» завдяки спільній ознаці – червоному кольору – відразу асоціюється з поняттям «червона китайка», що відсилає до козацького поховального звичаю.

Вперше у оповіданні червона хустина згадується як предмет радості бідної дівчинки Оксани. Прикметно, що письменник асоціює її з квіткою: «А зразу ж за тином буйно цвіли рожі червоними квітками. І то з одної, либонь, пелюстка зірвалась – упала на тин. Така то хустина!» (Головка, 1929: 5). Таке порівняння означає реалії України, адже згадано українську рослину – рожу, а також нагадує про народні українські порівняння чогось красивого з квітками.

Надалі червона хустина постає як символ комунізму, адже про неї написано у зв'язку з революцією: «Потім прилучилися хлопці до них, і почали жартувати; то крем'ях закинуть абощо. А один так хустку червону одняв у Оксани й почав “у революції” грати» (Головка, 1929: 15). Наприкінці червона хустина видається

червоною китайкою, адже саме нею Оксана закриває обличчя вбитого селянина, таємницю якого дівчинка довірила не тій людині.

Перша версія оповідання актуалізує українську історичну пам'ять. У пісні згадано про козака – символ боротьби за незалежність України, зокрема і від Росії, що суперечить настанові соцреалізму про «братство народів». До того ж, якщо розглядати епіграф як натяк на майбутні події твору, відчувається тяглість традиції: Оксана не просто віддає вбитому втікачеві найцінніше, що має, а й здійснює козацький поховальний ритуал. Таким чином, можна провести паралель між козаками, які боролися за волю, та селянами, які також прагнуть побороти пана.

Отже, червоний колір у оповіданні «Червона хустина» варто трактувати подвійно: і у руслі козацької традиції, і як барву революції. Можна цілком погодитися з дослідницею Галиною Яструбецькою, яка у монографії «Динаміка українського літературного експресіонізму» (2013) наголошує на обмеженому тлумаченні червоного кольору у ранній творчості Андрія Головка, з якого вилучався національний зміст: «червона барва <...> трактувалася лише з позиції тотожності кольоровій символіці революції, а тим часом на Україні споконвічні червоні крашанки, червоні стрічки, червоний мотив у вишиванках тощо». (Яструбецька, 2013: 136) Власне, можливість такого подвійного тлумачення ймовірно і спричинила до вилучення пісні у другій версії оповідання (1948).

Окрім редагування, була залучена й інтерпретація у ідеологічному руслі. Так, радянська вчена М. Пасічник у книзі «Андрій Головка» (1967), зупиняючись на першій версії оповідання, зазначає: «Осучаснюючи драматичні ситуації пісні і розкриваючи їх через сприйняття і вчинки бідняцької дитини, письменник стверджує істинно народний характер Жовтневої революції та гуманізм непримиренної боротьби проти її ворогів». (Пасічник, 1967: 73) Варто звернути увагу на рік опублікування праці – 1967, тож дослідниця була знайома також з другою редакцією «Червоної хустини», що підтверджується порівнянням обох версій (Пасічник, 1967: 81).

Отже, навіть у другій редакції оповідання «Червона хустина» сприймається як українське (зокрема, через згадку української рослини), проте його національна ідея втрачається завдяки редагуванню та інтерпретації у ідеологічному руслі. Таким чином, можна констатувати засвоєння та тлумачення соцреалізмом саме виразних національних інтенцій.

Література

- Бердяев Н. (1955) *Истоки и смысл русского коммунизма*. Париж: Утса-press.
Головка А. (1929) *Червона хустина. Оповідання*. Харків: ДВУ.
Пасічник М. (1967) Червона прорість. У: Фролова К. Пасічник М. *Андрій Головка*. Київ: «Дніпро». 70-89.
Свербілова Т. (2008) Український та російський соцреалізм 30-х рр.: проект національної самоідентифікації в дискурсі масової культури.

Д. С. Наливайко & А. Р. Волков (Ред.). *Літературна компаративістика*. Випуск 3. Частина I, 97-111.

Хархун В. (2009) *Соуреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації*. Ніжин: Гідромакс.

Яструбецька Г. (2013) Одержимий літературою: про експресіонізм А. Головка. *Динаміка українського літературного експресіонізму*. Луцьк: Твердиня. 130-146.

Олена Муслієнко
*Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди,
Харків, Україна*

ТЕКСТ, ЩО ЗНИКАЄ: СТРАТЕГІЇ ДЕ/КОНСТРУКЦІЇ

Стійке відчуття того, що традиційні літературні моделі вже не забезпечують екзистенційних та естетичних запитів людини стосовно смислу і перспектив буття стає особливо гострим у перехідні та кризові часи, результатом чого стає породження нової мови, нової літературної образності, яка кидає виклик сталим формам.

Фактично у ХХ сторіччі сформувався «новий тип культурного простору» (Б.Успенський), за рахунок чого у тексті відбулася актуалізація нових автокомунікативних прийомів (Фатеева, 2000:215).

Початок ХХ сторіччя, а особливо 20-30-ті роки стали періодом інтенсивних експериментальних пошуків митцями адекватної кризовому та травматичному досвіду літературних форм: експансії орнаменталізму (Г. Михайличенко, М. Хвильовий, Г. Косинка, М. Яловий, Ю. Яновський, Б. Антоненко-Давидович, Андрій Бєлий, О. Ремізов, Вс. Іванов, Б. Пільняк), комбінаторного письма (В. Хлєбніков), стратегії формування смислів на семіотичних межах та у динаміці їх взаємодії (М. Хвильовий). Автори звертаються до стратегії «руйнування однозначно стійкого смислу»: мистецтво покликане не стільки відтворювати смисл, скільки пробиватися крізь нього до формальної території «мовчання», яке зрештою обертається «гудінням мови» (М. Бланшо, Р. Барт) (Зенкин, 1994), яке й стає умовою ре/конструкції смислу.

Поєднання у тексті риторичної прозорості та елементів деструкції, смислової затемненості розриває мовну цілісність, робить її дискретною. Саме мовчання/зникнення стає продуктивною текстовою територією, увиразненою графічно та ситуативно. У художньому проєкті М. Хвильового простежується її послідовна комплексна реалізація.

1. Для формування полісмислового тексту автор використовує різноманітні стратегії, зокрема, особливу графічну структуру. Логічно, що у

таких текстах велика увага приділяється візуально-структурній ролі пунктуації – у мовних знаках руйнується «звичайний» зв'язок між означником та означуваним і встановлюється новий смисл поверх старого, перетворюючи їх зі «знаків» у «образи» (Зенкин, 1994: 176). Дискретність, розривність і незавершеність мови, часто візуально означені знаками тире, точкування, письма «драбинкою» – графічні позначки / сліди того, що існує поза структурною визначеністю. Його потенційне існування подається лише сигнально (графічно), а не словесно. Саме ці графічно виражені «провали» струмують потужною креативною енергією, яка у текстах такого типу створює альтернативу вербалізації.

Смисловий центр новели «Елегія» позначають чітко оформлені симетричні структури:

«Тоді підводився, відходив до каланчі, за каланчу, до Зеленого Озера, де стояла самотня будка, а нижче лежало небо на поверхні брудної стоячої води...

Тиша. Далеко клекоче брук.

Пес лежить і облизує попіл
на хвіст. (Мовчиш? –
Мовчу!)

Тиша. Далеко клекоче брук.

Пес лежить і облизує попіл –
На хвіст». (Хвильовий, 1995: 212).

Поліфункціональна природа експресивного жесту як-не-слова не тільки формує невербалізоване повідомлення, як от у «Сентиментальній історії» («Маестро Дантон усміхнувся й кинув *царственно-похабний жест*»), але й прогнозує розгортання його контекстуальних смислових площин. Припускаємо, що це могла бути алюзія на широковідомий епатажний виступ Василіска Гнедова. Егофутурист під час публічного виконання «Поєми кінця» (у друкованому варіанті – біла сторінка з назвою), якою закінчувалася його книга «Смерть мистецтву», робив тільки один зухвалий жест рукою і не говорив жодного слова.

Спогади маестро Дантона про першу написану літеру «М» («Сентиментальна історія») та цитата із книги пророка Даниїла «Мене, текел, фарес» (напис на стіні, зроблений невидимою рукою під час бенкету вавилонського царя Валтасара) у новелі «Силуети» функціонують як «текст, що зникає». Кожен із мікроепізодів розгортається у варіативний сюжет на семіотичних межах поза написаним текстом, ре/конструюється реципієнтом (Муслієнко, 2015:137).

Прийоми мультиплікації як зростання символічної умовної природи дії/події сну Хлоні («Санаторійна зона») формують ситуацію абсурду: у сні зникає/стирається ідентичність Хлоні, який ввижається собі то маленьким китайцем, то Максом Ліндером – популярним у той час актором німого кіно. Полісмен стирає ганчіркою те, що Хлоня написав крейдою на паркані: «Ле-ні-н». «Ну, почекай же, гадаю, і знову пишу й пишу... А він стирає й стирає: брудною

ганчіркою» (Хвильовий, 1995: 346) – зникнення, стирання тексту як сюжетна ситуація актуалізує крихкість, нестабільність світу, його хибність, химерність і сумнівність, відкриває перспективи нового/іншого коментування написаного М. Хвильовим.

Відрефлексування статусу письма, «тексту, що зникає», дихотомія творця та скриптора у художньому проєкті М.Хвильового в/тіюється на різних рівнях написаного (вербалізованого та графічно означеного) та у вольовому жесті знищення перед смертю недописаного роману як знак крапки у творчості та житті.

Література

- Зенкин С. (1994). Морис Бланшо: отрицание и творчество. *Вопросы литературы*. 3, 170, 190.
- Фатеева Н. (2000). О неявной грамматике поэтического текста (На материале поэзии Б. Пастернака). *Die Welt der Slaven*. XLV, 201, 220.
- Хвильовий М (1995). *Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети*. Київ: Наукова думка.
- Муслієнко О (2015). Микола Хвильовий («Силуети», «Сентиментальна історія»): трансформація моделі *Künstlerroman* як стратегія інверсії художнього смислу. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 6, 135, 139.

Наукове видання

Ушкаловські читання

«(НЕ)МОЖЛИВІСТЬ КАНОНУ:
СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА / ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНСЬКА»
«13-е. СИНІЙ ЛИСТОПАД»

Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції
12-13 листопада 2021 року

Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди
вул. Алчевських, 29, м. Харків, 61002, Україна

Відповідальний за випуск: к.ф.н., доц. Р. Мельників

Тексти публікуються в авторській редакції
Відповідальність за науковий зміст, якість поданих матеріалів
і дотримання вимог академічної доброчесності несуть автори