

ISSN 2312-1068

Міністерство освіти і науки України

Харківський національний
педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

**Харківського національного
педагогічного університету імені Г. С. Сковороди**

Літературознавство

Випуск 2 (98)

Видавничий дім Дмитра Бураго
Київ, 2021

Затверджено постановою президії ВАК України від 18 листопада 2009 р. № 01-05/5
(перереєстрація: наказ МОН України №409 від 17.03.2020 р.)
Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди (протокол № 11 від 22.11.21)

Електронну версію журналу включено до Національної бібліотеки України
імені В.І. Вернадського: <http://nbuv.gov.ua>

Збірник зареєстровано в міжнародних каталогах періодичних видань та
базах даних: Ulrichsweb Global Serials Directory, OCLC WorldCat, Open Academic Journals Index (OAJI),
Research Bible, Index Copernicus, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic search Engine), Open AIRE,
ERIH PLUS.
ISSN 2312-1068 (Print), ISSN 2312-1076 (Online)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Л.В. Гармаш – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики
імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені
Г.С. Сковороди (Україна);

Н. Кононенко (N. Koponenko) – професор кафедри української етнографії, Університет Альберти
(Канада);

С.К. Криворучко – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських
мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна);

Sung-Ai Li (Sung-Ae Lee) – доктор філософії, лектор кафедри міжнародних досліджень факультету
мистецтв Університету Маккуорі, штат Нью-Йорк, Сідней (Австралія);

О.П. Невельська-Гордєєва – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Харківського
національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого (Україна);

І.В. Разуменко – кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських
мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна);

Д.А. Стівенс (John Stephens) – доктор літератури, професор емергітус факультету мистецтв
Університету Маккуорі, штат Нью-Йорк, Сідней (Австралія);

О.Ф. Стровєв (A. Stroevev) – доктор філологічних наук, професор загального та порівняльного
літературознавства Університету Нова Сорбонна Париж 3 (Французька Республіка);

Т.І. Тищенко – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики
імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені
Г.С. Сковороди (Україна);

А.Б. Темірболат – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри казахської літератури та
теорії літератури Казахського національного університету імені Аль-Фарабі (Республіка Казахстан);

П. Шопін (P. Shopin) – доктор філософії, старший викладач кафедри прикладної лінгвістики,
порівняльного мовознавства та перекладу на факультеті іноземної філології Національного педагогічного
університету імені М.П. Драгоманова, Київ (Україна).

Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 2(98) / Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди; [редкол.:
Л.В. Гармаш та ін.]. Київ: Вид. дім Д. Бураго, 2021. 212 с.

У виданні висвітлені актуальні проблеми сучасного літературознавства, містяться розвідки з
історії української та зарубіжної літератури, розглядаються особливості проблематики творів та
їхньої поетики, питання жанру та стилю.

Видання адресоване літературознавцям, викладачам вищих та середніх навчальних закладів і
шкіль, аспірантам та студентам-філологам.

ЗМІСТ

<i>Бондар Н.Ю.</i> Своєрідність архетипу дитини в романі Едгара Л. Доктороу «Град Божий»	6
<i>Брацка М.</i> Очужілий Свій – Освоєний Чужий. Імагологічні інтенції у творчості Владзимежа Висоцького	25
<i>Гармаш Л.В.</i> Інтермедіальність ранньої прози Миколи Хвильового: «Синій листопад»	49
<i>Голікова О., Мирошниченко В.</i> Прецедентність художньої форми номінативного ряду	65
<i>Гончарова Ж. М.</i> Гендерні сопозиції, що відносяться до осіб, в ліриці Марлени Рахліної	82
<i>Гулевич О.В.</i> Творчість народжується від творчості (Тургенєвський код у поезії Єсеніна)	94
<i>Дев'ятко Н.В.</i> Жанрові особливості та творчий потенціал сучасної української літератури (на прикладі українського цифрового самвидаву)	122
<i>Матвєєва О.О.</i> «Щастя треба будувати»: філософська трансформація образу дому в оповіданні «Історія Якимового будинку» В. Винниченка	152
<i>Скоробогатова О.О.</i> Грамаітичне представлення поняття повноти в російськомовному поетичному дискурсі: когнітивне підґрунтя й функціонування	168
<i>Терехова І.О.</i> Дуалістична картина світу в «Малороссийских баладах» Левка Боровиковського	193

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бондарь Н.Ю.</i> Своеобразие архетипа ребенка в романе Эдгара Л. Доктороу «Град Божий»	6
<i>Брацка М.</i> Отчужденный Свой – Освоенный Чужой. Имагологические интенции в творчестве Владзимежа Высоцкого	25
<i>Гармаш Л.В.</i> Интермедиальность ранней прозы Николая Хвывелего: «Синий ноябрь».....	49
<i>Голикова О., Мирошниченко В.</i> Прецедентность художественной формы номинативного ряда	65
<i>Гончарова Ж.Н.</i> Гендерные соположения, относящиеся к лицам, в лирике Марлены Рахлиной	82
<i>Гулевич Е.В.</i> Творчество рождается от творчества (Тургеневский код в поэзии Есенина).....	94
<i>Десятко Н.В.</i> Жанровые особенности и творческий потенциал современной украинской литературы (на примере украинского цифрового самиздата)	122
<i>Матвеева О.А.</i> «Счастье надо строить»: философская трансформация образа дома в рассказе «История Акимова здания» В. Винниченко.....	152
<i>Скоробогатова Е.А.</i> Грамматическое представление понятия полноты в русскоязычном поэтическом дискурсе: когнитивная основа и функционирование.....	168
<i>Терехова И.А.</i> Дуалистическая картина мира в «Малороссийских баладах» Левка Боровиковского.....	193

CONTENT

<i>Bondar N. Yu.</i>	
The Originality of the Archetype of the Child in the Novel City of God by Edgar L. Doctorow	6
<i>Bracka M.</i>	
Alienated Own – Assimilated Alien. Imagological Intentions in the Works of Wlodzimierz Wysocki	25
<i>Harmash L. V.</i>	
Intermediality of Mykola Khvylovy's Early Prose: "Blue November"	49
<i>Golikova O., Myroshnychenko V.</i>	
Precedence of the Art Form of Nominative Rows	65
<i>Honcharova Zh. M.</i>	
Gender Juxtapositions Referred to Persons in Poems by Marlena Rakhlina	82
<i>Hulevich A. V.</i>	
Creative Art Gives Rise to Creative Art (Turgenev Code in Yesenin's Poetry)	94
<i>Devyatko N. V.</i>	
Genre Features and Creative Potential of the Modern Ukrainian Literature (on the Example of the Ukrainian Digital Samizdat)	122
<i>Matvieieva O. O.</i>	
«Happiness Must Be Built»: the Philosophical Transformation of the House Image in "Yakim's House Story" by V. Vynnychenko	152
<i>Skorobohatova O. O.</i>	
Grammatical Representation of the Concept of Completeness in Russian-language Poetic Discourse: Cognitive Basis and Functioning	168
<i>Terekhova I. O.</i>	
The Dualistic Picture of the World in "Little Russian Ballads" by Levko Borovikovsky	193

THE ORIGINALITY OF THE ARCHETYPE OF THE CHILD IN THE NOVEL *CITY OF GOD* BY EDGAR L. DOCTOROW

Анотація

Мета статті – визначити своєрідність архетипу дитини в романі Е.Л. Доктороу «Град Божий» в індивідуально-авторському трактуванні з урахуванням історичного контексту. У роботі використана комплексна дослідницька методологія: синтез порівняльно-історичного методу, цілісного аналізу, елементів міфопоетичного і герменевтичного методів. Враховувалися постструктуралістські підходи, а також техніка “close reading”. У романі «Град Божий» на рівні архетипу дитини втілена ідея екзистенціального трагізму буття як травмуюче, але необхідне нагадування про етичну недосконалість людства. Також архетип дитини включає біблійну складову, що надає йому символічну значимість в літературній парадигмі початку XXI століття. У романі показані образи дітей не тільки в різних часових площинах, а й з різним архетиповим навантаженням. Ім’я дитини, що стоїть в центрі оповіді, Йегошуа, пов’язане з варіантом імені Ісуса, однак це не те ім’я, яке було дано йому при народженні. Справжній Йегошуа принесений в жертву світовому Хаосу, і своїм ім’ям він рятує життя іншому хлопчикові, майбутньому батькові Сари Блюменталь, тобто відбувається переосмислення загибелі й відродження в ім’я порятунку «друзи своя». Переосмислюються і архетипові складові, по милості дорослих дитина втрачає своє дитинство і – найчастіше – саме життя. Світ видається жорстоким і безжальним по відношенню до дитини. Але завдяки мудрим вказівкам «наставників» (в цій ролі спочатку виступають батьки, потім – кравець, Барбанель) і силі свого характеру хлопчик переживає жахи війни. Діти Сари Блюменталь – втілення традиційного осмислення дитини як дбайливо вирощуваного паростка майбутнього. У цьому випадку архетип дитини, представлений у своєму загальнокультурному

значенні, виражає чистоту і надію на майбутнє. Авторські інтенції спрямовані на розкриття трагічного боку сучасності, коли навіть наймудріший дорослий Наставник не завжди спроможний врятувати дитину від жорстоких випробувань реального життя. Бог помер, а разом з ним померло й сакральне трактування дитинства.

Ключові слова: архетип, дитина, мотив, Холокост, фрагментарність, екзистенціальний, сакральність.

Аннотація

Цель статьи – определить своеобразие архетипа ребенка в романе Э.Л. Докторову «Град Божий» в индивидуально-авторской трактовке с учетом исторического наполнения. В работе использована комплексная исследовательская методология: синтез сравнительно-исторического метода, целостного анализа, элементов мифопоэтического и герменевтического методов. Учитывались постструктуралистские подходы, а также техника “close reading”. В романе «Град Божий» на уровне архетипа ребенка воплощена идея экзистенциального трагизма бытия как травмирующее, но необходимое напоминание об этическом несовершенстве человечества. Также архетип ребенка включает библейскую составляющую, что придает ему символическую значимость в литературной парадигме начала XXI века. В романе показаны образы детей не только в разных временных плоскостях, но и с разной архетипической нагрузкой. Имя ребенка, стоящего в центре повествования, Йегошуа, связано с вариантом имени Иисуса, однако это не то имя, которое было дано ему при рождении. Настоящий Йегошуа принесен в жертву мировому Хаосу, и своим именем он спасает жизнь другому мальчику, будущему отцу Сары Блюменталь, то есть происходит переосмысление гибели и возрождения во имя спасения «други своя». Переосмысливаются и архетипические составляющие, и по милости взрослых ребенок теряет свое детство и – зачастую – саму жизнь. Мир представляется жестоким и безжалостным по отношению к ребенку. Но благодаря мудрым указаниям «наставников» (в этой роли сначала выступают родители, потом – портной, Барбанель) силе своего характера мальчик переживает ужасы войны. Дети Сары

Блюменталь – воплощение традиционного осмысления ребенка как бережно взращиваемого ростка будущего. В этом случае архетип ребенка представлен в своем общекультурном значении, выражающем чистоту и надежду на будущее. Авторские интенции направлены на раскрытие трагической стороны современности, когда даже самый мудрый взрослый Наставник не всегда способен спасти ребенка от жестоких испытаний реальной жизни. Бог умер, унося с собой сакральную трактовку детства.

Ключевые слова: архетип, ребенок, мотив, Холокост, фрагментарность, экзистенциальный, сакральность.

Abstract

The purpose of the article is to determine the originality of the archetype of the child in the novel *City of God* by E.L. Doctorow in an individual author's interpretation, taking into account the historical content. The comprehensive research methodology has been used in the work: the synthesis of the comparative historical method, holistic analysis, elements of mythopoetic and hermeneutic methods. Poststructuralist approaches are taken into account, as well as the "close reading" technique. In the novel *City of God*, at the level of the child archetype, the idea of the existential tragedy of being is embodied as a traumatic but necessary reminder of the ethical imperfection of humanity. Also, the archetype of the child includes a biblical component, which gives it a symbolic significance in the literary paradigm of the early 21st century. The novel shows images of children not only in different time planes, but also with different archetypal loads. The name of the child standing at the center of the story, Yehoshua is associated with a variant of the name of Jesus, but this is not the name given to him at birth. The real Yehoshua was sacrificed to the world Chaos, and his name saves the life of another boy, the future father of Sarah Blumenthal, that is, a rethinking of death and rebirth takes place "for his friends". The archetypal components are also rethought, and by the grace of adults, the child loses his/her childhood and – often – even the life. The world appears to be cruel and ruthless towards the child. But thanks to the wise instructions of the "mentors" (firstly the

parents, then the tailor, Barbanel) and the strength of his character, the boy experiences the horrors of war. Sarah Blumenthal's children are the embodiment of the traditional understanding of the child as a carefully nurtured sprout of the future. In this case, the archetype of the child is presented in its general cultural meaning, which expresses purity and hope for the future. The author's intentions are aimed at revealing the tragic side of modernity, when even the wisest adult Mentor is not always able to save a child from the cruel trials of real life. God died, and the sacred interpretation of childhood died, too.

Key words: archetype, child, motif, Holocaust, fragmentation, existential, sacredness.

Introduction

Edgar Lawrence Doctorow is an American writer, a winner of several literary awards, the author of more than ten novels, short stories and screenplays. A lot of researchers have turned to the writing of this writer (Bilonozhko, 2015; Karlina, 2008; Kravchenko, 2014; 2016; Siraeva, 2017; 2018; Weber, 2000; 2015). The novel *City of God* attracts the attention of literary scholars and critics with its complex composition and variety of motifs (Karlina, 2008; Kravchenko, 2016; Weber, 2000; Gray, 2000; Diermett, 2003; Wutz, 2012; Kukutani, 2009). In the article "*The Jewish Question*" in the novels by E.-L. Doctorow" N. Karlina analyzes several novels of this writer, including the theme of Jewish emigrants in the novel *City of God* (Karlina, 2008). The article by A. Kravchenko is devoted to the analysis of the novel *City of God* from the point of view of its ideological and structural components (Kravchenko, 2016). Despite the interest in the work of E.L. Doctorow, the originality of the archetype of the child, which is inextricably linked with the Holocaust motif in the novel *City of God*, has not been considered yet. The image of a child belongs to the fundamental archetypes both at the psychological and cultural levels. A child in a work of art, as a rule, embodied the idea of purity, development and formation. Literary and artistic works of the 20th century, especially those created after World War II, in the era that T. Adorno and H. Arendt called the era "after Auschwitz", transform the

archetypal components of the childhood motif significantly and give it an additional, existential and tragic character. In the novel *City of God*, at the level of the archetype of the child, the idea of the existential tragedy of being is embodied as a traumatic but necessary reminder of the ethical imperfection of humanity, as well as the archetype of the child includes a biblical component, which gives it symbolic significance in the literary paradigm of the early 21st century.

The purpose of the article is to determine the originality of the archetype of the child in the novel *City of God* by E.L. Doctorow in the individual author's interpretation, taking into account the historical context.

Methodology and Methods

The comprehensive research methodology has been used in the work: the synthesis of the comparative historical method, holistic analysis, elements of mythopoetic and hermeneutic methods. The post-structuralist approaches have been taken into account, as well as the "close reading" technique.

Results and Discussions

The artistic material in the novel *City of God* by Edgar Lawrence Doctorow is composed in the poetic technique of the fragment (collage), and this unites it with other works of the postmodern era. Referring to other researchers, A. Kravchenko writes in his article "*One City as a Whole World in the Novel 'City of God' by E.L. Doctorow*": "Critics consider E.L. Doctorow's novel "City of God" (2001) as a "puzzle", "zigzag", non-linear, dotted and fragmentary, philosophical historical metafiction written in the style of jazz improvisation" (Kravchenko, 2016). In his critical review, Paul Gray calls the novel by E.L. Doctorow "dazzling, polyphonic". In fact, the reader hears many voices and does not immediately understand who is talking and about what. P. Gray notes: "It takes a while for the narrative strategies of *City of God* to start meshing, but readers willing to be intrigued and patient for about 30 pages will get the hang of things. The entire novel comes from the notebooks of an author called Everett. Although he never reveals his last name, other personal details seep into his story" (Gray, 2000). The famous American critic B. Weber characterizes the structure of the novel *City of God* in this

way: “The structure of the novel is complex. The narrative takes the form of a writer’s notebook in which Everett, the protagonist (Mr. Doctorow has frequently created a creator to narrate his tales) records observations and ideas of all kinds – the scattered life of his mind” (Weber, 2000). E.L. Doctorow in the interview with M. Wutz says about his novel: “I regard *City of God* as a major work of mine. When I look at it, I can’t find anything in it that doesn’t belong there... In short, without any conscious planning on my part, the book managed to affect the scissors-and-paste, sewn-together form of the bible” (Wutz, 2012).

Reading the novel by E.L. Doctorow *City of God*, the reader gets acquainted with the stories of the three main characters (a writer, a priest and a rabbi), intertwined in a kind of labyrinth with descriptions of other characters’ lives. The novel *City of God* includes a lot of motifs and leitmotifs. E.L. Doctorow believed that the form of the book allowed him to include many main themes, and to return to them one by one: “I had about a dozen things going that I regarded as leitmotifs, and I would just come back to them over and over throughout the book: the whole thing about birds, for instance, or Pemberton’s troubled relationship with his Bishop, Einstein and Wittgenstein, the events in the Kovno ghetto, that Holocaust material. I just modeled the book on my idea of phase music, where every time you come back to a certain theme it changes slightly” (Wutz, 2012). Among the numerous motifs in the novel, a special place is occupied by the motif of childhood. The basic archetypal motifs of the child appear in this novel in the character of a boy (Sarah Blumenthal’s father) and other youngsters from the Jewish ghetto, Sarah Blumenthal’s children, as well as in the memories of a jazz singer.

Childhood is the beginning and defining model of all life, and therefore this archetype, as it was leading in the entire world literature of the New Time, has remained at the beginning of the 21st century (and will undoubtedly continue to develop further). The archetype of a child in the world culture presupposes features of sacredness (“baby-god”, “baby Jesus”); this symbol is the focus of purity, and hopes for the future are associated with it. The representatives of the Enlightenment literature presented the child, rather, as a small adult who simply lacked life

experience, and upbringing means enriching him with such experience (knowledge, skills), sometimes in very tough situations (“upbringing novel”). In the works of romantics, the child, on the one hand, is sacralized – sinless, pure in soul and opens to the world, but, on the other hand, he/she is defenseless and neglected (the motif of orphanhood). The image of a child and childhood in European and American literature acquires a conceptual meaning only at the turn of the 19th and 20th centuries. In the literature of the 20th century after the World War II, the archetypal components of the image of the child are transformed in connection with historical and social upheavals and the revision of moral principles and values. Many writers develop the theme of a “monstrous child”, whose soul is increasingly becoming the “matrix” of an ethically imperfect and cynical adult world. The indelible “experience” of history, society, and civilization is superimposed on the initial spiritual “innocence” of such a child. The child in the artistic picture of the world, where “God died”, becomes a victim of historical circumstances and their derivatives, he/she has inherited all the cruelty of civilization (W. Golding, S. Hill, A. Burgess, and others). In foreign literature of the second half of the 20th century, the theme of desecrated childhood acquires special significance. The post-war world seems to writers, in the spirit of existentialist philosophy, to be absurd and hopeless. War, as the absolute evil, confronts a child, whose archetypal essence is based on the concept of life (the good, blessing). In the works of such postwar American writers as W. Styron (*Sophie's Choice*), K. Vonnegut (*Slaughterhouse Five, or the Children's Crusade*), E.L. Doctorow (*City of God*), the world seems cruel and ruthless in relation to the child. If W. Styron shows the fate of children who themselves still cannot do anything during the war, and K. Vonnegut describes the participation of children (young men) in World War II, then in the novel by E.L. Doctorow, the reader is confronted with a description of the life of a Jewish boy from the ghetto in Kovno, who performs a number of dangerous tasks, without even thinking that he faces death not only because of his actions, but by definition – simply because his people must be destroyed according to “Supermen’s” idea.

In the novel *City of God*, Everett, the author of notebook stories, presents the childhood of Sarah Blumenthal's father in the form of a memory – like a conversation between the father and his daughter. Due to the complex composition of the novel and its fragmentation (since the writers of the postmodern era see the world as terrible and chaotic: it loses its integrity and appears split and broken), the reader receives information about the boy not in the consistent biographical time of the protagonist, but in a random way.

First, the father tells his daughter how at the age of ten he was a runner in the ghetto. There were seven such boys whose duties were “to carry the news or the instructions from the council to the families in their houses” (Doctorow, 2002). They had a special uniform – a military-style hat with a yellow brim and yellow stars on their jackets.

Everett does not mention the name of Sarah's father, that itself gives the image a generalization, but at the same time depersonalizes it, and later the reader learns that his name has been changed several times in the ghetto in order to save his life. He tells his daughter about his parents and life before the German invasion. His father was a professor of economics at the university, his mother was “a doctoral candidate in English language and literature” (Doctorow, 2000). After moving them to the ghetto, father worked on the assembly line in the airline factory, and mother was appointed a teacher in a ghetto school, but after a while they were sent to a city factory for more difficult work. Sarah's father used to read a lot of books as a child: “French and English readers, math workbooks, and histories of European civilization” (Doctorow, 2001). He had some friends: Josef Liebner, whose father was a baker in a ghetto bakery, Nicoli, who supplied him with cowboy novels in German, and Sarah Levin, whose mother taught him music. Then he talks about the hard life in the ghetto. Since the Germans needed healthy men and women at the factory, they brutally wiped out sick and pregnant women: “Any woman found to be pregnant was taken away and murdered. Or if the child was born both mother and child were murdered. So pregnant mothers as well as old people, homeless children, and the physically incapacitated were kept illegally in houses all through the ghetto”

(Doctorow, 2001). And Sarah Blumenthal's father, as a runner, should warn the ghetto of the upcoming raid. One day the Germans burn down the hospital, as they receive information that someone is sick with typhus. Sixty-five people die in fire "including twenty-three children" (Doctorow, 2001). These numbers remain in the boy's memory for life. His parents cannot accept what is happening, and, at the same time, they cannot change anything: "the clenching of my boy's heart that my father was, truly and in fact, without the resources to protect us, but for the piercing illumination it brought to me of my physical self as a game for a predator" (Doctorow, 2001). Thus, there is a re-examination of the archetype of the father (the presence of which presupposes the archetype of the child), which is associated with the motif of teaching, mentoring, and wisdom. After all, the father (other archetypal variants – the Wise Old Man, the Sorcerer / Shaman) is an extremely important figure in the mythopoetic locus of the house, where he largely provides a positively marked chronotope (stability, confidence in the future, etc.).

After a while, the boy's parents do not return home. And, since the Germans do not tolerate street children, the members of ghetto council give him a new name, Yehoshua Mendelsohn (this is the name of the murdered grandson of the old man), and he has to live with the grandfather, whose daughter, son-in-law and grandson have been killed by the Germans. The origin of the name is perfectly interesting: it consists of two roots – "Jehovah" and "salvation", and the essence of the name is God saves or the God of salvation; moreover, it is a variant of the name of Jesus. Jesus Christ is the central figure of Christianity. In the context of the novel, the archetypal motif acquires a negative mirroring. After all, the grandson with this name has been killed by the Germans. The child in the New Testament symbolism is correlated with the image of Jesus Christ and his mission on the earth. The appearance in the world of child-Christ, enshrined in the holiday of Christmas, means the end of the old world and the beginning of the countdown of the New Time. But in the novel *City of God* the taking of the child from the world is actualized. The real Yehoshua dies, but

at the same time his name saves Sarah's father from the inevitable death, that is, there is a re-examination of death and rebirth "for his friends".

The old man, with whom Yehoshua has settled, turns out to be a tailor by the name of Srebnitsky, who temporarily becomes Yehoshua's mentor (Wise Old Man). At his new place, the boy has new duties: to sweep the rooms, collect threads and scraps. The tailor had only one book – the Bible, and when the boy begins to read, Srebnitsky gladly points to "the contradictions and absurdities of the biblical text" (Doctorow, 2001). Not only he, but also many people cannot understand how God allows such evil. This is an artistic confirmation of the re-examination of all the basic postulates of mankind in the world where the boy will live – if he survives at all.

The thought of God-forsakenness of man was developed in different works, in particular, by a French philosopher and social thinker Simone Weil (1909–1943). The fact that God has left the human is evident in the fate of children and all mankind, described in the novel *City of God*. How a person looks at the world and the Lord, also asks S. Weil, whose relatives were tortured to death and who was tortured for a long time in a concentration camp, too. If such people previously believed in the Lord's mercy, then after the events that have taken place, they either do not believe in it, or understand it radically differently (Milosh, n.d.). In his turn, F. Nietzsche considered the cause of the death of God precisely Christianity, which replaced human truths with fictions – an abstract God, redemption, duty, virtue, etc. – giving them the character of impersonality and universality. Christianity, according to Nietzsche, is a rejection of reality, its denigration (Nitsche, 2007). In the novel *City of God* by E.L. Doctorow, one of the characters, Tom Pemberton, who went from a Christian priest to a rabbi, pronounced some words confirming Nietzsche's thought: "what mortification, what ritual, what practice might have been a commensurate Christian response to the disaster. Something to assure us our faith wasn't some sort of self-deluding complacency. Something to assure us of holy truth of our story. Something as earthshaking in its way as Auschwitz and Dachau" (Doctorow, 2001). The author of the notes,

Everett, concludes that, given the events that took place “in the twenties century of European civilization, the traditional religious concept of God cannot any longer be seriously maintained”, God can be sought “elsewhere than in the religious scriptures” (Doctorow, 2001). All this emphasizes the existential absurdity of being, which condemns the young shoots of life to death during the war. The archetypal components are also being re-examined: by the grace of adults, the child loses his/her childhood and often even the life.

Yehoshua is grateful to the tailor, who treats him with respect as a person, and teaches him to trust only his own mind and not take anything for granted. Srebniisky performs the function of not only a mentor, but also a father: he takes care of the boy, sews or alters his clothes, exchanges a pair of wooden shoes for him, feeds him with potato soup and bread. Despite the good attitude of the tailor, the boy’s life without parents, when he and his friends can expect death at every step, seems terrible. The description of the situation emphasizes the emotional state of the character: “cold, harsh weather”, “then the snows came like a burial shroud laid over the field”, “there was just this mound of glaring cold whiteness” (Doctorow, 2001).

One day the old man perishes. From the very morning this day seems to the Jewish boy ominous: the car of the S.S. officer, Major Schmitz, drives up to the house. A tailor was sewing a suit for the S.S. officer. Repetitions of key words (cold, black) heighten the feelings of despair and hopelessness. The old man asks for payment for his work and, being refused, tears apart the suit he has sewn. He is beaten and taken to the Gestapo. Thus, once again, the boy loses his protector and mentor. And the worst thing in this situation is that, according to German policy, all members of the family whose head has committed the crime should be executed. Yehoshua flees to the ghetto council, where he meets Mr. Barbanel, the second most important person in the council, and there he learns that now he will live without a surname. The tailor will be executed. The boy, running from house to house and reporting this news, thinks about his sinister fate: “I felt weird as dizzy as if I had been turned around in circles. I was no longer the tailor’s pretend grandson

but a pretend someone else – a nameless public charge? a council runner? I didn't know – but in any case a boy who knew how to hide when a person was in trouble, and who knew how to tell everyone to come to see the trouble the person was in” (Doctorow, 2001). Yehoshua looks at the tragic event with children's eyes, he is outraged “that everyone was so calm, it was uniform, the calmness of being on the inside”, it seems to him that the leaders and members of the council suggests “that what was happening was routine, as if this terrible power of the Germans over us were normal” (Doctorow, 2001). And only growing up, he realizes that adults have the ability “to respond with pragmatic realism to experiences that are surreal, a capacity given to adults, though not usually to children” (Doctorow, 2001). Srebnitsky is hanged, but before his death, “a mad triumphant light” flashes from his eyes: he dared to raise his hand against the German officer – he did not surrender. The boy is proud of his named grandfather; the old man is a real hero in the boy's eyes.

Subsequently, Sarah Blumenthal gets hold of the ghetto documents, Barbanel's diaries and the photograph of the council's runners, in the first row among which she finds her father: “seven little boys in front of a wood cabin, they are standing at their idea of attention on the steps of this wood cabin... they wear military-school caps and stars on their breasts that might possibly be imagined as insignia of their office as runners for the council...each of them at attention, feet together, arms pressed against his sides...and they are looking into the camera in the full knowledge of death” (Doctorow, 2001). The father enumerates the runners to the daughter: he, Isaiah, Dov, Micah, Daniel, Solomon, Joel; perhaps many of them had fictitious names, like him. All of them were deprived not only of childhood, but also of sufficient food for growing organisms. They are poorly dressed, and each has his own secret, which they will not share with anyone. Sarah's father emphasizes that, precisely because of such difficult conditions, “we grew stoic, with an unnatural patience for our age” (Doctorow, 2001). Thus, the archetype of the child is enriched with such new characteristics as courage, fearlessness, which previously manifested in a grown child only in the process of initiation, that is, on the threshold of adulthood. Here, these qualities are necessary for a child almost from birth, and all childhood from the cradle is a process of initiation.

Yehoshua has a new duty in the council – to take Barbanel’s diaries out of the ghetto, where every crime committed by the Germans is carefully recorded, and to hand it over to the nurse Greta Margolin, and a little later to the priest of the Catholic Church, Father Petrauskas. He was a loyal friend of Barbanel, and the boy assumed that Father Petrauskas “may have been a Jewish convert to Catholicism” (Doctorow, 2001). In order for the boy to become inconspicuous and unlike a Jew, he is cut short and lightened, turned into “not exactly blond but certainly lighter”: “I was outfitted in clothing my own size and not too small for me, as my own clothes were. Of course I wore no star or garrison cap. And I was given a fairly decent pair of shoes” (Doctorow, 2001). And “Yehoshua X, Secret Agent Mystery Boy” gets to the city where he was born and went to school. The city has changed beyond recognition: military vehicles rush through the streets, fascist flags hang down, there is no abundance of goods and food in shops and one rarely sees happy faces on the streets. However, life in the city is not comparable “to the pathetic impoverished little slave camp in which we lived, with our rural hovels, penned like animals, and isolated, displaced, and habituated to the terror of not knowing each day if we were to be allowed to live to the next” (Doctorow, 2001). The boy, visiting the city, was fully aware of “the catastrophe that had happened and was still happening” (Doctorow, 2001).

Time passes, and the Germans lose confidence in impunity. They start hiding the traces of their crimes: “The graves were being dug up and the remains were being burned” (Doctorow, 2001). Partisans come to the aid of the residents of the ghetto, although “they were children, the partisans” (Doctorow, 2001). Benno, the eldest of the partisans, proposes to the leadership of the council to withdraw people, all those who want to, since the ghetto will inevitably be destroyed. However, both Dr. Koenig and Rabbi Pomerantz fear that the Germans will take revenge on those who will remain, and some people will not be able to live in the forest. A young woman enters their conversation: “You cannot choose for them. Even this boy here. We have children with us now who are capable of firing weapons. People must choose for themselves” (Doctorow, 2001). And people are taken out of the ghetto. According to Yehoshua, the

partisans managed to evacuate two hundred and fifty people. Barbanel gathers all the messengers and says: "Circumstances have turned you into adults while you are still children. You have the responsibility finally for your one life" (Doctorow, 2001). Of the six boys, only two leave with the partisans. Yehoshua believes that "they guessed right" (Doctorow, 2001). He could also go to the partisans or hide with the priest, but the boy could not leave his adult comrades: Dr. Koenig, Barbanel and Greta Margolin. Yehoshua's last mission was to warn people about the arrival of German soldiers in the trucks. The ghetto was set on fire, and the people were taken to the railway station. They were herded into boxcars. People found themselves "in the blackness", and they wanted to know "what was meaning of this outrage": "in a boxcar in a long train of boxcars of the packed standing and swaying living dead" (Doctorow, 2001). At first glance, an ordinary carriage having "a common sight, absurdly homely" was essentially the part of the train of death (Doctorow, 2001). Yehoshua tells how a girl cried behind him and his shirt got wet from her tears. When the tears dried up, she "whimpered in a high pitch almost like a cat" (Doctorow, 2001), and then quietly died. The destruction of a child in the context of the novel, taking into account the philosophical problems of Nazi totalitarianism and world evil, entails a breakdown of the global paradigm of humanity.

The childhood motif in the novel is also represented by the images of Sarah Blumenthal's sons, living in New York. Jake is nine years old, Davey is about five. On Sundays, Sarah walks with her boys in Central Park. One Sunday they are joined by Pem, Sarah's fiancé, and Everett and her friend, Miss Warren. They have a picnic, and then Pam and the boys play imaginary baseball: "The boys run out to their imaginary positions. Pem keeps up the palaver, each successful catch or throw draws his praise, each dropped ball his encouragement". By coincidence, the boys' father dies on the doorstep of the synagogue, in search of Barbanel's diaries. Pem is about to propose marriage to Sarah, and he is trying to find a common language with her sons: "Pem and the boys are engaged in the game of running bases, lots of shouting and laughing" (Doctorow, 2001). Thus, he is endowed with the archetypal powers of the Wise Father.

Later, the boys find an anthill and have been watching for a long time as insects build an underground city. Thus, this story is the embodiment of the traditional understanding of the child as a carefully nurtured sprout of the future, but, unfortunately, this well-being is just the calm before the storm. The tragedy of the Second World War cannot but affect the collective conscious and unconscious – that is why it is global.

Another childish image in the novel is noteworthy. The reader is confronted with a description of the life of a boy who survived the “Great Depression” in Jersey and later became a singer in the jazz quartet. A teenager wants to become a singer and sing in the orchestra, but his mother is against his wishes: “You want to be a singer with band? An open-hand left across the ear” (Doctorow, 2001). His parents constantly make scandals, and the boy runs from home to the docks, it seems to him that he has no place on this earth: “letting you know you were no place, that you were no one living in no place, that the true life was over there, the other side” (Doctorow, 2001). The singer says about himself as a child: “Kid with no hips. So skinny had to belt his trousers up at the diaphragm... Bones as thin as crate wood... Can I tell him how when I shoveled the ashes from the furnace I only filled the tip of the shovel because I couldn’t lift any more than that?” (Doctorow, 2001). Life seems hopeless and aimless. But here he and his friends create a group “The Fools of Song”. He describes his teenage friends as follows: “Every one of my pals just as stupid... Vinnie who we call Slapsy because his brain works as if he’s been decked once too often, or maybe the stolid Mario who is called Brick or Shithouse because he is built like a brick shithouse, or Aaron aka Jewish, an alien from outside the neighborhood who hangs out with us because he likes our raucous Italian ways” (Doctorow, 2001). They play hits outside the candy store. The Jew sometimes plays the role of an entrepreneur, and the narrator is grateful to him “for helping me perceive, by way of its negating sleaze, my own way out”. Even a girl, Angela, says that the singer has neither prospects nor a job, he has dropped out of school and sings stupid songs. The teenager suddenly realizes that something needs to be changed in his life, and he leaves the group: “First career move, an act of self-distinction, to go solo. Brick, my man, you got

a tin ear, why don't you give up, go punch a door or something. And you, Slapsy, you can't even remember the fuckin words" (Doctorow, 2001). Only Slupsy remains with him, who is faithful to him until his death, and together they break out of poverty. But then the boy dreams of conquering Manhattan, and at this time the Germans are driving people out of the ghetto: "I was a callow kid, so insular in my dreamt Manhattan while the world was blowing apart, Nazis goose-stepping, tearing Jews from their homes, Stalin icing millions in the gulags, the Japs practicing beheading techniques on Chinese coolies, the Burmese with their loaded carts jamming the roads out of Rangoon, Italians dive-bombing the Ethiopes waving their spears at the sky...the world a big bloody circus of human mutilation, with a degree of murderous, insane rage to blast the planet off its axis" (Doctorow, 2001). Thus, a comparison of a retrospective layer of time and the fate of children of the same age allows us to reveal the existential absurdity and relativity of the existence of the "torn world". While in one part of the world millions of people were exterminated, in other countries people continued to live, absolutely not thinking about the war and horrors that it brought. And the fact that they did not understand the connection of those tragic events with their lives gave the possibility of a repetition of such tragedies on an even larger scale. The author's embodiment of the child's archetype is especially tragic because the massacre unleashed by the people themselves is not only disastrous for the child and even the wisest adult Mentor cannot always save him, but the child – entire generations of children! – just won't be born. God died, and the sacred interpretation of childhood died, too.

Conclusions

Thus, the article traces the main trends of the second half of the 20th - early 21st centuries of filling the child's archetype with relevant historical characteristics. In the novel *City of God*, at the level of archetype of the child, the idea of the existential tragedy of being is embodied as a traumatic but necessary reminder of the ethical imperfection of humanity. Also, the archetype of the child includes a biblical component, which gives him symbolic significance in the

literary paradigm of the early 21st century. The novel shows the images of children not only in different time planes, but also with different archetypal loads. The name of the child at the center of the story, Yehoshua, is associated with a variant of the name of Jesus, but it is not the name given to him at birth. The real Yehoshua has been sacrificed to the world Chaos, but with his name, he saves the life of another boy, the future father of Sarah Blumenthal, that is, re-examination of death and rebirth takes place “for his friend”. The archetypal components are also re-examined, and by the grace of adults, the child loses his/her childhood and often even the life. The world appears to be cruel and ruthless towards the child. But thanks to the wise instructions of “the mentors” (this role is played first by the parents, then by the tailor, Barbabel) and the strength of his character, the boy is going through the horrors of war. Sarah Blumenthal’s children are the embodiment of the traditional understanding of the child as a carefully nurtured sprout of the future. In this case, the archetype of the child is presented in its general cultural meaning, which expresses purity and hope for the future. However, the author’s embodiment of the archetype of the child is especially tragic because the massacre unleashed by the people themselves is not only disastrous for the child and even the wisest adult Mentor cannot always save him, but the child is entire generations of children! – just won’t be born. God died, and the sacred interpretation of childhood died, too.

References

- Bilonozhko, L. (2015). *Typolohichni rysy literaturno-muzychnoi intermedialnosti (za romanamy E. Doktorou “Rehtaim” i T. Morrison “Dzhaz”)* [Typological Features of Literary and Musical Intermediality (Based on E. Doctorow’s Novels “Ragtime” and T.Morrison’s “Jazz”)]. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzs_2015_138_112 [in Ukrainian].
- Diemert, B. (2003). *The Waterworks: E.L. Doctorow’s Gnostic Detective Story*. Retrieved from <https://www.weber.edu/wsuiimages/michaelwutz/waterworks.pdf> [in English].

- Doctorow, E.-L. (2001). *City of God*. Retrieved from <https://booksvoooks.com/nonscrolablepdf/city-of-god-pdf-el-doctorow.html?page=1> [in English].
- Gray, P. (2000). *Pursuing the Old One Einstein, Wittgenstein and Doubting Priests People E.L. Doctorow's Masterly City of God*. Retrieved from <http://edition.cnn.com/ASIANOW/time/magazine/2000/0417/book.godcity.html> [in English].
- Karlina, N. (2008). "Yevreyskiy vopros" v romanakh E.-L. Doktorou ["*The Jewish Question*" in the Novels by E.-L. Doctorow]. Retrieved from <https://textarchive.ru/c-1305780-pall.html> [in Russian].
- Kravchenko, A. (2016). *One City as a Whole World in the Novel "City of God" by E.L. Doctorow*. Retrieved from https://national-science.ru/wp-content/uploads/2016/02/national_13_p3_6-125.pdf [in English].
- Kravchenko, A. (2014). "Postmodernistska istorychnist" v romani "Homer i Lenhli" E.L. Doktorou ["*Postmodern Historicity*" in the Novel "*Homer and Langley*" by E.L. Doctorow]. Retrieved from https://otherreferats.allbest.ru/literature/01146950_0.html [in Ukrainian].
- Kukutani, M. (2009). *How did they End up that Way?* Retrieved from <https://www.nytimes.com/2009/09/01/books/01kakatani.html> [in English].
- Milosh, Ch. (n.d.). *Znachenie Simony Vayl [The meaning of Simone Weil]* Retrieved from http://krotov.info/libr_min/13_m/il/osh_01.htm#5 [in Russian].
- Nitsshe, F. (2007). ANTIKHRIST. Proklyatie khristianstvu [ANTICHRIST. Damnation to Christianity], *Antikhris. Kazus Vagner. Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimism – Antichrist. Casus Wagner. Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism* (pp. 5–100). Moscow: AST: AST Moskva: Khranityel [in Russian].
- Siraeva, G. (2018). "Marsh" E.L. Doktorou: istoriya i khudozhestvennyy vymysel ["*March*" by E.L. Doctorow: *History and Fiction*]. Retrieved from <https://www.gramota.net/materials/2/2018/3-2/8.html> [in Russian].
- Siraeva, G. (2017). *Otrazhenie dela Rozenbergov v romane E.L. Doktorou "Kniga Daniila" [Reflection of the Rosenberg Case in the Novel "The Book of Daniel" by E.L. Doctorow "The Book of Daniel"]*. Retrieved from https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2017_12-2_14.pdf [in Russian].

- Weber, B. (2015). *E.L. Doctorow, who Mixed the Past into Fiction, Dies at 84*. Retrieved from <https://www.seattletimes.com/entertainment/books/el-doctorow-who-mixed-the-past-into-fiction-dies-at-84/> [in English].
- Weber, B. (2000). *Doctorow, a Chronicler of the Past, Catches Up*. Retrieved from <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/books/030900-doctorow-interview.html> [in English].
- Wutz, M. (2012). *On the Craft of Fiction – E.L. Doctorow at 80*. Retrieved from <https://www.weber.edu/WSUImages/weberjournal/JournalPDFs/Fall%202012%20bookmod.pdf> [in English].

Рукопис статті отримано 12 вересня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 07 листопада 2021 року

Інформація про автора

Бондар Наталія Юрївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри економіки та управління Шосткінського інституту Сумського державного університету; вул. Гагаріна, 1, м. Шостка, Сумської області, 41100, Україна; e-mail: liya_bond@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-1044-9461>.

Bondar Nataliia Yu., Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer of Economics and Management Department of Shostka Institute of Sumy State University, Ukraine; e-mail: liya_bond@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-1044-9461>.

УДК 821.162.1»18/19»Висоцький

Марія Брацка

ОЧУЖИЛИЙ СВІЙ – ОСВОЄНИЙ ЧУЖИЙ. ІМАГОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ВЛОДИМЕЖА ВИСОЦЬКОГО

Анотація

У статті висвітлюються імагологічні інтенції у поетичній творчості Владзимежа Висоцького – відомого київського фотографа другої половини ХІХ ст. – щодо етнічних образів, які формують художні репрезентації багатоетнічного і багатокультурного світу Волині середини ХІХ ст.

Вихідним пунктом міркувань є важлива для імагології теза Е. Гірша про текстуальне значення як вербальні інтенції автора, які необхідно адекватно відчитати і відновити. Висоцький послідовно оперує в своїй творчості образами із чітко зазначеною етнічною належністю, тому факт наявності імагологічних інтенцій автора важко заперечити. Тексти поета насичені повідомленнями про етнічних і культурних Інших, що формують етнокультурні імаго єврея, німця, українця та власне імаго поляка, для вивчення яких використано імагологічний метод і дефініції, запропоновані зарубіжними (М. Беллер, Г. Дизерінк, Д. Лірсен, Д.-А. Пажо) та українськими (Д. Наливайко, І. Пулурс, Т. Свербілова, Г. Сиваченко та ін.) ученими.

У реконструкції імагологічних інтенцій важливо врахувати сам суб'єкт сприйняття і висловлення – автора таких конструктів, адже імаго Іншого будується за рахунок авторських чинників: імагологічної точки зору, імагологічної позиції та текстуальних стратегій щодо Іншого. Імагологічна точка зору, тобто сприйняття Іншого крізь власну національну чи етнічну ідентичність, прозора: листи В. Висоцького до польської письменниці Елізи Ожешко свідчать про однозначну і непохитну національну й етнічну ідентичність поляка та рецепцію світу крізь призму польських національних цінностей. Натомість імагологічна позиція автора – сприйняття Іншого крізь власну соціальну ідентичність і психологічне налаштування – подвійна. З одного

боку, Висоцький пише про Інших і про Себе як вдалий і фінансово забезпечений бізнесмен і міщанин, народжений у бідній шляхетській родині, який завдяки своїй наполегливості та працьовитості досяг високої позиції в суспільстві. Така позиція детермінує погляди Висоцького на Свого (поляка) та Іншого (єврея, німця) у взаєминах із Своїм, даючи йому змогу критикувати й іронізувати, висловлювати гострі, а часом і контраверсійні судження. З другого боку, маючи позицію в суспільстві та фінансове забезпечення, Висоцький сформував позицію прихильника ідеї польсько-української етнічної й соціальної солідарності та сформулював її в поетичному вигляді. Психологічна складова в цих позиціях також різна: якщо у першому випадку налаштування автора можна визначити як моралізаторське, повчальне, то в другому – романтизовано-сентиментальне. Відповідно інтенції автора щодо образів поляка, єврея, німця, українця реалізуються в різних жанрах: на моралізаторську імагопозицію ми можемо натрапити в сатиричних формах, а на романтизовано-сентиментальну – в історичній і соціально-побутовій поемі.

Ключові слова: Висоцький, імагологічні інтенції, імагопозиція, автообраз, гетерообраз.

Анотація

В статье освещаются имагологические интенции в поэтическом творчестве Владзимежа Высоцкого – известного киевского фотографа второй половины XIX в. – в отношении этнических образов, которые формируют художественные репрезентации многоэтнического и многокультурного мира Волыни середины XIX в.

Исходным пунктом рассуждений является важный для имагологии тезис Э. Гирша о текстуальном значении как вербальных интенциях автора, которые необходимо адекватно прочесть и восстановить. Высоцкий последовательно оперирует в своем творчестве образами с указанной этнической принадлежностью, поэтому факт наличия имагологических интенций автора трудно отрицать. Тексты поэта пестрят сообщениями об этнических и культурных Других, формирующих этнокультурные имаго еврея,

немца, украинца и собственно имаго поляка, для изучения которых использован имагологический метод и дефиниции, предложенные зарубежными (М. Беллер, Х. Дизеринк, Д. Лирсен, Д.-А. Пажо) и украинскими (Д. Наливайко, И. Пупурс, Т. Свербилова, Г. Сиваченко и др.) учеными.

В реконструкции имагологических интенций важно учесть сам субъект восприятия и выражения – автора таких конструкций, ведь имаго Другого строится за счет авторских факторов: имагологической точки зрения, имагологической позиции и текстовых стратегий по отношению к Другому. Имагологическая точка зрения, то есть восприятие Другого через собственную национальную или этническую идентичность, прозрачна: письма Высоцкого к польской писательнице Элизе Ожешко свидетельствуют об однозначной и непоколебимой национальной и этнической идентичности поляка и рецепции мира сквозь призму польских национальных ценностей. Зато имагологическая позиция автора – восприятие Другого через собственную социальную идентичность и психологический настрой – двойная. С одной стороны, Высоцкий пишет о Других и о Себе как финансово обеспеченный бизнесмен и мещанин, родившийся в бедной дворянской семье, но благодаря своей настойчивости и трудолюбию достигший высокой позиции в обществе. Такая позиция детерминирует взгляды Высоцкого на Своего (поляка) и Другого (еврея, немца) во взаимоотношениях со Своим: позволяет критиковать и иронизировать, высказывать острые, а порой и контраверсионные суждения. С другой стороны, имея позицию в обществе и финансовое обеспечение, Высоцкий сформировал позицию сторонника идеи польско-украинской этнической и социальной солидарности и сформулировал ее в поэтическом виде. Психологическая составляющая в этих позициях также разная: если в первом случае настрой автора можно определить как морализаторский, поучительный, то во втором – романтизированно-сентиментальный. Соответственно интенции автора по отношению к образам поляка, еврея, немца, украинца реализуются в различных жанрах: морализаторская имагопозиция воплощается в сатирических

формах, а романтизовано-сентиментальна – в історическій і соціально-бутовій поезії.

Ключевые слова: Высоцкий, имагологические интенции, имагопозиция, автообраз, гетерообраз.

Abstract

The article highlights the imagological intentions in the poetry of Włodzimierz Wysocki, a famous Kiev photographer of the second half of the 19th century, in relation to ethnic images that form artistic representations of the multi-ethnic and multicultural world of Volyn in the middle of the 19th century.

The starting point of reasoning is E. D. Hirsch's thesis, which is important for imagology, about the textual meaning as the author's verbal intentions, which must be adequately read and restored. Wysocki consistently operates in his work with images with the indicated ethnicity, therefore, the fact of the presence of the author's imagological intentions is difficult to deny. The poet's texts are full of messages about the ethnic and cultural Others who form the ethnocultural imago of a Jew, a German, a Ukrainian, and proper the imago of a Pole, for the study of which the imagological method and definitions proposed by foreign (M. Beller, H. Dysserinck, D. Leerssen, D.-H. Pageaux) and Ukrainian (D. Nalyvaiko, I. Pupurs, T. Sverbilova, G. Sivachenko and others) scientists were used.

In the reconstruction of imagological intentions it is important to consider the subject of perception and expression – the author of the constructs, because the Other's imago is built at the expense of the author's factors: the imagological point of view, the imagological position and textual strategies in relation to the Other. The imagological point of view, that is, the perception of the Other through one's own national or ethnic identity, is transparent: Wysocki's letters to the Polish writer Eliza Orzeszko testify to the unambiguous and unshakable national and ethnic identity of the Pole and the perception of the world through the prism of Polish national values. But the author's imagological position – the perception of the Other through his own social identity and psychological attitude – is twofold. On the one hand, Wysocki writes about the Others

and about Himself as a financially secure businessman and bourgeois, born into a poor noble family, but thanks to his perseverance and hard work, achieved a high position in society. This position determines Wysocki's views on Own (Pole) and the Other (Jew, German) in relations with Own: it allows him to criticize and ironic, to express sharp, and sometimes even controversial judgments. On the other hand, having a position in society and financial support, Wysocki formed the position of a supporter of the idea of Polish-Ukrainian ethnic and social solidarity and formulated it in a poetic form. The psychological component in these positions is also different: if in the first case the author's mood can be defined as moralizing, instructive, in the second it is romanticized-sentimental. Accordingly, the author's intentions in relation to the images of a Pole, a Jew, a German, a Ukrainian are realized in various genres: the moralizing imago position is embodied in satirical forms, and the romanticized sentimental – in a historical and social poem.

Key words: Wysocki, imagological intentions, imagoposition, autoimage, heteroimage.

Вступ

Ім'я Владзимежа¹ Висоцького (1846–1894) у вісімдесяті – дев'яності роки XIX століття було одним із найвідоміших серед жителів Києва завдяки його професійній діяльності фотографа у відкритому 1874 року на розі вул. Лютеранської та Хрещатика (будинок Верхловського, зруйнований під час війни) власного фотоательє. Мистецький талант і наполеглива праця допомогли В. Висоцькому отримати 1882 року велику срібну медаль на Всеросійській виставці у Москві, згодом – звання «Придворний фотограф Її Імператорської Величності Великої княгині Олександри Петрівни» та титул офіційного фотографа Київського університету святого Володимира. Найвідоміші його фотороботи – портрет Лесі

¹ Поет частіше використовував зросійщений запис імені Владімір або запис російського звучання латинкою – Wladimir. Ми вживаємо кириличний запис польського звучання його імені задля відмежування від відомого радянського поета і співака Владіміра Висоцького.

Українки в народному вбранні, сімейна фотографія Івана Франка з дружиною Ольгою Хоружинською, світлини Михайла Драгоманова, Володимира Антоновича та інших українських культурних діячів другої половини XIX століття². 1882 рік важливий для Висоцького ще і з іншого приводу. Це рік його поетичного дебюту – друку фразки «*Wszyscy za jednego*» («Всі за одного»). Упродовж наступних років він опублікував баладу «*Zakłeta łza*» («Зачарована сльоза», 1885), поеми «*Nowe Dziady*» («Нові Дзяди», 1885), «*Laszka*» («Ляшка», 1885), «*Oksana*» («Оксана», 1891), «*Las*» («Ліс», 1891), поетичні переспіви двох легенд під спільною назвою «*Wosian*» («Лелека», 1894), збірку «*Saturny i bajki*» («Сатири і байки», 1894) та інші дрібні поетичні твори. Більшість із них з'явилася друком у Києві, частина – у варшавських часописах.

В історії польської літератури Висоцький залишився поза каноном, хоча у свій час він був популярним автором, а його твори перевидавали по кілька разів. Проте його маргінальне місце в переліку польських поетів і письменників-позитивістів особливе. Поет був одним із творців регіонального варіанту польського позитивізму, який літературознавці визначають або як «кресопозитивізм» (Nadacek, 2008), або як «київський позитивізм» (Bracka, 2015). Цей регіональний варіант творчості позначений світоглядним дуалізмом, поєднує в собі актуальні для другої половини XIX ст. позитивістські ідеї та тенденції з темами (і часто формами) романтичного походження, пов'язані з локальною історією, традицією, міжетнічними взаєминами. Тож Висоцький, з одного боку, порушував у своїй поетичній творчості актуальні і дражливі на той час суспільно-політичні питання (зокрема, моральна і фінансова деградація польської шляхти, відсутність адекватної реакції на зміни економічних умов, а як наслідок – втрата національних земель, небезпека германізації, бездумна віра у допомогу ззовні, дестабілізація внутрішніх сил народу, зміни в ролі земельної шляхти,

² Найгрунтовніше дослідження творчості В. Висоцького та видання його творів українською та польською мовами здійснив Ростислав Радишевський (Висоцький, 2012).

маніпулювання єврейським питанням або питанням емансипації жінок тощо), шанував принципи тенденційності та дидактизму в літературі, використовував відповідні літературні жанри, що допомагали передати потрібний зміст (байка, сатира, сатирична поема, історична поема тощо). З другого боку, В. Висоцький залишався у колі впливу художньої спадщини «української школи» польського романтизму, наслідував її творців, продовжував її традиції, наражаючись на епігонство і вторинність ідей. Надмірна чуттєвість, сентиментальність, особливо у висловленні любовних почуттів (чи то до жінки, чи то до матері-Вітчизни-України), та закономірна у такому випадку патетика висловлення свідчать не на користь поета. Такого стибу твори вже тоді сприймали як анахронічні, хоча увагу читачів і критиків привертала енергія і щирість поетичного слова Висоцького. Це підкреслював відомий польський літературознавець Пйотр Хмельовський, зазначаючи, що «чуттєвість значно перемагала в його душі та у висловленні її найпростіших порухів, але у найглибших порухах він бував ще краще натхненним» (Chmielowski, 1895: 314). Це, без сумніву, вплинуло на популярність його творів. Ще один елемент, який свідчить про романтичне налаштування Висоцького у власній творчості, – це відмова від урбаністичних тем, так поширених у позитивістській літературі. Поет народився і провів молодість на Волині, добре пізнав таємниці локальних етнічних взаємин. І хоча він більшу частину свого життя прожив у місті і належав до багатого міщанства, рустикальна атмосфера домінувала в його художніх творах. Наведені вище аспекти творчості Висоцького тією чи іншою мірою ставали предметом дослідження польських та українських учених (Радишевський, 2012; Брацка, 2015; Ziętańska, 1965). Мета цієї статті – унаочнити імагологічні інтенції, викладені в його поетичній творчості щодо певних етнічних образів, які формують художні репрезентації багатоетнічного і багатокультурного світу Волині середини XIX ст.

Методологія і методи дослідження

Вихідним пунктом наших міркувань є важлива для імагології теза Е. Гірша про текстуальне значення як вербальні інтенції автора, які необхідно адекватно відчитати і відновити, тобто врахувати авторське ставлення і цілі (Krajka, 1973). Враховуючи те, що Висоцький послідовно оперував у своїй творчості образами із чітко зазначеною етнічною належністю, факт наявності імагологічних інтенцій автора важко заперечити. Тексти поета насичені повідомленнями про етнічних і культурних Інших, що формують етнокультурні імаго єврея, німця, українця та власне імаго поляка, для вивчення яких використано імагологічний метод і дефініції, запропоновані зарубіжними (М. Беллер, Г. Дизерінк, Д. Лірсен, Д.-А. Пажо) та українськими (Д. Наливайко, І. Пупурс, Т. Свербілова, Г. Сиваченко та ін.) ученими.

Результати та дискусії

Не викликає сумнівів, що культурні й етнічні імаго в художньому тексті – це суб'єктивні художні конструкти об'єктивних географічних, культурних і етнічних реалій. У реконструкції імагологічних інтенцій важливо врахувати сам суб'єкт сприйняття і висловлення – автора таких конструктів, адже, як не раз зазначали дослідники, імаго Іншого будується за рахунок авторських чинників: імагологічної точки зору, імагологічної позиції та текстуальних стратегій щодо Іншого (Пупурс, 2020: 64). Щодо імагологічної точки зору, тобто сприйняття Іншого крізь власну національну чи етнічну ідентичність, немає сумнівів: листи В. Висоцького до польської письменниці Елізи Ожешко свідчать про однозначну і непохитну національну й етнічну ідентичність поляка та рецепцію світу крізь призму польських національних цінностей (Ziętarska, 1965). І це попри тривале перебування поета в поліетнічному суспільстві Києва і стосунки з російським царським двором. Набагато цікавішою, бо двоїстою, є імагологічна позиція автора – сприйняття Іншого крізь власну соціальну ідентичність і психологічне налаштування. Такий погляд на Інше водночас активує сприйняття Себе, бо Інше у Висоцького нерозривно пов'язане зі Своїм. Забігаючи наперед,

варто накреслити ці дві позиції. З одного боку, Висоцький пише про Інших і про Себе як вдалий і фінансово забезпечений бізнесмен і міщанин, народжений у бідній шляхетській родині, який завдяки своїй наполегливості та працьовитості досяг високої позиції в суспільстві. Він репрезентує тип нового буржуа, нової людини, яка в умовах стрімких економічних змін змогла пристосуватися до нових обставин і знайти свою нішу в професійній галузі. Звернімо увагу – творчій професійній галузі, де необхідним елементом є естетичне сприйняття дійсності. Така позиція детермінує погляди Висоцького на Свого та Іншого у взаєминах із Своїм, даючи йому змогу критикувати й іронізувати, висловлювати гострі, а часом і контраверсійні судження. Ця сама імагопозиція дає йому можливість випрацювати другу. Маючи позицію в суспільстві та фінансове забезпечення, відчуваючи впевненість у майбутньому, ніщо не стане на заваді сформуванню позиції прихильника ідеї польсько-української етнічної і соціальної солідарності та сформулювати її в поетичному вигляді. Психологічна складова в цих позиціях також різна: якщо у першому випадку налаштування автора можна визначити як моралізаторське, повчальне, то в другому – романтизовано-сентиментальне і невизначене (або недосказане/промовчане). У подальшому аналізі ми намагатимемось прикладами підкріпити ці тези, а саме: унаочнити, як Своє та етнокультурне Інше «насичується соціально-психологічним *Авторським*» (Пупурс, 2020: 67).

Такі імагологічні позиції щодо Себе й Іншого потребують різних форм висловлення. Як слушно зазначив Джоєп Лірсен, «троп [мається на увазі контекст певної національної репрезентації. – М. Б.] також має бути контекстуалізований у тому тексті, у якому він виник. Який це текст? Які в ньому працюють жанрові умовності: наративні, описові, гумористичні, пропагандистські? <...> Яке місце треба відвести поетичному (оповідному, іронічному) відображенню даної національної характеристики? <...> Усвідомлення поетичних умовностей, наративних технік і змінних умовностей літератури необхідне для збалансованої оцінки розгортання в тексті даного образу <...>» (Лірсен, 2011: 372). Тож на моралізаторську

імагопозицію ми можемо натрапити в текстах сатиричного змісту (фрашці, сатирі, сатиричній поемі, байці), а на сентиментальну – в історичних і соціально-побутових поемах.

Постать єврея у XIX столітті на Волині, як можна пересвідчитися з творів В. Висоцького, становила інтегральну частину місцевого краєвиду, генерувала взаємини між усіма локальними етносами і ставала центром, на якому сходилися їхні інтереси, зокрема фінансові (Inglot, 1999; Fabianowski & Makaruk, 2005). Змальована старанно і докладно, вона відзначається незвичайною реальністю і повагою, а водночас, як це постійно відбувається у Висоцького, насичена іронією, що часто-густо переходить у сарказм. Імаго єврея формують складові, які влучно підмітив поет, зокрема стихійність природи єврея, що перебуває в постійному русі, їздить, мчить, вирішує справи, виступає посередником у справах. Цей сучасний герой потрібний усім. Він є найближчим сусідом польської шляхти, а водночас слугою, кредитором і довіреною особою. «Bez Żyda i karczmy u nas nie ma wioski» (Wysocki, 1883: 11) – стверджує наратор фрашки «Всі за одного». Його знають завдяки його спритності, заповзятості, умінню зав'язати контакт із кожним – як зі шляхтичем, так і з німцем. Він єдиний вміє домовитися з німцем, адже знає його мову. Цікаво, що цей етнообраз не несе негативного забарвлення. Звісно, деякі риси єврея в імаго, відображеному Висоцьким, стереотипні, проте помітно, що вони загалом унаочнюють власний досвід поета і наповнюють його (імаго) ширшим значенням, наближаючи певною мірою до об'єктивного. Тож, звісно, ставлення польської шляхти (і Висоцького також!) до єврея погордливе і зневажливе, образливе та стигматизаційне, проте у загальній вимові згаданого твору навіть загальна іронія і сарказм автора відходять на другий план, підкреслюючи єврейську мудрість у поєднанні з моторністю.

Найважливіша інтенція Висоцького у відтворенні гетерообразу єврея та польсько-єврейських взаємин полягала, гадаємо, у просуванні позитивістського тренду емансипації єврейської меншини, що передбачала формування позитивного ставлення та акцептації іншості. Сарказм та іронія Висоцького, які прочитуються,

зокрема, у процитованому нижче фрагменті, виразно свідчать про справжню рецепцію представника єврейського народу і ставлення до нього польської шляхти:

My bez Żydów ani kroku,
Bo Żyd przyrósł nam do skóry:
Czy na wodzie czy na łądzie,
Nawet na straszliwym sądzie,
Kiedy z nas tam stanie który,
Będzie Żyda mieć przy boku!
Żydzi – wszakże to ziomkowie!
Dobrodzieje! Przyjaciele!
Opiekuni!.. któż wypowie,
Jak im zawdzięczamy wiele!
Tak, tak starcze! Warto w ramy
Zacne to oprawić plemię!
(ciszej)
Lecz prosimy cię błagamy
Ach, zrzuć z nas to słodkie brzemię! (Wysocki, 1885: 31).

Тут позитивістські гасла толерантності щодо єврейської меншини перемежуються з неприхованою іронією та виразним бажанням відмежуватися від Іншого сусіда, який віддзеркалює власні недоліки. Цікаво, що імагологічні інтенції автора, передані через іронію і сарказм, дають можливість відчитати справжнє, реальне, а не постульоване польською інтелігенцією другої половини XIX ст. ставлення шляхти до представників єврейського народу.

Ще один важливий у художньому світі сатири В. Висоцького Інший – це німець, імаго якого накреслено досить стереотипно, поверхово, однозначно: це загарбник, колоніст, який викупляє польські землі, насаджує свої звичаї, але водночас дивує своєю працьовитістю і витривалістю у важкій праці, до якої не призвичаєна польська шляхта. Помітно, що, попри виразну відразу до представників німецького народу, поет намагався бути об'єктивним

і показати позитивні сторони німецького національного характеру. Так, з одного боку, німець на ім'я Пфайфер зі згаданої вже фразки «Всі за одного» – Антихрист – втілює «прокляту націю», винну у всіх польських проблемах, натомість, з другого боку, він викликає захоплення своєю завзятістю і працьовитістю, осушуючи, зокрема, польські болота і перетворюючи їх на родючі землі. Ба більше, в його образі з'являться позитивні риси: його назвуть рятівником, адже він, купуючи батьківські землі у шляхти за більші гроші, ніж вона сподівалася, позбавить її від тяжкої праці на землі, «загнивання» в селі, непевного завтрашнього дня та дасть їй можливість переїхати до міста – «postępu i wiedzy ogniska» (Wysocki, 1883: 51). Імаго німця у Висоцького марковане іменем тогочасного контраверсійного політика Отто фон Бісмарка. Гадаємо, така стереотипізація та схематизація постаті була пов'язана з фактом, що Висоцький не знав проблеми колонізації та германізації з власного досвіду, ця тема була йому відома з тогочасних газет і часописів. Політика Бісмарка під назвою «Kulturkampf» викликала гострий супротив Висоцького не лише з огляду на маргіналізацію польської мови і культури на захоплених землях, а й щодо утиску католиків і Католицької Церкви. Саме в такій послідовності, бо інститут Церкви, церковну владу та дії представників Апостольської столиці щодо польської справи він оцінював дуже суворо і навіть відкрито засуджував (Ziętarska, 1965). Тож у художній спадщині Висоцького імаго німця містило риси, якими характеризувався в рецепції поета насамперед Бісмарк, – особа розумна і працьовита, проте хитра, завзята й ласа на гроші.

Несприйняття Висоцьким політики Бісмарка щодо польського народу і польського питання в Європі призвело до спроб демонологізації образу політика в художній творчості, що, безперечно, сформувало негативний етнообраз усієї німецької нації. У гумористично-сатиричному творі «Gawęda wesola w dni słotne do czytania nader pożyteczna» («Весела гавенда, корисна у дощові дні», 1887) поет, використовуючи «чорний» гумор, виводить німецький рід від самого чорта і впроваджує постать героя-німця – фізично розвиненої і розумово обмеженої, агресивної і недалекої істоти,

що силою насаджує свої правила. Іntenція Висоцького цілковито зрозуміла – депреціонувати німецький народ, який має таких лідерів, як Бісмарк, що відрікаються від засад німецької етики «правди... любові... справедливості» і впроваджують гасло «ausrotten» (з нім. ліквідувати, вбивати), яке стає «національним культом, принципом!» (Wysocki, 1894: 44). Важливо наголосити, що Висоцький в інших своїх творах, продовжуючи заперечувати зовнішню політику Бісмарка і діяльність його прихильників-колонізаторів, намагався, однак, не узагальнювати, не екстраполювати цю поведінку на весь німецький народ, до того ж змалював постаті німців – шляхетних бізнесменів, які розуміють вартість батьківського спадку, значення рідної землі для польського шляхтича і ведуть прозорі справи. Такий образ німця, який ствердив: «Nie myślćie sobie, żem Prusak, broń Boże! Ja szczerą litość mam dla was, Polacy» (Wysocki, 1894: 75) і пожертвував гроші на поляків-вигнанців із Познані – жертв колоніальної політики Пруссії, з'явився в сатирі «На відпусті». Зрозуміло, що на етнопортреті німця у творчості Висоцького позначилися наслідки політики Бісмарка, що дискримінувала інші народи.

Найміцніше критична і дидактична імагопозиція Висоцького виявилася у ставленні до власного народу, через що поет не раз наражався на критичні зауваження звичайних читачів і літературних критиків. Імагологічні інтенції автора тут цілковито прозорі: іронічне і сатиричне змалювання вад поляка-шляхтича мало б виховувати і навчати, як стати перспективною нацією. Тож за допомогою розважальної форми і повчального змісту, викриваючи вади польського шляхтича, поет сформував власне імаго, в якому домінували такі характеристики, як бездіяльність, хвалькуватість, неробство, задиркуватість, неосвіченість і через те нерозуміння нової економічної ситуації, продажність, життя понад фінансові можливості, схильність до азартних ігор, жадоба до їжі та міцних напоїв, фальшива набожність. Список небажаних рис можна доповнювати, додаючи неоднозначні взаємини шляхти з іншими етнічними групами: єврейством (зневага і водночас фінансова від нього залежність), німцями (побоювання, комплекс меншовартості), українцями (зневага і почуття вищості).

Зокрема, поет акцентував зневагу польської шляхти до будь-якої праці чи зусиль, які не приносять швидкої користі, використовуючи у фразі «Всі за одного» семантично насичені топоніми й антропоніми: назва села – Обий-боки, прізвиська героїв – Вонтроба (пол. «печінка»), Рура (пол. «труба»), Ричивіл, Завада (пол. «перешкода»). Всі вони певною мірою асоціюються з ледарством, любов'ю до споживання їжі, міцних напоїв, пошуків проблем і сварок. Найважливіша риса в імаго поляка – це пасивність або, навіть якщо з'являються якісь ідеї і добрі наміри, безрезультатність. Для шляхтича важливо зберігати позу: будучи банкрутом – влаштовувати гучні іменини; не маючи грошей на добре вино – розливати напій сумнівної якості до старих пляшок, підкреслюючи таким чином його вартість. *Porte-parole* автора – молодий шляхтич Вацлав – відкрито характеризує поляка, відомого у світі «*niedołęstwem ducha, mazgajstwem, czczością głowy, objętością brzucha*» («недолугістю духу, плаксивістю, пустоголовістю і великим животом») (Wysocki, 1883: 26), і за принципом контрасту стає прикладом правильного господарювання у нових економічних умовах: праця і скромний спосіб життя – це основні гасла нової дійсності. Моралізаторська імагопозиція змушує Висоцького за допомогою іронії підкреслити негативну рису польського національного характеру, яка, мабуть, найсильніше хвилювала поета, а саме: егоїзм і самозакоханість, що проявлялися у хвилюванні польського шляхтича тільки за себе:

Wiem ja, że obowiązkiem każdego szlachcica,
 Pomagać rodakowi... ależ jest granica...
 Jest kres wszelkim ofiarom, a kto go przekracza
 Niebaczny, – ten niechybnie sam się w przepaść stacza!
 Bo każdy najpierw musi dbać o własną skórę! (Wysocki, 1883: 47).

В іншому сатиричному творі – «Зачарована сльоза» – імаго польської шляхти визначають такі риси, як неефективність, анахронічність і небажання конструктивних змін, необхідних у ситуації поневолення, в якій перебував польський народ у XIX ст.

Інтенції Висоцького віддзеркалити автообраз, що базується не лише на стереотипі, а наближується до об'єктивного, призводять до використання принципу контрасту: поет ділить світ на «ви» і «ми» у поемі «Нові Дзяди» (сама ідея контрасту не нова, запозичена з програмної статті польського критика-позитивіста Олександра Свентоховського «Ми і Ви» (1871)), на старих і молодих, на відповідальних за поразку країни і споживачів наслідків цієї поразки:

Wy, których zasługą życia
Była jeno – zdolność tyscia,
Buta, ludu ciemienie,
Burda, szal, zawadiactwo,
Pasibrzustwo i pieniactwo;
Wy, co mieliście sumienie
Z przedajności żyć, z frymarku
Narodowej czci i sławy
I dorobek ojców krwawy
Roztrwoniliście, przepili,
A nam – wnukom swym – na karku
Łzy, dług, nędzę zostawili... (Wysocki, 1885: 26–27).

«Нові Дзяди», гадаємо, за задумом Висоцького мали унаочнити проблеми, які непокоїли польського інтелігента – носія травматичного досвіду поразки останнього у ХІХ столітті польського визвольного повстання (1863–1864 рр.). Як у свій час поема «Дзяди» Адама Міцкевича увиразнила риси польської романтичної літератури і романтичного світогляду (нерозділене кохання, сильні почуття і емоції, віра в інтуїцію, видиме й невидиме, божественне і диявольське, силу видатної особистості тощо), так Висоцький у «Нових Дзядях» завдяки романтичній у своєму дусі ідеї викликання духів померлих предків, вислуховування їхніх розповідей (анахронічній для нового змісту реальності та і самої позитивістської віри в науку і науковість) спробував (звичайно, у мистецькому плані не так вдало, як Міцкевич) показати елементи позитивістського світогляду – віру

в прогрес, знання, науку, потребу формування нового суспільства шляхом унаочнення його болючих місць (неефективність шляхти, марнотратство, життя понад спроможність, анархія тощо), суспільне рівноправ'я, особливо щодо євреїв, але й також інших етносів (зокрема українців), а також сумніви у вірі в Бога і знецінення релігії у зв'язку з неефективними діями Католицької Церкви.

Моралізаторська імагопозиція Висоцького доповнюється гендерним аспектом. У поезіях («Kiedyż?», «Jedynaczka») вимальовується негативне імаго польської шляхтянки – салонної ляльки. Іронія у цьому випадку поєднується зі щирим вболіванням поета над долею «гарних янголів», які не усвідомлюють мету свого життя і важливість ролі в суспільстві. Ба більше, такі жінки-ляльки мають безпосередній вплив на формування майбутнього покоління польського народу, яке поет вважає втраченим («Ja nad tym narodem boleję, Co składa do łona takich jak ty matek Swych przyszłych pokoleń nadzieję...», Wysocki, 1894: 144).

Варто відзначити, що Висоцький, відображаючи у своїй творчості автообраз польського шляхтича, не зупиняється лише на висміюванні негативних рис польського національного характеру. Імагологічні інтенції та позиція поета спонукають його задуматися над психологічним станом волинської шляхти. Психологічна складова імагопозиції автора та імаго поляка нашаровуються: вболіваючи над станом цієї розумово обмеженої суспільної верстви, яку побратські любить, адже зжився з нею з молодості, поет почувається відповідальним за її долю і недалекість. Гострі слова, якими він хоче «зачепити» шляхтича, наче його струсонуті, змусити задуматися, змінити світогляд і поведінку, не так легко даються самому авторові й чіпляють його не менше, ніж висміюваного шляхтича. У сатирі «На відпусті» ліричний герой (легко ототожнюваний із поетом) є таким самим шляхтичем, як і ті, з яких він глузує, походить із того самого регіону, чудово знає характер і нюанси поведінки місцевої шляхти. Саме тому він намагається вирватися із замкненого кола національної мартирології і переконати своїх читачів у тому, що часи змінилися, ситуація потребує відповідних знань, умілої реакції

на суспільно-економічні зміни і щоденної важкої праці, до якої, зрозуміло, жоден шляхтич не призвичаєний:

Ja mocno wierzę, że już dzień nadchodzi,
Gdy złuda spadnie z oczu twych, mój ludu!
Gdy się przekonasz, że żaden dobrodziej
Nie przyjdzie podnieść ciebie, ani cudu
Nie ześle niebo, lecz że cię odrodzi
Tylko moc pracy wewnętrznej i trudu... (Wysocki, 1894: 57).

Ліричний герой сатири переконаний, що з «kleszczy losu, które tak cisną i z ognia nieszczęść, który tak praży, Polacy wyjdą jeszcze silniejsi, zahartowani i bardziej zaradni» (Wysocki, 1894: 58). Ці міркування Висоцького позбавлені будь-якої сатиричної тональності чи комізму, навпаки, сповнені поодинокими для творчості поета психологічними відтінками надії та оптимізму, яких сам поет наче побоюється, адже у певний момент різко змінює тональність і нудну, як він сам стверджує, хоча і спонукальну до роздумів, тему для читача. Складається враження, що Висоцький свідомо (?) переймає матриці поведінки польського шляхтича-провінціала, що не переобтяжує себе тривалою розумовою діяльністю. Його мета – затримати увагу читача, якому треба передати певний виховний посил. Як уже зазначалося, імагологічні інтенції автора щодо представників власного народу насичені подібними посланнями.

Імагологічні інтенції В. Висоцького щодо представників українського народу реалізуються в гаслі суспільної та етнічної солідарності (Радишевський, 2012; Ziętarska, 1965), яке обіграно в більшості великих поетичних творів. Варто зауважити, що автор відходить від принципів сатири й іронії, відмовляється від відповідних жанрів, а звертається до жанру поеми – історичної або соціально-побутової («Ляшка», «Оксана», «Ліс»). Така форма дає ширші можливості переосмислити гетерообраз українця (на тлі і крізь призму автообразу) та його роль у локальній історії з романтизовано-сентиментальної імагопозиції. Необхідно відразу

відзначити, що у згаданих творах, на відміну від багатьох поем авторів з польсько-українського літературного пограниччя XIX століття, репрезентантом українського народу є не лише чоловік-українець, утілений у постаті козака, а й жінка-українка. Причому імаго українця-козака досить стереотипне. У поемі «Ляшка» – це лицар, хоробрий воїн, відданий приятель ляха до моменту, коли яблуком розбрату стає жінка-бранка. У своїй завзятості та непримиренності козак Тимко схожий на відомого героя Генрика Сенкевича з роману «Вогнем і мечем» Богуна, що дуже емоційно переживає поразку чоловічої гордості. Чоловічий етнообраз українця доповнений другою (також стереотипною) іпостассю мудреця, старого чоловіка (Божого чоловіка), лірника. Портрет цього героя в «Ляшці» нагадує надзвичайно популярний і важливий для романтичної традиції образ лірника, знахаря і пророка Вернигори (Нахлік, 2010; Makowski, 1995). Лірник Лагода у Висоцького, акумулюючи риси Вернигори – чарівника, пророка і водночас емісара (з творів Міхала Чайковського, Антонія Марцінковського, Люціана Семенського), намагається примирити посварених через бранку братів – козака і ляха. Він – речник єднання, згоди і братерських польсько-українських взаємин. В історичній поемі, якою є «Ляшка», такої згоди ще вдавалося досягти, натомість у поемі «Оксана» на сучасну поетові тематику подій останнього польського повстання прірва між поляками і українцями-чоловіками виявилась настільки глибокою, що поетові жодною мірою не вдавалося її подолати. Головний герой – молодий шляхтич – дуже сильно переживає втрату молодечих мрій про суспільну польсько-українську солідарність, проте водночас він свідомий головної причини негативного ставлення українців до поляків: «*ta krew – to wina nasza! Że tych win o bardzo wiele! A ów tłum – to krzywd mściciele!..*» (Висоцький, 2012: 258). Гетерообраз українця формують риси месника, войовничо налаштованого і завзятого молодика.

Більше розуміння для чоловіків-поляків виказують жінки-українки. Кохання між головним героєм (польським шляхтичем) та героїнею (українською селянкою) «Оксани» є забороненим,

прихованим, наче вкраденим, через це шляхтич відчуває себе не чоловіком, захисником і лицарем, а злодієм і винуватцем. Головний герой, свідомий нерівності взаємин між ним і героїнею, прагне цього забороненого кохання, намагається його пережити, насамперед фізично, відчуваючи, як наслідок, докори сумління і жаль, усвідомлюючи підлість і нищість свого вчинку. Це почуття втрачає свою чарівність, переростаючи в жалість. Українка Оксана натомість стійкіша і послідовніша у своїх почуттях. Якщо вона кохає, то вміє прощати свого кривдника і навіть допомогти йому в разі потреби. Попри вчинену кривду, Оксана, наражаючись при цьому на гнів батька, намагається врятувати свого коханого-повстанця, коли той потрапляє в руки українських селян, що допомагають російському війську ловити повстанців. Дівчина стає наче янголом-охоронцем, що оберігатиме коханого у далекій сибірській подорожі без вороття. Жінка-українка у творах Висоцького, хоч скривджена і принижена, сильна і свідомо своєї гідності. Як зазначив Ростислав Радишевський, «зміною ставлення Оксани до свого кривдника автор хотів запропонувати візію відродження в майбутньому довіри українського народу до польського, надію на можливість їх об'єднання у спільній боротьбі за незалежність» (Радишевський, 2012: 58). Як бачимо, така імагопозиція Висоцького відзначається певною мірою утопічності.

Етнообраз українки у Висоцького завжди маркований почуттям кохання з боку чоловіка-поляка. Почуттям нереалізованим, неможливим, забороненим, а водночас неймовірно привабливим і свідомим наслідків. Закоханий головний герой поеми «Ліс» стверджує, що мусить відмовитися від свого щастя, адже розвиток взаємин до їхньої кульмінації – шлюбу – між поляком-шляхтичем і українкою-селянкою неможливий. Ліс, що став прихистком для розвитку почуття між закоханими, вирубаний, доля Оленки невідома, замовчана. Досить песимістично виглядає сучасність і майбутнє краю, де вирубуються ліси, а питання польсько-українських чоловічо-жіночих взаємин, апріорі неможливих, замовчується. Поет, на жаль, не пропонує нового вирішення цього

питання, продовжуючи традиції «української школи» польського романтизму. Поза образом гарної, пристрасної, всеохопної любові, втіленням якої є українка, у Висоцького не спостерігається перемога над суспільними забобонами і прийнятими моделями поведінки. Ідея станової й етнічної солідарності, що стала основою імагологічних інтенцій автора, таким чином звужується лише до декларації пошани і можливої взаємодопомоги, проте жодної мірою не репрезентує руйнування усталених суспільних рамок.

Висновки

Імагологічні інтенції автора, пов'язані із автообразом і гетерообразами єврейського і німецького народів, виростають на ґрунті позитивістичних тенденцій у тогочасній польській літературі. Єврей стає етнічним Іншим – хоч і відразливим, проте близьким і звичним. Поет, як би не намагався втілити гасло толерантності щодо євреїв, свідомий, що для польської шляхти на провінції цей представник ніколи не стане Своїм. Подібно німець – радше Чужий – це загарбник і колонізатор. Ці два етнообрази стають для Висоцького своєрідним дзеркалом, в якому відображаються всі негативні риси польського національного характеру. На противагу єврейської кмітливості та прудкості – польська недолугість і повільність, німецької працьовитості й завзятості – шляхетська відраза до праці та солом'яний ентузіазм. Причому представники цих народів – освоєні Чужі, бо цього потребує економічна ситуація і зміни парадигми мислення. Натомість українець у поетичній творчості Висоцького міститься в координатах очужілого Свого – приятеля і побратима, який за збігом історичних обставин поступово ставав неприємелем і навіть ворогом. Ідея станової й етнічної польсько-української солідарності, власне, головна імагологічна інтенція автора, прописана у великих поетичних формах, виразно про це свідчить. Висоцький, інтуїтивно відчуючи зміни в польсько-українських взаєминах, необхідність вибудувувати новий формат

на принципах партнерства і взаємоповаги (не лише чоловічо-чоловічої, а й жіночо-чоловічої), на жаль, не зміг реалізувати цей формат у поетичному слові, залишаючись епігоном «української школи» польського романтизму.

Література

- Висоцький, В. (2012). *Поєми. Лірика. Сатира*. Р. Радишевський (Упор. і пер.). Київ: Едельвейс і К.
- Лірсен, Д. (2011). Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: Видавничий дім «Стилос», 362–375.
- Нахлік, Є. (2010). *Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики*. Львів: L'vivs'ke viddilennia In-tu literatury im. T.H. Shevchenka.
- Пупурс, І. (2020). Імагологічний метод. Г. Сиваченко (Ред.). *Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України* (с. 59–106). Київ.
- Радишевський, Р. (2012). Володимир Висоцький – київський позитивіст із романтичним серцем. Висоцький В. *Поєми. Лірика. Сатира* (с. 6–79). Київ: Едельвейс і К.
- Bracka, M. (2015). Pozytywizm kijowski versus pozytywizm warszawski: wizje świata i człowieka. A. Janicka (Red.). *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*. Seria I. Studia, rewizje, konteksty (423–436). Białystok: Alter Studio.
- Chmielowski, P. (1895). Włodzimierz Wysocki. Chmielowski, P. *Współcześni poeci polscy. Szkice*. Petersburg, 296–314.
- Fabianowski, A., & Makaruk, M. (Red.) (2005). *Problematyka żydowska w romantyzmie polskim*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Hadaczek, B. (2008). *Historia literatury kresowej*. Szczecin: PoNaD.
- Inglot, M. (1999). *Postać Żyda w literaturze polskiej lat 1822–1864*. Wrocław: UWr.
- Krajka, W. (1973). “Validity in Interpretation”, E.D. Hirsch, jr., New Haven-London 1967, Yale University Press, ss. XIV, 288. *Pamiętnik Literacki*:

- czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 64/1, 412–419.
- Makowski, S. (1995). *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*. Warszawa: Czytelnik.
- Wysocki, W. (1883). *Wszyscy za jednego. Fraszka*. Wydanie drugie. Kijów: Nakład Księgarni Bolesława Koreywy.
- Wysocki, W. (1885). *Zakłeta łza. Ballada. Nowe Dziady. Żarcik poetycki*. Kijów: Nakładem Księgarni Bolesława Koreywy.
- Wysocki, W. (1894). *Satyry i bajki*. Kijów i Odessa: Nakładem Księgarni Bolesława Koreywy.
- Ziętarska, J. (1965). Włodzimierz Wysocki (1846–1894). J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki (Red.). *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 4. *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 1. (c. 453–467). Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.

References

- Vysotskyi, V. (2012). *Poemy. Liryka. Satyra [Poems. Lyrics. Satire]*. R. Radyshevskyi (Upor. i per.). Kyiv: Edelveis i K.
- Lirsen, D. (2011). Imaholohiia: istoriia i metod [Imagology: history and method]. *Literaturna komparatyvistyka*. Vyp. IV. *Imaholohichnyi aspekt suchasnoi komparatyvistyky: stratehii ta paradyhmy*. Ch. II. – *Methodologies of modern literary comparative studies. Collection of scientific works of the Department of Comparative Studies of the Institute of Literature. T.G. Shevchenko National Academy of Sciences of Ukraine. Part II*. Kyiv: Vydavnychy dim «Stylos», 362–375.
- Nakhlik, Ye. (2010). *Tvorchist Yuliusha Slovatskoho y Ukraina. Problemy ukrainsko-polskoi literaturnoi komparatyvistyky [Works by Juliusz Słowacki and Ukraine. Problems of Ukrainian-Polish literary comparative studies]*. Lviv.
- Pupurs, I. (2020). Imaholohichnyi metod [Imagological method]. H. Syvachenko (Red.). *Metodolohii suchasnoi literaturnoi komparatyvistyky. Zbirka naukovykh prats viddilu komparatyvistyky Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy – Methodologies of modern literary comparative studies. Collection of scientific works of the Department*

- of Comparative Studies of the Institute of Literature. T.G. Shevchenko National Academy of Sciences of Ukraine* (59–106). Kyiv.
- Radyshevskiy, R. (2012). Volodymyr Wysocki – kyivskiy pozytyvist iz romantychnym sertsem [Volodymyr Wysocki is a Kyiv positivist with a romantic heart]. Wysocki V. *Poemy. Liryka. Satyra - Poems. Lyrics. Satire* (pp. 6–79). Kyiv: Edelweis i K.
- Bracka, M. (2015). Pozytywizm kijowski versus pozytywizm warszawski: wizje świata i człowieka. A. Janicka (Red.). *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*. Seria I. Studia, rewizje, konteksty (pp. 423–436). Białystok: Alter Studio.
- Chmielowski, P. (1895). Włodzimierz Wysocki. Chmielowski, P. *Współcześni poeci polscy. Szkice*. Petersburg, 296–314.
- Fabianowski, A., & Makaruk, M. (Red.) (2005). *Problematyka żydowska w romantyzmie polskim*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Hadaczek, B. (2008). *Historia literatury kresowej*. Szczecin: PoNaD.
- Ingłot, M. (1999). *Postać Żyda w literaturze polskiej lat 1822–1864*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Krajka, W. (1973). “Validity in Interpretation”, E. D. Hirsch, jr., New Haven-London 1967, Yale University Press, ss. XIV, 288. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 64/1, 412–419.
- Makowski, S. (1995). *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*. Warszawa: Czytelnik.
- Wysocki, W. (1883). *Wszyscy za jednego. Fraszka*. Wydanie drugie. Kijów: Nakład Księgarni Bolesława Koreywy.
- Wysocki, W. (1885). *Zakłęta łza. Ballada. Nowe Dziady. Żarcik poetycki*. Kijów: Nakładem Księgarni Bolesława Koreywy.
- Wysocki, W. (1894). *Satyry i bajki*. Kijów i Odessa: Nakładem Księgarni Bolesława Koreywy.
- Ziętarska, J. (1965). Włodzimierz Wysocki (1846–1894). J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki (Red.). *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 4. *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 1. (pp. 453–467). Warszawa: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.

Рукопис статті отримано 6 червня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 2 жовтня 2021 року

Інформація про автора

Брацка Марія Валентинівна – доктор філологічних наук, професор кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, 01003; e-mail: mabracka@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0002-0883-9973>.

Bracka Maria V., Doctor of Philology, Professor of the Department of Polish Studies, Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine; e-mail: mabracka@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0002-0883-9973>.

УДК 821.161.2 “19”

Людмила Гармаш

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ РАННЬОЇ ПРОЗИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: «СИНІЙ ЛИСТОПАД»

Анотація

Новела «Синій листопад» видатного українського прозаїка Миколи Хвильового розглянута з точки зору поетики інтермедіальності. Виокремлені музичні прийоми, актуалізовані на різних рівнях літературного твору. Крім інтермедіального була застосована також методика компаративного аналізу художнього тексту: твір Хвильового аналізувався в зіставленні з літературними симфоніями його попередника – російського письменника Андрія Белого.

Визначено, що в новелі Хвильового наявний широкий спектр музичних прийомів, серед яких варіативний повтор, розгалужена система лейтмотивів і контрапункт, завдяки якому у читача виникає відчуття симультанності. Варіативний повтор виконує функцію гармонізації та впорядкування уявного безладу фрагментарно викладених у новелі подій, визначаючи емоційну атмосферу твору та надаючи новелі цілісності і повноти.

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що провідним «музичним» мотивом у новелі та водночас центром ліричного сюжету, який розгортається паралельно з описаними у творі подіями, є мотив синього листопаду. Розгорнута система мотивів будується навколо двох опозиційних смислових центрів – «загірної комуни» та «темряви». Цим протиставленням зумовлена притаманна твору колористична гама, яка відрізняється послідовним протиставленням синього та чорного кольорів у відповідності до традиційного для романтичного творчого методу прийому контрасту.

Звернення Андрія Белого і Миколи Хвильового до схожих музичних технік пояснюється спорідненістю їхніх творчих методів

та світоглядних позицій, які базуються на романтичній ідеї існування двох світів – профанного і сакрального. Їм, у свою чергу, відповідають епічний та ліричний («музичний») сюжети, що корелюють один з одним.

Серед контрапунктичних прийомів у новелі були виокремлені, по-перше, роздільна експозиція двох лейтмотивів із наступним їхнім поєднанням; по-друге, приєднання; по-третє, перехресні конструкції, які характерні для вертикально-рухомого контрапункту.

Зроблено висновок, що варіативний повтор, система лейтмотивів та контрапунктична техніка виконують у творі Хвильового сюжетогенеруючі та формоутворюючі функції, а інкорпорація музичних прийомів в літературний текст дозволяє стверджувати, що письменник створив нову жанрову модифікацію новели.

Ключові слова: інтермедіальність, контрапункт, лейтмотив, варіативний повтор, новела, Микола Хвильовий, Андрій Белий.

Анотація

Новелла «Синий ноябрь» выдающегося украинского прозаика Микола Хвильового рассмотрена с точки зрения поэтики интермедальности. Были выделены музыкальные приемы, актуализированные на разных уровнях литературного произведения. Помимо интермедального была применена методика компаративного анализа художественного текста: произведение Хвильового анализировалось в сопоставлении с литературными симфониями его предшественника – русского писателя Андрея Белого.

Определено, что в новелле Хвильового имеется широкий спектр музыкальных приемов, среди которых вариативный повтор, разветвленная система лейтмотивов и контрапункт, благодаря которому у читателя возникает чувство simultaneity. Вариативный повтор выполняет функцию гармонизации мнимого беспорядка фрагментарно изложенных в новелле событий, определяя эмоциональную атмосферу произведения и придавая новелле целостность и полноту.

Осуществленный анализ позволяет утверждать, что ведущим «музыкальным» мотивом в новелле и одновременно центром лирического сюжета, который разворачивается параллельно с описанными в произведении событиями, является мотив синего ноября. Сложно организованная система мотивов строится вокруг двух оппозиционных смысловых центров – «загорной коммуны» и «мрака». Этим противопоставлением обусловлена присущая произведению колористическая гамма, отличающаяся последовательным противопоставлением синего и черного цветов в соответствии с традиционным для романтического творческого метода приемом контраста.

Обращение Андрея Белого и Микола Хвильевого к музыкальным техникам объясняется родством их творческих методов и мировоззренческих позиций, основанных на романтической идее существования двух миров – профанного и сакрального. Ей, в свою очередь, соответствуют эпический и лирический («музыкальный») сюжеты, коррелирующие друг с другом.

Среди контрапунктических приемов в новелле были выделены, во-первых, раздельная экспозиция двух лейтмотивов с последующим их сочетанием; во-вторых, присоединение; в-третьих, перекрестные конструкции, характерные для вертикально-подвижного контрапункта.

Сделан вывод, что вариативный повтор, система лейтмотивов и контрапунктическая техника выполняют в произведении Хвильевого сюжетогенерирующие и формообразующие функции, а инкорпорация музыкальных приемов в литературный текст позволяет утверждать, что писатель создал новую жанровую модификацию новеллы.

Ключевые слова: интермедальность, контрапункт, лейтмотив, вариативный повтор, новелла, Мыкола Хвильевой, Андрей Белый.

Summary

The novella “Blue November” by the outstanding Ukrainian prose writer Mykola Khvylovy is examined from the point of view of the poetics of intermediality. Musical techniques were highlighted that were actualized at different levels of a literary work. In addition to the intermediality, the method of comparative analysis of the literary text

was applied: the work of Khvylovy was analyzed in comparison with the literary symphonies of his predecessor, the Russian writer Andrei Bely.

It has been determined that Khvylovy's novella contains a wide range of musical techniques, including variable repetition, a branched system of leitmotifs, and a counterpoint, thanks to which the reader has a feeling of simultaneity. Variable repetition performs the function of harmonizing the imaginary disorder of the events fragmentarily outlined in the novella, defining the emotional atmosphere of the work and giving the novella integrity and completeness.

The analysis proves that the leading "musical" motif in the novella is *blue November*. It is the center of the lyrical plot, which unfolds in parallel with the events described in the work. A complex system of motifs is built around two oppositional semantic centers – "overmountain (zagornaya) commune" and "darkness". This opposition determines the color scheme inherent in the work, characterized by the consistent opposition of blue and black colors in accordance with the method of contrast that is common in romanticism.

The appeal of Andrey Bely and Mykola Khvylovy to musical techniques is explained by the closeness of their artistic methods and worldview positions based on the romantic idea of the existence of two worlds – the profane one and the sacred one. This idea, in turn, corresponds to the epic and lyrical ("musical") plots, correlating with each other.

Among the counterpoint techniques in the novella, the following were highlighted: firstly, a separate exposition of two leitmotifs with their subsequent combination; secondly, accession; thirdly, cross structures, characteristic of a vertically movable counterpoint.

It is concluded that variable repetition, a system of leitmotifs and counterpoint technique perform plot-generating and forming functions in Khvylovy's work, and the incorporation of musical techniques into a literary text allows us to assert that the writer has created a new genre modification of the novella.

Key words: intermediality, counterpoint, leitmotif, variable repetition, short story, Mykola Khvylovy, Andrey Bely.

Вступ

Проблема взаємовідносин між різними видами мистецтва здавна привертала увагу вчених. Вона відповідає внутрішній природі мистецтва. Розвиток мистецтва можна схематично уявити як проходження ним трьох етапів: від синкретичної неподільності первісного мистецтва до отримання кожним видом певної автономії, після чого знову настає період зближення у формі синтетичних жанрів (наприклад, опера) або видів мистецтва (театр, хореографічне мистецтво, кінематограф тощо). Особливої актуальності це питання набуло після появи праць М.М. Бахтіна про діалог між художніми текстами, що дало підстави для виникнення поняття «інтертекстуальність», запропонованого, як відомо, Юлією Кристевой. Спочатку воно означало здатність літературних текстів явно чи приховано посилатися один на одного, але згодом виявилось, що подібні зв'язки притаманні також творам архітектури, образотворчого мистецтва, літератури, музики тощо. У цьому випадку найчастіше використовується термін «інтермедіальність», який увійшов у широкий науковий обіг після публікації статті А. Ханзен-Льове «Проблема кореляції словесного та зображального мистецтва на прикладі російського модерну» (1983). Розуміючи під поняттям «медіа» канали художньої комунікації, Н.В. Тишуніна визначає інтермедіальність як «тип внутрітекстових зв'язків у художньому творі, що ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв і творить “метамову” культури» (Тишуніна, 2001: 153). У нашій роботі ми будемо дотримуватися цього визначення.

На інтермедіальність як на прикметну рису малої прози Миколи Хвильового вже вказували Ю. Безхутрий, І. Драч Я. Поліщук, М. Руденко та інші дослідники. У дисертації Т.П. Бондаревої підкреслюється спорідненість новели «Арабески» з однойменним видом живописного орнаменту та музичним жанром (Бондарева, 2016: 111). Однак, незважаючи на існуючі на сьогоднішній день праці, це питання не можна вважати вирішеним. **Метою** нашої статті є аналіз новели «Синій листопад» з точки зору реалізації в ній музичних прийомів, актуалізованих на різних рівнях літературного твору.

Методологія і методи

У статті використана методика інтермедіального аналізу, яка спрямована на визначення видів музичних прийомів, наявних у літературному прозовому творі, та їхніх функцій. Компаративний аналіз послуговується для порівняння схожих наративних і композиційних стратегій та інтермедіальних рис у творах російського символіста Андрія Белого та українського неоромантика Миколи Хвильового.

Результати та дискусії

Учені досить часто відзначають імпресіоністичний характер новели «Синій листопад», з чим неможливо не погодитися. Однією з причин, яка дає підстави так вважати, є кольоровий символічний код творів письменника, який відсилає до символістської естетики Моріса Метерлінка, Олександра Блока, художників гуртка «Блакитна троянда» тощо. Музикальність творів Хвильового ставить його в один ряд із Джеймсом Джойсом, Андрієм Белим та безпосередньо пов'язує мистецькі пошуки українського письменника з ідеєю синтезу мистецтв, яку почали культивувати німецькі філософи та поети-романтики ще на межі XVIII–XIX ст., а згодом – наприкінці XIX ст. та на початку XX ст. – підхопили символісти та модерністи.

Найбільш відомим композитором, якому належить заслуга доведення техніки лейтмотивів до найвищого ступеню досконалості, був Ріхард Вагнер. Розробляючи концепцію «музичної драми майбутнього», яка б об'єднувала музику, драму і поезію, він спромігся втілити в своїх операх мрію німецьких романтиків про «ідеальний у своїй єдності твір мистецтва» – Gesamtkunstwerk (Fornoff, 2004). Вагнер використовував лейтмотиви, тобто провідні музичні теми, для досягнення безперервності драматургічного розвитку.

У літературознавстві лейтмотивом в широкому сенсі називається провідна тема окремого твору або усього творчого доробку письменника. У вузькому сенсі лейтмотив – це такий художній образ, що повторюється декілька разів протягом твору і характеризує героя або ситуацію, передає основне емоційне переживання, є символічним втіленням провідної ідеї твору та може виконувати ще багато різних функцій. Одним із найбільш відомих прикладів лейтмотиву в літературі є звук розірваної струни в п'єсі А.П. Чехова «Вишневий сад». Прикметно, що генетично цей лейтмотив

пов'язаний з музичним мистецтвом: по-перше, це саме звук, а не слово, по-друге, імовірніше за все, це звук струнного музичного інструменту. Цей лейтмотив повторюється двічі в ключових місцях твору – другому акті та фіналі. Наявна в творі Чехова «комбінація переводимости-непереводимости» (вислів М.Ю. Лотмана (2000: 159)) породжує величезну кількість інтерпретацій звуку розірваної струни, починаючи з тих, що висловлюють безпосередньо герої п'єси, і закінчуючи широким спектром різноманітних трактувань, запропонованих читачами – як аматорами, так і вченими-літературознавцями.

Використання лейтмотивної техніки, тобто поєднання двох знакових систем, дозволяє письменнику подолати обмеження літератури як мистецтва слова – його більшу, порівняльно з музикою, конкретність. Літературний твір набуває якостей музичного мистецтва, звуку якого, за точним спостереженням музикознавця Є. Назайкінського, «безтілесні, швидкоплинні, важко піддаються фіксації. Вони є фактом енергії, а не речовини» (Назайкінський, 1988: 78).

Цілком свідомо та найбільш послідовно до цього музичного прийому звертався символіст Андрій Белий у своїх літературних симфоніях, особливо в останній – «Кубок заметілі» [1]. На зв'язок між симфоніями Андрія Белого і новелами Миколи Хвильового вказав їхній сучасник, літературний критик Микола Чирков. На його думку, в новелі «Синій листопад» наявна розгалужена система лейтмотивів, які виконують як композиційну функцію, так і суто музичну – «де-які фрази, слова і образи повторюються з невеличкими варіаціями, а іноді – точно через певні інтервали часу; ми бачимо тут періодичне повторення, яке складає своєрідне обличчя твору» (Чирков, 1925: 40), тобто словесний текст організований подібно до музичного твору. Цієї ж позиції продовжують дотримуватися сучасні літературознавці. Так, Віра Агеева акцентує увагу на тому, що «виражальність у його ранніх творах відчутно превалювала над зображальністю, це була проза музична, ритмізована, навіть незрідка алітерована, з дуже сильним ліричним струменем» (Агеева, 1998: 535).

Аналізуючи новелу «Синій листопад», Чирков виокремив у ній шість лейтмотивів:

1) джигітовка вітрів;

- 2) синій листопад;
- 3) «урочисто ходить по оселях комуна»;
- 4) «завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії, світової, синьої»;
- 5) дорога;
- 6) сосна (1925: 39).

На нашу думку, провідним «музичним» (тобто таким, що виконує перш за все функцію емоційного забарвлення) мотивом у новелі є мотив синього листопаду, тим більш, що від розташований у сильній позиції – це назва твору. Повторюючись у тексті новели принаймні сім разів, він генерує окремих ліричний сюжет, який розгортається паралельно з описаними у творі подіями. Його доповнюють мотиви синьої ночі, солоних вітрів, голубиної книги синьої поезії. Усі вони утворюють систему концентричних кіл, що ніби стягуються центробіжною силою до центрального концепту «комуна»: «урочисто ходить по оселях комуна» (Хвильовий, 1978: 226). Для того, щоб підкреслити його значення, цей вислів надрукований у тексті п'ятитомника творів Хвильового врозбивку.

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 туги (тоски), віддалене рипіння колодязя-журавля, запах соснових гілок, чорні степові дороги тощо. Підкреслюється одночасність звучання цих лейтмотивів, що нагадує розвиток теми та протискладення в поліфонічній формі: «По республіці також урочисто, як і комуна, ішла руїна вікових підвалин темряви» (Хвильовий, 1978: 225). Роль теми виконує фраза «урочисто ходить по оселях комуна» або її варіації, а функція протискладення відведена «руїні вікових підвалин темряви». В музичному творі протискладенням називається тема, яка звучить одночасно з основним голосом і є, з одного боку, естетично і формально самостійною (має власну мелодію, ритм, реєстр тощо), а з іншого, тісно з ним пов'язана. У новелі Хвильового також простежується зв'язок між контрастними лейтмотивами, які, по-перше, одночасно рухаються в одному й тому ж просторі («по республіці»), по-друге, співпадає характер їхнього руху («урочисто»). У цьому реченні сформульований

основний конфлікт твору і названі дві протилежні сили, які борються одна з одною: майбутнє, в образі комуни, протистоїть минулому, яке, згідно з революційною риторикою, представлене в метафоричному образі «руїни вікових підвалин темряви». Таке протиставлення, у свою чергу, визначає архітектоніку твору: образи і мотиви розподілені на дві групи, сформовані за принципом контрасту: позитивну («комуна» і ті, хто служить досягненню цієї мрії) та негативну («темрява» і все, що стоїть на шляху до комуни).

Мотиви, які належать до другої групи, 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». («Я мрію в загірну комуну, вірю так божевільно, що можна вмерти», говорить інший герой Хвильового у «Вступній новелі» (Хвильовий, 1978: 113)). Зауважимо, що в цьому творі Хвильового обидва мотиви поєднуються: герой ладен віддати життя заради здійснення своєї мрії в комуну.

Музичним характером новели Хвильового пояснюється наявність у ній великої кількості різноманітних повторів, що здається надлишковим для прозового твору. Але саме завдяки варіативному повтору уявний безлад фрагментарно викладених у новелі подій впорядковується, а увага читача фокусується перш за все на емоційній складовій твору, який набуває цілісності і повноти.

Наводячи різні комбінації подібних повторів у музиці, відомий композитор і теоретик С.І. Танєєв у книзі «Рухомий контрапункт строгого письма» робить висновок, що «істотною ознакою складного контрапункту є можливість отримати з початкового поєднання мелодій – нове, похідне» (Танєєв, 1982: 200). Невідомо, чи був знайомий письменник з трактатом Танєєва, скоріш за все, ні, але сам по собі прийом варіативного повтору, характерний перш за все для музики, досить часто використовується також і в поезії. Що ж до ритмізованої прози, то подібними експериментами захоплювався уже згадуваний нами вище Андрій Бєлий, і тут схожість між ритмічною побудовою фрази, скажімо, в «Драматичній симфонії» російського символіста та «Синім листопадом» Хвильового помітити не важко. Порівняймо:

«Драматична симфонія»:

«И когда в соседней квартире
было двенадцать, он сидел,
спокойный и задумчивый,
вперив ласковый взор в
безлунное небо созвездий»
(Белый, 1991: 124).

або

«Уже заря разгоралась с новой
силой, когда хилый священник
приподнялся с кресла» (Белый,
1991: 135).

або

«1. В тот самый момент,
когда полусказка простилась
со сказкой и когда серый кот
побил черного и белого;
2. когда неосторожный Гриша
разбил мячиком стакан
Дормидонта Ивановича, а
старушка шамкала в одиноком
переулке: «Караул»,
3. давали обед в честь
Макса Нордау московские
естествоиспытатели и врачи;
сегодня прогремел Макс
Нордау, бичуя вырождение; а
теперь он сидел в «Эрмитаже»,
весь красный от волнения
и выпитого шампанского»
(Белый, 1991: 123).

«Синій листопад»:

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

або

«Коли Вадима внесли в
кімнату, з моря знову полетіли
солоні вітри» (Хвильовий,
1978:233).

або

«Було надто боляче, бо за
спиною стояли каларні, але
ясні дні, коли з кожного нерва
было джерело непохитної
завзятости й певности в
казковість майбутніх годин»
(Хвильовий, 1978: 228).

Сполучникове слово «коли» дозволяє обом письменникам досягти ефекту одночасності, що аналогічно поєднанню двох або навіть декількох мелодій, як це продемонстровано в останньому прикладі («Драматична симфонія»). До речі, подібний прийом широко використовується в кінематографі для того, щоб події, які демонструються послідовно, сприймалися глядачем як симультанні [2].

Схожість між ранньою прозою Белого і Хвильового пояснюється спільними рисами їхніх творчих методів – символізму і неоромантизму, і, перш за все, романтичним двосвіттям, тобто протиставленням двох світів – профанного та сакрального. Звісно, митці належать до різних поколінь, розділених революційними подіями 1917 року, тому зміст поняття «сакральне» у них кардинально відрізняється. Симфонії Белого були сповнені зорьових передчуттів перетворення усього універсуму під впливом софійних енергій і одухотворені образом Вічної Жіночості. В новелах Хвильового ми бачимо іншу трансформацію християнського міфу, який стає підґрунтям для створення письменником нової міфології післяреволюційної розбудови країни – міфу про «загірну комуну», але саме протиставлення земного й «загірного» світів (останній є уособленням омріяного вищого світу) зберігається [3].

Різні способи поєднання мотивів, які мають місце в «Синьому листопаді», вимагають звернутися під час аналізу твору ще до 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» (Хвильовий, 1978: 230). Розглянемо декілька варіантів контрапунктичного поєднання мотивів у тексті новели.

По-перше, це таке багатоголосся, яке виконується по черзі, тобто тема переходить від одного виконавця до іншого в певній послідовності. Прикладом такого поліфонічного музичного жанру є гокет, у якому «практично відсутній одночасний спів (гра) учасників

ансамблю: звуку в одному з голосів відповідають паузи в інших» (Гервер, 1995: 193). Характерною для цього жанру є роздільна експозиція двох лейтмотивів з наступним їхнім поєднанням:

А А
 В В

Подібним чином поєднуються мотиви в новелі Хвильового, наприклад, мотив солоних вітрів (А) та мотив синього листопаду (В), які тут і далі для наочності виокремлені нами курсивом:

(А) *«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.

(В) *Ще 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).

За допомогою сполучникового слова «коли», який вказує на одночасність того, що відбувається, два мотиви поєднуються:

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

Другий контрапунктичний прийом називається «приєднання». Спочатку проводиться перший лейтмотив, а потім до нього приєднується другий, як це відбувається з мотивом сосни і гірських трав (А), який спочатку звучить самостійно, але коли наратор нібито намагається якомога точніше визначитися із одоричною домінантою цього фрагменту оповіді, він починає нанизувати інші мотиви – синього листопаду (В), Кавказу (В'), гірських аулів (В''), солоних вітрів (В'''):

А А
 В В
 В'+В''+В'''

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

(А+В) Невідомо, чий запах – *сосни, гірських трав* чи то пахтить *синій листопад*.

(А+В+В'+В''+В''') Проте, може, то *Кавказ*, може, *гірські аули*, а може, *солоні вітри*» (Хвильовий, 1978: 224).

По-третє, у новелі наявні перехресні конструкції, аналогічні вертикально-рухомому контрапункту, коли відбувається перехрещення голосів: верхній рухається вниз, а нижній навпаки – рухається угору і у якийсь момент вони перехрещуються. У наведених нижче цитатах ці «голоси» або мотиви виокремлені підкресленням та курсивом.

«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; догоряв = вмирало. Обидва мотиви відносяться до танатологічного кола мотивів.

Висновки

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

Примітки

[1] Відомо, що перші десятиліття ХХ ст. в живописі також пройшли під знаком синтезу мистецтв, коли митці багато експериментували над тим, щоб поєднати в своїх полотнах просторовий і часовий континууми. Особливо відзначилися в цьому плані футуристи, в першу чергу, Робер Делоне, якого вважають одним із основоположників «симультанного» живопису ХХ ст.

[2] Мабуть, не випадково свою ранню збірку віршів М. Хвильовий назвав «Досвітні симфонії». Цей факт також, на нашу думку, підтверджує наступність між ранньою творчістю російського символіста Андрія Белого та дебютним поетичним доробком Хвильового.

[3] У новій міфології Хвильового вимальовується паралель між образами Марії, саме ім'я якої прозоро натякає на Богоматір, та Вадима, з одного боку, і головними героями християнського міфу – Дівою Марією та Ісусом Христом, з іншого. Сам герой «Синього листопаду», говорячи про абсолютну неможливість тілесного зв'язку із закоханою у нього Марією, пояснює це через зіставлення свого «власного» євангелія з християнським: «Християни мають своє євангеліє. І ми... Так, Маріє... Я знаю... чого ти не була... моя» (Хвильовий, 1978: 235). Схожу ідею необхідності створення оновленого євангелія плекали і навіть намагалися втілити в життя Дмитро Мережковський та Зінаїда Гіппіус, на що є також натяк в тексті новели, коли згадується про «харю непереможеного хама» (Хвильовий, 1978: 226). Але зв'язок творчості Хвильового з російським символізмом – це тема окремої роботи.

Література

- Агеєва, В. (1993). Микола Хвильовий. *Історія української літератури ХХ століття*. В.Г. Дончик (Ред.). (Книга перша), (с. 533–550). Київ: Либідь.
- Белый, А. (1991). *Симфонии*. Ленинград: Художественная литература.
- Бондарєва, Т.П. (2016). *Структура художнього світу Миколи Хвильового: інтертекстуальний аспект*. Дисс. канд. філол. наук. Харківський національний педагогічний університет імені Г.С.Сковороди.
- Гервер, Л.Л. (1995). Контрапунктическая техника Андрея Белого. *Литературное обозрение*. 4/5, 192–196.
- Лотман, Ю.М. (2000). *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство Санкт-Петербург.
- Назайкинський, Е. (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка.
- Сидорова, А.Г. (2006). *Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка)*. Дисс. канд. філол. наук. Алтайский государственный университет.
- Танєєв, С.И. (1982). *Дневники*. (Кн. 2. 1899–1902). Москва: Музыка.

- Тишуніна, Н.В. (2001). Методологія інтермедіального аналізу в світє междисциплінарних досліджень. *Методологія гуманітарного знання в перспективє XXI века. К 80-лєтїю профєсорє Моїсея Самойловичє Каганє: Матєриєлы Междунєродної научної конференції*. Санкт-Петербург. 149–154.
- Хвильовий, М. (1978). *Твори в п'ятьох томах*. Г. Костюк (Упор., ред. і вступ. стаття). Нью-Йорк, Балтімор, Торонто: Українське видавництво «Смолоסקип» імені В. Симонєнка.
- Чирков, М. (1925). Микола Хвильовий у його прозі. *Життя й революція*. Київ. 9. 38–44; 10. 38–44.
- Fornoff, R. (2004). Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. *Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.

References

- Aheieva, V. (1993). Mykola Khvylovyi [Mykola Khvylovy]. *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia*. V.H. Donchyk. (Red.). (Knyha persha). (pp. 533–550). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Belyiy, A. (1991). *Simfonii [Symphonies]*. Leningrad: Hudozhestvennaya literature [in Russian].
- Bondarіeva, T.P. (2016). *Struktur akhudozhnoho svitu Mykoly Khvylovoho: intertekstualnyi aspect [The structure of the artistic world of Mykola Khvylovy: intertextual aspect]*. [Doctoral dissertation, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Gerver, L.L. (1995). Kontrapunkticheskaya tehnikа Andreyа Belogo [Andrei Bely's counterpoint technique]. *Literaturnoe obozrenie*. 4/5, 192–196 [in Russian].
- Lotman, Yu.M. (2000). *Semiosfera [Semiosphere]*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo Sankt-Peterburg [in Russian].
- Nazaykinskiy, E. (1988). *Zvukovoy mir muzyki [The sound world of music]*. Moskva: Muzyika [in Russian].
- Sidorova, A.G. (2006). *Intermedialnaya poetika sovremennoy otechestvennoy prozyi (literatura, zhivopis, muzyika) [Intermediate poetics of contemporary Russian prose (literature, painting, music)]*. [Doctoral dissertation, Altay State University] [in Russian].
- Taneev, S.I. (1982). *Dnevniky [Diaries]*. (Kn. 2. 1899–1902). Moskva: Muzyka [in Russian].

- Tishunina, N.V. (2001). Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdistsiplinarynykh issledovaniy. *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive HHI veka. K 80-letiyu professora Moiseya Samoylovicha Kagana: Materialyi Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Intermediate analysis methodology in the light of interdisciplinary research. Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century. To the 80th anniversary of Professor Moisey Samoilovich Kagan: Proceedings of the International Scientific Conference]*. Sankt-Peterburg. 149–154 [in Russian].
- Khvylovyi, M. (1978). *Tvory v piatokhtomakh [Works in five volumes]*. Н. Костиук (Upor., red. i vstup. stattia). Niu-York, Baltimor, Toronto: Ukrainske vydavnytstvo «Smoloskyp» imeni V. Symonenka [in Ukrainian].
- Chyrkov, M. (1925). Mykola Khvylovyi u yoho prozi [Mykola Khvylovyi in his prose]. *Zhyttia y revoliutsiia – Life and revolution*. Kyiv. 9. 38–44; 10. 38–44 [in Ukrainian].
- Fornoff, R. (2004). Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. *Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms.

Рукопис статті отримано 15 вересня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 20 листопада 2021 року

Інформація про автора

Гармаш Людмила Вікторівна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: garmash110@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8638-3860>

Harmash Lyudmyla V., Doctor of Philology, Professor of Professor Leonid Ushkalov Ukrainian Literature and Journalism Department, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine; e-mail: garmash110@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8638-3860>.

УДК 811.161'332.2

Оксана Голикова, Виктория Мирошніченко**ПРЕЦЕДЕНТНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ
НОМИНАТИВНОГО РЯДА****Анотація**

Мета: дослідити активність форми номінативного ряду у російськомовних поетичних текстах, автори яких вивчили російську мову як іноземну, розкрити потенціал номінативного ряду як стійкої моделі, що співвідносить поетичний текст із загальнонаціональною поетичною традицією.

Методологія і методи: лінгвістичне спостереження та опис, суцільна вибірка, контекстно-ситуативний аналіз, трансформаційний аналіз, опозитивний метод.

Номінативний ряд розглядається як впізнавана в культурі граматична модель. Наголошується, що ця знакова в культурі форма слугує своєрідним каналом інформації, що пов'язує відому читачеві поетичну традицію з конкретним текстом. Ми вважаємо, що ціла низка морфолого-синтаксичних моделей мають характеристику стійкості в європейській художній традиції та несуть із собою фіксовані асоціації та смисли. Номінативний ряд, що є прецедентним для російськомовної поетичної картини світу, співвідносить текст із культурно-поетичною традицією. Результати дослідження довели, що активне використання номінативних рядів у творчості іноземних авторів, що пишуть російською мовою, свідчить про загальнокультурне значення цієї виразної форми. Як ілюстрація, наведено аналіз поетичного твору Денки Спірової та розглядається роль номінативних рядів у його композиції та семантиці. Доходимо висновку про те, що Денка Спірова у своїй образній категорії відштовхується від граматичної формули номінативного ряду. Таким чином актуалізуються певні граматичні та художні значення. Номінативний ряд співвідносить текст болгарської авторки з російською класичною поетичною традицією, перш за все з творчим доробком А. Фета, О. Блока та інших поетів-ліриків. Використання граматичної форми номінативного ряду в якості структурної

домінанти поетичного тексту співвідносить авторський твір із російською культурно-поетичною традицією. Ми дійшли висновку, що форма номінативного ряду володіє потужним потенціалом в актуалізації співвіднесеності між поетичними системами та текстами. Перспективою дослідження є аналіз інших прецедентних граматичних моделей.

Ключові слова: номінативний ряд, номінатив, прецедентна модель, граматична модель, поетичний текст.

Анотація

Цель: проанализировать активность формы номинативного ряда в русскоязычных поэтических текстах, авторы которых изучили русский язык как иностранный, изучить потенциал номинативного ряда как устойчивой модели, которая соотносит поэтический текст с общенациональной поэтической традицией.

Методология и методы: лингвистическое наблюдение и описание, сплошная выборка, контекстно-ситуативный анализ, трансформационный анализ, оппозитивный метод.

Номинативный ряд рассматривается как узнаваемая в культуре грамматическая модель. Отмечается, что эта знаковая в культуре форма служит своеобразным каналом информации, связывающим известную читателю поэтическую традицию с конкретным текстом. Мы считаем, что ряд морфолого-синтаксических моделей имеют характеристику устойчивости в европейской художественной традиции и несут с собой фиксированные ассоциации и смыслы. Номинативный ряд, прецедентный для русскоязычной поэтической картины мира, соотносит текст с культурно-поэтической традицией. Результаты исследования показали, что активное использование номинативных рядов в творчестве иностранных авторов, пишущих на русском языке, свидетельствует об общекультурном значении этой выразительной формы. В качестве иллюстрации приведен анализ поэтического произведения Денки Спировой и рассматривается роль номинативных рядов в его композиции и семантике. Приходим к выводу о том, что Денка Спирова в своей образной категории

отталкивается от грамматической формулы номинативного ряда. Таким образом, актуализируются определенные грамматические и художественные значения. Номинативный ряд соотносит текст болгарского автора с русской классической поэтической традицией, прежде всего с творчеством А. Фета, А. Блока и других поэтов-лириков. Использование грамматической формы номинативного ряда в качестве структурной доминанты поэтического текста соотносит авторское произведение с русской культурно-поэтической традицией. Мы пришли к выводу, что форма номинативного ряда обладает мощным потенциалом в актуализации соотнесенности между поэтическими системами и текстами. Перспективой исследования является анализ других прецедентных грамматических моделей.

Ключевые слова: номинативный ряд, номинатив, прецедентная модель, грамматическая модель, поэтический текст.

Abstract

Purpose of research: examination of activity of the form of nominative rows in the Russian poetry texts, the authors of which studied Russian as a target language, looking into potential of the nominative row as a stable model, correlating the poetic text with the nation-wide poetic tradition.

Methodology and methods of research: linguistic observation and description, continuous sampling, contextual-situational analysis, transformational analysis, method of opposition.

The nominal row is seen as a grammatical model recognized in culture. It is emphasized that this form, being symbolic in culture, serves as a distinctive channel of information connecting the poetry tradition with a specific text. We suppose that the whole range of morphological and syntactic models may have the feature of stability in the European artistic tradition and carry the fixed associations and senses. The nominative row, which is precedent for the Russian poetic worldview, correlates the text with the cultural and poetical tradition. Results of the research have justified an active use of nominative rows in the works of foreign authors, using the Russian language to write, and testifies to the cultural significance of this expressive form. As an illustration we have conducted the analysis of Denka

Spirova's poetical work and the role of nominative rows in the composition and semantics thereof. We have arrived at the conclusion that Denka Spirova stands in her imagery category upon the grammatical formula of the nominative row. Thus, she actualizes particular grammatical and artistic meanings. The nominative row correlates the text of the Bulgarian author with the Russian classical poetic tradition, in the first line with the creative works of Fet, Blok and the other poets-lyricists. Use of the grammatical form of the nominative row as a structural dominant of the poetic text correlates the author's text with the Russian cultural and poetical tradition. We have arrived at the conclusion that the form of the nominative row possesses a powerful potential in actualization of the correlation between poetical systems and texts. A prospective research is analysis of other precedent grammatical models.

Key words: nominal rows, nominative, precedent model, grammatical model, poetic text.

Введение

Узнаваемые в национальной культуре грамматические модели вызывают живой научный интерес. Некоторые из них были описаны с точки зрения лингвопоэтики. Е.А. Скоробогатова пишет о том, что фольклорно или культурно отмеченная грамматическая форма служит своеобразным каналом информации, связывающим известную читателю традицию с конкретным текстом (Скоробогатова, 2012: 69). Язык отражает общие черты восприятия мира всеми его носителями. В. Гумбольдт писал, что «различные языки являются для наций органами их оригинального мышления и восприятия» (Гумбольдт, 1984: 77). Активная полемика разворачивается вокруг творческого процесса, зарождения и становления образов в художественном тексте. Как пишет Л.В. Щерба: «...речевая деятельность, хотя зачастую и протекает по готовым шаблонам, однако в принципе является речетворчеством, обусловленным правилами «языковой системы» данного языка» (Щерба, 1940: 104).

В своих предыдущих работах мы писали о смыслах, которые рождаются в поэтическом тексте на грамматической основе

номинативного ряда (Голикова, 2011). Под номинативным рядом мы понимаем последовательность морфологически однородных номинативов, объединенных композиционной ролью и связанных с определенным приемом построения текста. В большинстве случаев они могут быть синтаксически однородными или однотипными, хотя этот критерий и не является обязательным для выделения ряда (Голикова, 2011:6). Например:

...Ты горячую ладонь
уберешь со лба.

Синий *сумрак* (здесь и далее курсив наш. – О.Г., В.М.). Старый дом.

Странная *судьба*

(И. Евса «Старые дома – на слом»);

«Бессмыслица. Очередная *причуда*, – подумала она» (Б. Пастернак «Доктор Живаго»);

«Или *ткачи...* А потом этот странный *господин...* *Товарищ...* Словом, *Чапаев*» (В. Пелевин «Чапаев и пустота»).

И.Р. Выхованец указывает на то, что из всех частей речи существительное выделяется наиболее четко (Выхованец, 1988: 47). Происходит это в силу особенностей человеческого сознания, описанных, например, в работе Е.С. Кубряковой (Кубрякова, 1978: 45). Существительное отображает прежде всего объекты со значением реальной предметности, а эти материальные объекты человеческое сознание отличает легче всего. Таким образом, границы существительного оказываются достаточно четкими, поскольку в основе выделения существительного как части речи лежит категория предметности. В настоящее время внимание исследователей сосредоточено на проблеме языковой роли номинатива как падежа, в котором имя существительное содержит указание как на объект бытия, так и на идею его существования (Иванова, 2005: 90).

Известно, что в системе шести падежей именительный падеж противопоставлен как прямой падеж остальным пяти – косвенным падежам. Он является исходной формой парадигмы, выступая в наиболее независимых синтаксических позициях; косвенные же

падежи выражают, как правило, зависимость существительного от управляющего им слова. Будучи управляемыми формами, косвенные падежи выступают в сочетании с предлогами (предложно-падежные формы) и без них (беспредложные формы): *видеть дом* и *направляться к дому*; *управлять машиной* и *сидеть в машине*. Из шести падежей один (именительный) является всегда беспредложным.

Основными значениями именительного падежа в предложении являются: значение субъекта действия или состояния – в слове, выполняющем синтаксическую функцию подлежащего: *Мой брат изучает медицину*, *Книга мне нравится*; значение предикативного определения субъекта – в слове, выполняющем функцию сказуемого: *Мой брат – студент*. Как указано в РГ-80, субъектное значение номинатива обнаруживается также в предложениях типа *Ночь*; *Весна*. Спецификой субъектного значения именительного падежа является то, что это значение в нем, как правило, не осложнено никакими дополнительными семантическими оттенками, сопровождающими субъектное значение косвенных падежей. В диалогических репликах именительный падеж используется в функциях:

- главного члена самостоятельного односоставного (назывного) предложения: *Летнее утро. В воздухе тишина* (А.П. Чехов);
- обращения: *Какой вы умный, Петя!* (А.П. Чехов);
- именительного темы: *Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?* (М.Ю. Лермонтов);
- сказуемого: *Как ваша фамилия? – Иванов, Как называется этот предмет? – Фломастер.*

Все эти примеры иллюстрируют функционирование номинатива в предложении, при котором его форма не подвергается изменениям, связанным с синтаксическим согласованием с другими словами в пределах предложения. Именительный падеж широко применяется также как форма, несущая чисто назывную функцию, – например, в словарях, в перечнях (списках) предметов, в надписях, подписях, на этикетках.

В языкознании XX века именительный падеж рассматривается как словоформа особого типа в работах В.Г. Адмони (Адмони, 1988: 14). Номинатив как именная категория подробно описан А.В. Добиашем, который указывает на специфику данного падежа, состоящую в том, что он выступает в качестве символа бытия (Добиаш, 1987: 159). Р. Якобсон характеризует именительный падеж как «прямой, или немаркированный» (Якобсон, 1985: 318).

Считается, что «языковыми, системными факторами, послужившими условиями, предпосылками для возникновения номинативных предложений в русском языке, были глубинные, фундаментальные изменения, которые претерпели глагол и имя как классы слов, изначально служившие базой для репрезентации синтаксических функций соответственно предиката и субъекта» (Тарланов, 2001: 190).

З.К. Тарланов подчеркивает, что номинативное предложение – это «не просто отклонение от идеальной формы предложения в сторону подлежащего, а результат его грамматической и коммуникативной абсолютизации» (Тарланов, 2001: 191). Номинатив в позиции главного члена односоставного предложения обретает обусловленную контекстом грамматическую и коммуникативную самодостаточность.

Мы рассматриваем *номинатив* как *концентрированную языковую форму, которая наряду с семантикой предметности содержит семантику вневременной бытийности и изобразительности.*

Каждый поэтический текст, содержащий номинативный ряд, служит полем создания своеобразных, характерных именно для этого текста выразительных эффектов, созданных на основе номинативных рядов. Например, во многих безглагольных лирических стихотворениях на основе номинативных рядов возникает *эффект покоя и созерцательности*. В некоторых случаях номинативные ряды создают *эффект энергичности переживаний*. Природа возникающих выразительных эффектов в том числе зависит от типа членов ряда (например, от нераспространенности или распространенности членов ряда) и отношений между ними (например, градуальные отношения создают эффект динамики, а синонимические – статичности).

Среди выразительных эффектов индивидуального характера мы выделяем *эффект инерции смыслового развертывания*.

Своеобразным выразительным эффектом, возникающим на основе номинативных рядов, является особое моделирование времени и пространства.

В ходе анализа стихотворений иностранных авторов, пишущих на русском языке, мы обратили внимание на функционирование в текстах номинативных рядов. Интересно, что способы эстетической и смысловой актуализации номинатива повторяют традицию русской поэзии, являются сходными с так называемыми прецедентными текстами.

В данной работе мы выдвигаем задачу исследования активности формы номинативного ряда в текстах авторов, пишущих на русском языке, но живущих за пределами России и изучивших русский как иностранный. Рабочей гипотезой является мысль о том, что активность воспроизводства художественной формулы опирается на ее грамматическую выделенность и поэтическую узнаваемость. При этом прецедентное, как по форме, так и по смыслу, высказывание имеет общекультурную, а не собственно поэтическую закреплённость (Скоробогатова, 2014: 179).

Методы и методология

Выбор методов исследования обусловлен объектом, предметом и поставленными задачами. В работе используется метод лингвистического наблюдения и описания, метод сплошной выборки (при сборе иллюстративного материала из художественных текстов). Мы также задействовали метод контекстно-ситуативного анализа, оппозитивный метод (при установлении дифференциальных синтаксических признаков).

В работе присутствуют элементы трансформационного анализа, который помогает уточнить семантические свойства и выразительный потенциал исходных структур (когда мы, например, заменяем номинативное предложение двусоставным). Элементы суперлинейного анализа (синтезирование морфологического, лексического и синтаксического анализов) присутствуют в развернутом описании отдельных текстов или текстовых фрагментов.

Результаты и дискуссии

Владение языком формируется, по мысли современных методистов, на двух уровнях. Первый – это уровень языковой правильности, который достигается языковым образованием. Второй – уровень интериоризации, который свидетельствует об умении реализовывать себя в высказываниях в соответствии со своим внутренним состоянием, умением воссоздавать себя средствами языка и выражать свою личность. Выход на уровень языкового творчества невозможен без осмысления классических авторских текстов, прецедентных поэтических структур и усвоения традиций смыслообразования на определенной грамматической основе. Когда мы хотим выразить себя на како-либо языке, нам не обязательно повторять путь его исторического развития. Ведь уже существуют готовые языковые модели, которые отображают речевой опыт предыдущих поколений. Слово запускает целые массивы смыслов в человеческом сознании. Мы считаем, что грамматические модели обладают аналогичным свойством. На наш взгляд, ряд морфолого-синтаксических моделей обладает устойчивостью в европейской художественной традиции и несут с собой фиксированные ассоциации и смыслы.

Грамматическая модель представляет собой образно-эстетический, а не формально-структурный элемент. Номинативный ряд, будучи прецедентным для русскоязычной поэтической картины мира, соотносит текст с культурно-поэтической традицией. Самым ярким образцом этой формы является стихотворение Александра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...», признанное классическим образцом символистской поэзии:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века –
Всё будет так. Исхода нет.
Умрешь – начнешь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.*

В свою очередь, процитированные выше строки имеют сходство со стихотворением Фета «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...»:

*Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..*

Стихотворение Фета относится к так называемой безглагольной поэзии. Номинативный ряд здесь является художественной доминантой.

Б.А. Ларин считает одной из существенных примет лирики контекстуальную синонимию. «Смысловое эхо» (семантическая осложненность) имеет своим источником «плеонастическое сочетание сходнозначных выражений». Цепь сходнозначных структур – это «синонимы поэтической речи», которые являются «приблизительными синонимами». Семантические параллели дают «сложный, дробящийся, но четкий в этой множественности образ» (Ларин, 1974: 85-87). И.И. Ковтунова считает частичную контекстуальную синонимию в области синтаксиса результатом ослабления в поэтическом тексте противопоставленности синтаксических позиций по их семантике и функциям, появления в них общих семантических признаков (Ковтунова, 1986: 89-90). «В поэтической речи грамматические формы (как и слова) бывают вовлечены в такие контексты, которые лишают их значение семантической прозрачности» (там же).

Мы считаем, что активное воспроизведение номинативных рядов в творчестве иностранных авторов, пишущих на русском языке, свидетельствует об общекультурном значении данной выразительной формы. Рассмотрим стихотворение Дивной Самодивы (Денки Спировой) «Как плачут демоны?»:

Как плачет демон?..

О, я знаю....

Взлетая к самым небесам,

Снимает крылья,

Цепь срывает,

Садится тихо там...

Высокоо, высокоо, высокоо...

И холод космоса ласкает,

Иголками любя...

Белеют волосы,

Их прах уносит ...

Веетер, веетер, веетер...

Ресницы хрупким серебром

Роняются в тиши..

Чернеют губы,

Потеряв свои ...

Словаа, словаа, словаа...

Немеют *руки, ноги, стан,*

Движения души...

Глаза горят,

И сполз ряд...

И пуусто, пуусто, пуусто...

Земля в ногах,

Закат и *прах*...

И нету существа

Кто б мог понять...

И боольно, боольно,

боольно...

Бросок...

Полет...

Излом...

Конец...

Погасла вдруг Луна....

.....

Иду наверх...

Он снова там...

Бессмертная душа!....

Скатилась по моей щеке

Слеза...слеza...слеza....

(Дивна Самодива, 2008)

Здесь можно выделить, с нашей точки зрения, шесть номинативных рядов. Первые два горизонтальных ряда локализованы в последних стихах третьей и четвертой строфы. Они представляют собой повторы. В силу того, что членами ряда являются одинаковые лексемы (эффект избыточности языковых средств), а также его горизонтального расположения возникает ощущение «зависания» во времени и пространстве. Это графически закреплено удвоением ударных гласных в словах, что указывает на пролонгированность. В начале следующей пятой строфы динамика нарастает. В первом и вто стихе здесь локализован номинативный ряд, членами которого являются разные лексемы. Это перечислительный ряд подлежащих при одном и том же сказуемом. Номинативный ряд способен передавать динамику событий, напряженность происходящего. Это достигается путем частотного употребления в ряду однословных номинативов без распространителей. Аналогичным образом выстроен номинативный ряд в шестой строфе. Наивысшей точкой эмоционального напряжения в стихотворении является седьмая строфа. Перед нами вертикальный номинативный ряд, членами которого являются нераспространенные номинативы. Каждый член ряда локализован в отдельном стихе и представляет собой номинативное предложение, которое заканчивается многоточием. Таким способом реализован эффект смыслового развертывания. Девятая строфа завершается горизонтальным рядом – повтором – в последнем стихе. Динамика стихотворения спадает, энергичность переживаний возвращается к исходной точке. Так автор замыкает пространственно-временной цикл своего текста. Все возвращается на круги своя, как во Вселенной.

Характерным для номинативных рядов является *значимое* отсутствие грамматических показателей времени. Это позволяет вывести повествование в понятийную область.

В нашей картине мира время и пространство образуют континуум. В литературно-художественном тексте континуум присутствует как текстовая категория, представленная движением событий в тексте во времени и пространстве, определенной последовательностью

ситуаций, на которой основывается композиция текста. Номинатив представляет собой начальную лексико-морфологическую форму, способную выступать в максимально независимой синтаксической позиции по сравнению с другими членами грамматической парадигмы, а также выполнять назывную функцию. Номинатив при соположении с аналогичными формами (в ряду), не меняя формально-грамматического выражения, проявляет себя как концентрат целого спектра языковых значений. Эта единица языка в силу своих изначально заложенных характеристик способна раскрыться в речи, выявляя определенное значение или несколько значений из спектра возможных. Мы называем эту характеристику «прегнантностью». Будучи прегнантными формами, номинативы позволяют достичь особой «идеальности формы настоящего времени», которая позволяет автору сконцентрироваться на собственном восприятии этих событий и зафиксировать в тексте свои ощущения. Номинативные ряды позволяют выйти на самый абстрактный уровень описания событий, актуализируя пространство как одномоментность события. Грамматический потенциал номинативных рядов является структурной основой моделирования времени и пространства в художественном тексте.

Денка Спирова в своей образной траектории, очевидно, отталкивается от грамматической формулы номинативного ряда. Выбранная языковая форма становится компонентом содержания, движущей силой текста. Именно структура ряда в стихотворении передает основную идею текста. Важны не только лексемы как центры ряда и их семантика, а грамматическая форма номинатива и, что очень важно, многократное повторение этой формы в ряду. Так актуализируются определенные (грамматические и художественные) значения.

Выводы

Номинативные ряды в поэтическом тексте выступают одним из средств объективации эстетического значения языковой единицы (номинатива) в структуре синтаксического целого. Использование грамматической формы номинативного ряда в качестве художественной

доминанты поэтического текста соотносит поэзию современных авторов с русской культурно-поэтической традицией. Важно, что сближение основывается не на лексических совпадениях (или не только на лексических совпадениях), но и на синтаксическом сходстве с классическими стихотворениями. Маркером является максимально экспрессивная и узнаваемая конструкция номинативного ряда. Это явление отличается от цитирования, широко описанного в науке. Мы пришли к выводу, что форма номинативного ряда обладает мощным потенциалом в актуализации соотношенности между поэтическими системами и текстами. По нашим наблюдениям, номинативный ряд является прецедентной грамматической моделью, которая воспроизводится в восточнославянских текстах.

Перспективой исследования мы считаем анализ других прецедентных грамматических моделей. К таковым, по нашему мнению, относятся инфинитивные ряды, так называемая французская модель и другие.

Литература

- Адмони, В.Г. (1988). *Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики*, (с. 38–39). Ленинград: Наука.
- Вихованець, І.Р. (1988). *Частини мови в семантико-граматичному аспекті*. Київ: Либідь.
- Голікова, О.М. (2011). *Номінативні та інфінітивні ряди в художньому тексті*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Харків.
- Гумбольдт, В. (1985). *Язык и философия культуры*. Москва: Прогресс.
- Добиаш, А.В. (1987). *Опыт семасиологии частей речи и их форм на почве греческого языка*. Прага.
- Дивна Самодива (2008). *Как плачут демоны?* Режим доступа: <https://stih1.ru/2008/01/24/4113>
- Иванова, Е.Ю. (2005). Предложения типа Пожар!: бытие или идентификация? *Филологические науки*, 1, 90–95.
- Ковтунова, И.И. (1986). Поэтическая речь как форма коммуникации. *Вопросы языкознания*. 1, 3–14.

- Кубрякова, Е.С. (1978). *Части речи в ономаσιологическом освещении*. Москва: Высшая школа.
- Ларин, Б.А. (1974). *Эстетика слова и язык писателя* (с. 81–89). Ленинград: Художественная литература.
- Скоробогатова, Е.А. (2012). *Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики*. Харьков: НТМТ.
- Скоробогатова, Е.А. (2014). *Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтика именных категорий в текстах и идиостилиях*. Харьков: Харьковское историко-филологическое общество.
- Тарланов, З.К. (2001). Номинативные предложения в истории русского языка. *Тенденции развития русского языка: сб. ст. к 70-летию проф. Г.Н. Акимовой*. Санкт-Петербург.
- Щерба, Л.В. (1940). Опыт общей теории лексикографии. *Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка*, 3, 89–117.
- Якобсон, Р. (1985). *Избранные работы*. Москва: Прогресс.

References

- Admoni, V.G. (1988). *Grammaticheskiy stroy kak sistema postroyeniya i obshchaya teoriya grammatiki [Grammatical structure as a system of construction and a general theory of grammar]*. Leningrad: Nauka, 38–39 [in Russian].
- Vykhoanets, I.R. (1988). *Chastyny movy v semantyko-hramatychnomu aspekti [Parts of speech in the semantic-grammatical aspect]*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Golikova, O.M. (2011). *Nominatyvni ta infinityvni ryady v khudozhnomu teksti [Nominative and infinitive rows in an artistic text]*. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
- Humboldt, W. (1985). *Yazyk i filozofiya kultury [Language and philosophy of culture]*. Moscow: Progress [in Russian].
- Dobias, A.V. (1987). *Opyt semasiologii chastey rechi i ikh form na pochve grecheskogo yazyka [Pattern of semasiology of parts of speech and their forms on the basis of the Greek language]*. Prague [in Russian].

- Divna Samodiva (2008). *Kak plachut demony? [How do demons cry?]*. Retrieved from <https://stihi.ru/2008/01/24/4113> [in Russian].
- Ivanova, E.Y. (2005). Predlozheniya tipa Pozhar!: bytiye ili identifikatsiya? [Sentences like Fire!: being or identification?]. *Filologicheskiye nauki [Philological sciences]*. 1, 90–95. [in Russian].
- Kovtunova, I.I. (1986). Poeticheskaya rech' kak forma kommunikatsii [Poetic speech as a form of communication]. *Voprosy yazykoznaniiya [Problems of linguistics]*, 1, 3–14 [in Russian].
- Kubryakova, Y.S. (1978). *Chasti rechi v onomasiologicheskom osveshchenii [Parts of speech in onomasiological description]*. Moscow: Vysshaya shkola. [in Russian].
- Larin, B.A. (1974). *Estetika slova i yazyk pisatelya [Aesthetics of the word and language of the writer]* (pp. 81–89). Leningrad: Hudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Skorobogatova, Y.A. (2012). *Grammaticheskiye znacheniya i poeticheskiye smysly: poeticheskiy potentsial russkoy grammatiki [Grammatical meanings and poetic meanings: poetic potential of the Russian grammar]*. Kharkiv: NTMT [in Russian].
- Skorobogatova, Y.A. (2014). *Grammaticheskiye znacheniya i poeticheskiye smysly: poetika imennykh kategoriy v tekstakh i idiostilyakh [Grammatical meanings and poetic meanings: poetics of noun categories in texts and idiosyncrasies]*. Kharkiv: Kharkiv Historical and Philological Society [in Russian].
- Tarlanov, Z.K. (2001). Nominativnyye predlozheniya v istorii russkogo yazyka [Nominative sentences in the history of the Russian language]. *Tendentsii razvitiya russkogo yazyka: sb. st. k 70-letiyu prof. G.N. Akimovoy [Trends in development of the Russian language: Collection of articles to the 70th anniversary of Prof. G.N. Akimova]* [in Russian].
- Shcherba, L.V. (1940). Opyt obshchey teorii leksikografii [Experience of the general theory of lexicography]. *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka [Herald of the USSR Academy of Sciences. Department of Literature and Language]*, 3, 89–117 [in Russian].
- Yakobson, R. (1985). *Izbrannyye raboty [Selected texts]*. Moskva: Progress [in Russian].

Рукопис статті отримано 2 серпня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 16 листопада 2021 року

Інформація про авторів

Голикова Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри ділової іноземної мови та перекладу Харківського національного технічного університету «ХПТ»; вул. Кирпичова, 2, Харків, 61002, Україна; e-mail: golikovantu@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-7904-0616>.

Мирошніченко Вікторія Марківна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри ділової іноземної мови та перекладу Харківського національного технічного університету «ХПТ»; вул. Кирпичова, 2, Харків, 61002, Україна; e-mail: vikamiroshnichenko1974@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0002-4381-3314>.

Golikova Oksana M., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the English for special purposes department, Kharkiv National Technical University “KPI”, Ukraine; e-mail: golikovantu@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-7904-0616>.

Myroshnychenko Victoria M., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Business Foreign Language and Translation, Kharkiv National Technical University “KPI”, Ukraine; e-mail: vikamiroshnichenko1974@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0002-4381-3314>.

УДК 811.161.1'36

Ж.М. Гончарова

ГЕНДЕРНЫЕ СОПОЛОЖЕНИЯ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К ЛИЦАМ, В ЛИРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАРЛЕНЫ РАХЛИНОЙ

Анотація

У роботі представлено аналіз граматичних одиниць, основою яких є категорія роду іменників, що відносяться до живих істот, які мають родові кореляти. Описується функціонування родових корелятивів, що відносяться до осіб, на матеріалі ліричних творів Марлени Рахліної.

Об'єкт аналізу – морфологічні категорії в поезії М. Рахліної. Предметом дослідження є гендерні сопозиції різних типів у віршах М. Рахліної. Поетичний потенціал мовних одиниць у художньому функціонуванні виявлено за допомогою функціонального методу; дистрибутивний метод дав можливість розглянути морфологічні одиниці у віршованому тексті на основі контекстної кореляції та сполучуваності; за допомогою контекстно-інтерпретаційного аналізу охарактеризовано морфологічні способи реалізації авторської інтенції щодо створення поетичного сенсу.

Серед іменників, що називають живих істот, у ліриці М. Рахліної представлені родові кореляти, які називають осіб. Було виявлено чотири типи таких родових корелятивів. Гендерна семантика реалізована в парах однокоренових особистих субстантивів, що володіють словотворчими суфіксами жіночого роду; в родо-статевих парах, які системно відображають родинні стосунки; в парах, що вказують на різні вікові групи; в опозитах, виражених різними частинами мови. Типи родових сопозицій, виявлених у віршах М. Рахліної, можуть бути виражені різними частинами мови та відображати значення не тільки об'єднання в подружню пару або пару закоханих, а й об'єднання людей одного типу. Такі об'єднання часто вказують на сімейні відносини між ліричною героїнею вірша та її дітьми, які проходять різні вікові фази. Матеріали роботи можуть бути використані на заняттях з граматики та стилістики російської мови.

© Ж.М. Гончарова 2021

<http://dx.doi.org/10.34142/2312-1076.2021.2.98.05>

Ключові слова: родові кореляти, гендерна семантика, сопозиції, опозити, комплементарність, грамема.

Аннотация

В данной работе описан анализ грамматических единиц, основой которых является категория рода существительных, относящихся к живым существам, которые имеют родовые корреляты. Рассматривается функционирование родовых коррелятов на материале лирических произведений Марлены Рахлиной.

Объект анализа – лексико-морфологический уровень поэзии М. Рахлиной. Предмет исследования – гендерные соположения разных типов в стихотворениях М. Рахлиной. Поэтический потенциал языковых единиц в художественном функционировании выявлен с помощью функционального метода; дистрибутивный метод дал возможность рассмотреть морфологические единицы в стихотворном тексте на основе контекстной корреляции и сочетаемости; с помощью контекстно-интерпретационного анализа охарактеризованы морфологические способы реализации авторской интенции для создания поэтического смысла.

Среди существительных, называющих живых существ, в лирике М. Рахлиной представлены родовые корреляты, называющие лиц. Выявлено четыре типа таких коррелятов. Гендерная семантика реализована в оппозиционных по роду парах личных существительных, маркированный член которых обладает словообразовательным суффиксом женского рода; в родо-половых парах, системно отражающих родственные отношения; в родовых парах, указывающих на разные возрастные группы; в оппозитах, выраженных разными частями речи. Типы родовых соположений, выявленных в стихотворениях М. Рахлиной, могут быть выражены разными частями речи и отражать значения не только объединения в супружескую пару или пару возлюбленных, но и объединения по линии представителя одного типа людей. Такие объединения довольно часто указывают на семейные отношения между лирической героиней стихотворения и ее детьми, которые проходят разные

возрастные фазы. Материалы работы могут быть использованы на занятиях по грамматике и стилистике русского языка.

Ключевые слова: родовые корреляты, гендерная семантика, соположение, оппозиты, комплементарность, граммемы.

Abstract

The analysis of grammatical units, the basis of which is the category of gender of nouns is given. These units denote living beings that have gender correlates. The article examines the functioning of gender correlates referred to persons based on the lyric works by Marlina Rakhlina.

The object of analysis is morphological categories in Rakhlina's poetry. The subject of the research is gender juxtapositions related to persons in poems by Rakhlina. The poetic potential of linguistic units in literary functioning is revealed by means of the functional method; the distributive method made it possible to consider morphological units in a poetic text based on contextual correlation and compatibility; with the help of context-interpretation analysis morphological ways of implementing the author's intention to create poetic meaning are characterized.

Among the nouns referred to living beings in the lyrics by Rakhlina gender correlates that denote persons are presented. Four different types of such gender correlates have been revealed. Gender semantics is realized in pairs of one-root personal substantives with derivational suffixes of feminine gender; in gender correlates, systemically reflecting family relationships; in opposites that denote various age groups; in oppositional pairs, expressed in different parts of speech. The types of gender juxtapositions identified in the poems by Rakhlina can be expressed in different parts of speech and reflect the meanings of not only unification in a married couple or a pair of lovers, but also unification along the same type of people. Such consolidation quite often indicates family relationships between the lyric character of the poem and her children, which go through different age phases. The materials of this article can be used in classes on grammar and stylistics of the Russian language.

Key words: gender correlates, gender semantics, juxtaposition, opposites, complementarity, grammar unit.

Введение

Категорию грамматического рода, которая с точки зрения экспрессивного потенциала наиболее полно исследована на материале русского художественного текста, ученые не без основания считали и считают характерным морфологическим признаком имен существительных. Отнесение к одному из трех соотносительных классов – мужскому, женскому или среднему роду – обязательно для каждого имени существительного в единственном числе. Ее функционирование в художественном тексте стало предметом отдельного рассмотрения в работах М.Н. Кожиной (Кожина, 2008), Л.В. Зубовой (Зубова, 1989), И.А. Ионовой (Ионова, 1988), Я.И. Гина (Гин, 1992), Е.А. Скоробогатовой (Скоробогатова, 2014, 2019). Оценочный потенциал категории грамматического рода в украинском языке описан в работе О.В. Халиман (Халиман, 2019).

Большинство исследователей считает, что в своей структуре категория рода сочетает две существенно различающиеся группы существительных. К первой группе относятся одушевленные субстантивы, облеченные категориальной семантикой, называющие живых существ, в том числе лиц в соответствии с биологическим полом, например, *учитель – учительница*. Ко второй – морфологические единицы, не облеченные категориальной семантикой, связанной с названием лица, например, *пол – стена – окно*. «Сочетание в структуре одной категории асемантических и семантических противопоставлений свидетельствует о ее выдающейся специфичности и выделяет среди всех других категорий» (Мучник, 1968: 24).

Методология и методы исследования

В рамках данной работы мы остановимся на анализе грамматических единиц первой группы форм, основой которых является категория рода существительных, относящихся к живым существам, которые имеют родовые корреляты. Мы рассмотрим функционирование родовых коррелятов на материале лирических произведений Марлены Рахлиной. Среди существительных,

называющих живых существ, в лирике М. Рахлиной представлены родовые корреляты, называющие лиц.

Поэтический потенциал языковых единиц в художественном функционировании выявлен с помощью функционального метода; дистрибутивный метод дал возможность рассмотреть морфологические единицы в стихотворном тексте на основе контекстной корреляции и сочетаемости; с помощью контекстно-интерпретационного анализа охарактеризованы морфологические способы реализации авторской интенции для создания поэтического смысла.

Категория рода имен существительных ярче всего выражается в грамматическом противопоставлении названий лиц мужского и женского пола. Исследователи отмечают, что «главным стимулом художественной актуализации рода в поэтическом тексте является семантическая база категории» (Ионова, 1988: 69), что означает соотношение категорий биологического пола живых существ и грамматического рода называющих их существительных.

Результаты и дискуссии

В системе русского литературного языка существуют оппозиционные по роду пары личных существительных, маркированный член которых обладает отличительным грамматическим признаком: наличием словообразовательного суффикса женского рода (Скоробогатова, 2014: 131). Использование таких пар является поэтической универсалией. Они регулярно встречаются в структуре лирического текста, в том числе у Марлены Рахлиной (Напр.: глаголят так тихо и сладко/ мой *бог* (здесь и далее курсив наш. – Ж.Г.) и *богиня* моя (М. Рахлина «За роскошью той новоханской...»); жизнь свою на старой тачке/ сквозь декабрьскую тьму/ вез *чудак* своей *чудачке* (М. Рахлина «Памяти моего мужа Ефима Юльевича Захарова»)).

В поэтических текстах Марлены Рахлиной данная модель представлена парами субстантивов в форме не только единственного, но и множественного числа:

У *пророков*, у *пророчиц*
Помутневшие глаза.
Гениальность разной масти,
каждый с вечностью на «ты»,
и бунтует пьяный мастер
против пьяной красоты.

(М. Рахлина «Дилетанты»).

Не бывает ни рано, ни поздно,
Не касается времени лет
строгих ликов *красавиц* серьезных
и *красавцев* с глазами как лед.

(М. Рахлина «Народовольцы»).

Оппозиты *пророки-пророчицы*, *красавцы-красавицы* представляют грамматическое противопоставление однокоренных слов мужского и женского рода в форме родительного падежа множественного числа, относящихся к лицам. Находясь в пределах одного стихового ряда и строфы, данные корреляты актуализируют гендерную семантику имен существительных, а парность передает значение комплементарности.

Рассмотрим следующий тип родо-половых пар, которые системно отражают родственные отношения: *муж-жена*, *брат-сестра*, *отец-мать*:

...и разоренный мой очаг,
отец мой с профилем библейским
и *мать моя* с печальным блеском
в прическе темной и очах.

(М. Рахлина «Отрывки из поэмы «Отцы и дети»»).

Отличительной чертой этих пар является наличие оппозигов на лексическом уровне. В этом отрывке стихотворения грамматическое противопоставление названий лиц мужского и женского пола реализуется в соотносительной паре разнокоренных существительных *отец-мать* и выделяется за счет согласующихся притяжательных местоимений *мой-моя*.

Личные и некоторые другие, противопоставленные по роду местоимения, также могут передавать значение комплементарности.

Вдруг говорит *он*: – Я и *она* –
мы совершенно не *муж* и *жена*,
ей нельзя, ведь она больная:
эпилепсия, и большая.

(М. Рахлина «Филфак». Советская история (роман в стихах)).

В данном фрагменте наблюдаем использование семантически соотносительной пары, в которой комплементарность отрицается *не муж и жена*, сформированной из двух маркированных членов, так как их лексические значения содержат указание на принадлежность к определенному полу (Мучник, 1968: 25). Оппозиция мужское /женское ретроспективно актуализирована в паре личных местоимений *он-она* при переходе от не прямой к прямой речи: *вдруг говорит он*: – Я и *она*..., где реализация парной семантики происходит за счет соположения с родовой парой *муж-жена* в вертикальном ряду данного фрагмента.

Рассмотрим случаи, когда коррелятивные пары актуализируют значение не объединения в супружескую пару, а объединения по линии представителя одного типа людей:

Как хороши наши *дети*, когда соберутся
вместе (давно не видались – увиделись на день).
Вот они: ходят, садятся, встают и смеются,
мальчик и *девочка* – взрослые *тетя* и *дядя*.
Карий – ее, голубой – у него – эти ясные взгляды,
девочка – в *бабку*, а *мальчик* – весь в *деда*
он вышел....

(М. Рахлина «Как хороши наши дети, когда соберутся...»).

В этом фрагменте стихотворения гендерная семантика реализована в родовых парах, указывающих на разные возрастные

группы: *мальчик-девочка, тетя-дядя, бабка-дед*. Гиперсема 'дети' (Скоробогатова, 2014: 132), локализованная в первом стихе, расшифровывается автором в четвертой и последней строках и указывает на семейные отношения между лирической героиней стихотворения и ее детьми, которые проходят разные возрастные фазы *мальчик-девочка, тетя-дядя*, подчеркивая возможность родового противопоставления. Еще один отрывок раскрывает ту же идею:

*Этот сын и эта дочь –
в самом деле наши дети?*

(М. Рахлина «Памяти моего мужа Ефима Юльевича Захарова»).

Здесь, расположенная в первой строке родовая пара *сын-дочь*, объединяется гиперсемой 'дети', локализованной в конце второй. Усиление происходит за счет указательных местоимений *этот-эта*.

Некоторые поэты, и Марлена Рахлина не исключение, настолько умело пользуются семантическими возможностями категории рода, что создают коррелятивные пары словоформами, относящимся к разным частям речи и имеющим разные корни:

*Но когда б Ты ошибся прекрасно,
Я ушла бы, а он бы потом –
мне-то лучше, а он... Даже страшно,
даже страшно подумать о том.*

(М. Рахлина «Догадка»).

Актуализация категории рода происходит при внутритекстовом категориальном соположении. Противопоставление мужского и женского родов осуществляется благодаря соположению в одном стиховом ряду граммем *ушла-он*, глагола в прошедшем времени и личного местоимения. Глагол-предикат *ушла* женского рода служит указанием родовой оппозиции при совмещении с личным местоимением *он*.

Обратимся к еще одному отрывку текста, где используются коррелятивные пары, сформированные из словоформ, имеющим разные корни:

Не оставляй меня *одну!*
Не оставляй, прошу тебя!
Пока ты есть – не утону,
Исчезнешь – я пойду ко дну.
Любить – ведь это можно всем!
А ты – ты *умный* – просто будь.

(М. Рахлина «У нас с тобой... (Цикл стихотворений)»).

За счет действия в стиховом единстве принципа композициональности актуализируются частные значения грамем, совокупные и комплексные значения грамматических со- и противопоставлений. В данном фрагменте стихотворения принцип композициональности позволяет выделить дистантно локализованные грамемы, актуально противопоставленные лишь по одной категории – категории рода *одна-умный*.

В следующем отрывке стихотворения оппозиция мужское / женское реализована за счет соположения в одной строке грамем, относящихся к разным частям речи:

Надо было надеть привычное взгляду,
То, серое, с розовой каймой!
«Но ах, – *сказала*, – *дурак* ты мой!
Оно порвалось еще прошлой зимой!»

(М. Рахлина «У нас с тобой... (Цикл стихотворений)»).

Здесь противопоставление по роду происходит благодаря корреляции разночастеречных грамем *сказала-дурак*, сформированной из глагола прошедшего времени и имени существительного.

Выводы

Таким образом, анализируя гендерные соположения в лирике Марлены Рахлиной, мы выявили четыре типа родовых коррелятов. Первый тип представляют оппозиционные по роду пары однокоренных существительных, для которых характерно наличие словообразовательного суффикса женского рода: *герой-героиня, бог-богиня, пророки-пророчицы*. Ко второму типу относятся соотносительные лексические пары, отражающие родственные отношения: *муж-жена, дочь-сын, отец-мать*, сформированные из двух маркированных членов противопоставления, так как их лексические значения содержат указание на принадлежность к определенному полу. Также выделяем противопоставленные по роду пары личных местоимений *он-она*, которые тоже могут передавать значение комплементарности. К третьей группе относим коррелятивные пары, которые актуализируют значение не объединения в супружескую пару, а объединения по линии представителя одного типа людей. Нами выделена также группа гендерных пар, представленных граммемами, относящимся к разным частям речи и имеющим разные корни. Это соположение глагола и существительного (*сказала-дурак*), глагола и личного местоимения (*ушла-он*), разнокоренных грамматических единиц (*одна-умный*). На наш взгляд, перспективным является выявление подобных родовых коррелятов в структуре других произведений Марлены Рахлиной как элемента поэтического идиостиля автора.

Литература

- Виноградов, В.В. (1986). *Русский язык (Грамматическое учение о слове)*. Москва: Высшая школа.
- Гин, Я.И. (1992). *Поэтика грамматического рода*. Петрозаводск: Карельский государственный педагогический институт.
- Зубова, Л.В. (1989). *Поэзия Марины Цветаевой: лингвистический аспект*. Ленинград: ЛГУ.
- Ионова, И.А. (1988). *Морфология поэтической речи*. Кишинев: Штинца.

- Кожина, М.Н. (2008). *Стилистика русского языка*. Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский (Ред.). (4-е изд.). Москва: Флинта: Наука.
- Мучник, И.П. (1968). Грамматические категории глагола и имени в современном русском литературном языке. Автореф. дис. д-ра филол. наук. Москва.
- Рахлина, М.Д. (2015). *Собрание стихотворений. Роман в стихах*. Харьков: Фолио.
- Скоробогатова, Е.А. (2014). *Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтика именных категорий в текстах и идиостилиях*. Харьков: Харьковское историко-филологическое общество.
- Скоробогатова, Е.А. (2019). Онимные пары в лирике Марины Цветаевой: к вопросу о поэтической филологии. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды*, 1 (67), 3–9.
- Халіман, О.В. (2019). *Грамматика оцінки: морфологічні категорії української мови*. Харьков: Майдан.

References

- Vinogradov, V.V. (1986). *Russkiy yazyk (Grammaticheskoye ucheniye o slove)*. [Russian language (Grammar studies about a word)]. Moscow: Vysshaya shkola [in Russian].
- Gin, Ya.I. (1992). *Poetika grammaticheskogo roda* [Poetics of grammatical gender]. Petrozavodsk: Karelskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy institute [in Russian].
- Zubova, L.V. (1989). *Poeziya Mariny Tsvetayevoy: lingvisticheskiy aspekt* [Marina Tsvetayeva poetry: linguistic aspect]. Leningrad: LGU [in Russian].
- Ionova, I.A. (1988). *Morfologiya poeticheskoy rechi* [Poetic speech morphology]. Kishinev: Shtintsa [in Russian].
- Kozhina, M.N. (2008). *Stilistika russkogo jazyka* [Russian language stylistics] In L.R. Duskaeva, V.A. Salimovskij (Eds.). (4th ed.). Moscow: Flinta: Nauka [in Russian].
- Muchnik, I.P. (1968). Grammaticheskiye kategorii glagola i imeni v sovremennom russkom literaturnom yazyke [Grammatical categories of a noun and a verb in modern Russian literary language]. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

- Rakhlina, M.D. (2015). *Sobraniye stikhotvorenyy. Roman v stikhakh [Collected poems. Novel in verse]*. Kharkov: Folio [in Russian].
- Skorobogatova, E.A. (2014). *Grammaticheskiye znacheniya i poeticheskiye smysly: poetika imennykh kategoriy v tekstakh i idiosilyakh [Grammatical meanings and poetic denotations: noun categories poetics in texts and individual styles]*. Kharkov: Kharkovskoye istoriko-filologicheskoye obshchestvo [in Russian].
- Skorobogatova, E. A. (2019). Onimnyye pary v lirike Mariny Tsvetayevoy: k voprosu o poeticheskoy filologii [Onim pairs in Marina Tsvetayeva lyrics: about poetic philology]. *Russkaya filologiya. Vestnik Kharkovskogo natsionalnogo pedagogicheskogo universiteta imeni G.S. Skovorody*, 1 (67), 3–9 [in Russian].
- Khaliman, O.V. (2019). *Hramatyka otsinky: morfolohichni katehorii ukrainskoi movy [Assessment grammar: morphological categories of Ukrainian language]*. Kharkov: Maidan [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 29 серпня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 4 грудня 2021 року

Інформація про автора

Гончарова Жанна Миколаївна – аспірантка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов імені професора Михайла Гетманця Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: zhannagoncharova803@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0003-3665-5335>.

Honcharova Zhanna M., PhD student of the Department of Foreign Literature and Slavic Languages named after Professor Mykhailo Hetmanets, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine; e-mail: zhannagoncharova803@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0003-3665-5335>.

ТВОРЧЕСТВО РОЖДАЕТСЯ ОТ ТВОРЧЕСТВА (ТУРГЕНЕВСКИЙ КОД В ПОЭЗИИ С. ЕСЕНИНА)

Анотація

Мета даної статті – виявити особливості творчого діалогу між І.Тургенєвим та С.Єсеніним в поетичних текстах І.Тургенєва «Руський» та С.Єсеніна «Лист до жінки». У статті використані біографічний, порівняльний, порівняльно-історичний та контекстуальний методи; текстовий аналіз, синтез, індукція і дедукція.

Єсеніну став відомий вірш Тургенєва «Руський» завдяки М.Л. Бродському, хоча опублікований цей твір був лише через два роки, у 1926. З цього випливає, що поет добре знав і цікавився творчістю Тургенєва. Вірш Тургенєва став стимулом для творчого натхнення Єсеніна. Порівняльний аналіз віршів показав, що Єсенін звертається до першої строфи вірша Тургенєва і творчо її переробляє в другій строфі «Листа до жінки». При цьому він прибирає зайву багатослівність – тургенєвські рядки скорочуються удвічі, а третя строфа вірша «Лист до жінки» буквально відтворює тургенєвський текст. Виявлено, що вірші двох поетів узгоджуються ритмічно, у них схожа мелодія рядків, співзвучна й почуттєва наповненість творів. Єсенінський «Лист до жінки» лаконічний і чіткий. У ньому відсутні довготи, зайва описовість і багатослівність; його ритм не збивається і не провисає, чекаючи узгодження рядків. У статті зроблено висновок, що саме звернення до поетичного досвіду Тургенєва допомогло більш повно розкритися таланту Єсеніна.

Мультиспектральний підхід до проблеми впливу дозволив автору статті: по-перше, показати поліфонію поглядів російськомовних та зарубіжних літераторів на феномен впливу; по-друге, уявити рецепцію літературного впливу письменниками і поетами в історичному зрізі ХІХ–ХХІ ст.; по-третє, довести ефективність звернення літераторів до попередньої літературної традиції як необхідного і корисного

досвіду у пошуках авторської самоідентичності та у виробленні власного художнього почерку.

Ключові слова: Тургенев, Есенін, «Русский», «Лист до жінки», творчій вплив, рецепція.

Аннотация

Цель данной статьи – выявить особенности творческого диалога между И. Тургеневым и С. Есениным, представленным в поэтических текстах Тургенева «Русский» и Есенина «Письмо к Женщине». В статье использованы биографический, сравнительно-сопоставительный, сравнительно-исторический, контекстуальный методы; текстовый анализ, а также синтез, индукция и дедукция.

Есенину стало известно стихотворение Тургенева «Русский» благодаря Н.Л. Бродскому, хотя опубликовано оно было лишь через два года, в 1926. Из этого следует, что поэт хорошо знал и интересовался творчеством Тургенева. Стихотворение Тургенева стало стимулом для творческого вдохновения Есенина. Сравнительно-сопоставительный анализ стихотворений показал, что Есенин опирается на первую строфу стихотворения Тургенева и творчески ее перерабатывает во второй строфе «Письма к женщине». При этом он убирает излишнее многословие – тургеневские строки сокращаются вдвое, а третья строфа стихотворения «Письмо к женщине» буквально вторит тургеневской. В результате анализа было выявлено, что оба произведения также согласуются ритмически, схожа их мелодика, созвучна их чувственная наполненность. Есенинское «Письмо» лаконичное и четкое. В нем отсутствуют длинноты, излишняя описательность и многословие; его ритм не сбивается и не провисает, ожидая согласования строк. В статье сделан вывод, что именно обращение к поэтическому опыту Тургенева помогло более полно раскрыться таланту Есенина.

Мультиспектральный подход к проблеме влияния позволил автору статьи: во-первых, показать полифонию взглядов русскоязычных и зарубежных литераторов на феномен влияния; во-вторых, представить рецепцию литературного влияния писателями

и поэтами в историческом срезе XIX–XXI вв.: в-третьих, доказать эффективность обращения литераторов к предшествующей литературной традиции как необходимому и определенно полезному опыту в поисках авторской самоидентичности и в выработке собственного художественного почерка.

Ключевые слова: Тургенев, Есенин, «Русский», «Письмо к женщине», творческое влияние, рецепция.

Abstract

The aim of the article is to reveal the peculiarities of creative dialogue between I. Turgenev and S. Yesenin on the basis of the poems “The Russian” by Turgenev and Yesenin’s poem “A Letter to the Woman”. Biographical, comparative, historical, and contextual methods were used in the research; as well as textual analysis, synthesis, induction, and deduction.

Thanks to Nikolai Brodsky, Yesenin was introduced to the poem of Turgenev “The Russian”, although it was published two years later, in 1926. This implies that the poet knew and was really interested in Turgenev not only as a writer, but also as a poet. Turgenev’s poem became the impetus for the work of Yesenin’s creative inspiration. The comparative analysis of the poems showed that Yesenin focuses on the first stanza of Turgenev’s poem and recreates it anew in the second stanza of “A Letter to the Woman”. In so doing, he removes excessive wordiness – Turgenev’s lines are halved. In both Turgenev’s and Yesenin’s analyzed stanzas, the lines begin twice with the conjunction “that”. Moreover, the third stanza of the poem “A Letter to the Woman” echoes Turgenev’s. The poems also agree rhythmically. The melody of the lines is similar. The sensuality of the works is consonant. Yesenin’s “A Letter to the Woman” is concise and clear. It lacks excessive long lines, descriptiveness and verbosity; its rhythm does not stagger or sag, waiting for the lines to agree. The article concludes that the appeal to the poetic experience of Turgenev helped Yesenin to reveal his talent.

The multispectral approach to the problem of influence allowed the author of the article: firstly, to show the polyphony of the views of

Russian-speaking and foreign writers on the phenomenon of influence; secondly, to present the reception of literary influence by writers and poets in the historical context of the 19th – 21st centuries: thirdly, to prove the effectiveness of the appeal of writers to the previous literary tradition as a necessary and definitely useful experience in the search for author's self-identity and in developing their own poetic style.

Key words: Turgenev, Yesenin, "The Russian", "A Letter to the Woman", creative art, influence, reception.

Вступление

Безусловно, жизнь, пропущенная через внутренний мир писателя, есть главный источник художественного текста. Писатель, как любой человек, окружен различного рода воздействиями, свидетелем которых на определенном отрезок своего бытия он становится. Эти воздействия он «впитывает» сознательно и неосознанно. И так как выход *проживаемой жизни* для литератора приходится на творчество, то именно оно становится носителем вселенной автора и выразителем действительности, отраженной в его сознании.

Естественно, что основополагающие воздействия на писателя будут оказаны со стороны сферы искусства, в частности литературного окружения. Влияние книги велико и огромно не только на читателя, но и на отзывчивую и предельно восприимчивую душу писателя. Еще Тургенев отмечал, что «писатель <...> человек нервный, он чувствует сильнее других» (Зильберштейн, 1964: 373). Его бытие неотделимо от книги, которой пропитана как его профессиональная сфера, так и его повседневное бытие. Именно поэтому круг чтения писателя неизменно – бессознательно либо осознано – отражается в его творчестве. Писатель испытывает постоянное влияние того, что написано до него и того, что создается в современную ему эпоху. Данный тезис подтверждают современные литераторы. Так, С. Носов считает, что влияние «всей мировой литературы» довлеет над человеком пишущим (*Homo scriptor*) независимо от его желания: «Когда мы пишем, хотим того или нет, мы автоматически оказываемся в едином пространстве вместе с классиком на букву Д. и миллионом других тружеников пера...» (Етоев, 2018: 32).

Ярким примером творческого диалога эпох является литературное взаимодействие между поэтическим опытом И. Тургенева и С. Есенина.

Вопрос творческих переключек Тургенева с другими литераторами является актуальным на протяжении многих лет. Вызывают интерес сравнительные исследования творчества Тургенева с поэтами и писателями: А. Пушкиным (Гольцер, 2000; Перетягина, 2009), М. Лермонтовым (Бельская, 2009), Ф. Тютчевым (Калашникова, 2009), Ф. Достоевским (Вороничева, 2009; Дроздова, 2009), М. Салтыковым-Щедринным (Фуникова, 2009), А. Чеховым (Янина, 2010), Г. Флобером (Белова, 2009), А. Бертрамом (Рыбина, 2009), У. Кэзером (Ващенко, 2009).

Критическую реакцию представителей традиционного тургеневедения (Данилевский, 2008) вызвала книга Л. Полубояриновой (Полубояринова, 2006). Не углубляясь в дискуссию вокруг правомерности предложенного исследовательницей сближения творчества Тургенева и Захера-Мазоха³, отметим, что работа Л. Полубояриновой интересна поиском новых подходов к методике сопоставительного изучения творчества писателей.

Актуальны исследования творческих переключек поэзии С. Есенина с В. Маяковским (Галиева, 2016), Я. Полонским (Грачева, 1995), А. Блоком (Зубарева, 2010), В. Брюсовым (Поварницына, 2009), Ф. Гарсиа Лоркой (Арсентьева, 1987), А. Несмеловым (Епишкина, 2004), О. Мандельштамом (Щербаков, 1999).

Данная статья представляет собой первую попытку выявить поэтические переключки между Тургеневым и Есениным. Этот факт предопределяет новизну исследования. При этом новаторским

³ О сопоставлении творчества русского писателя и З. Мазоха писал сам Тургенев: «Я никогда не мог понять, с какой точки зрения меня сравнивали с ним» (Тургенев, 1966: 251). К Мазоху писатель относился с нескрываемой иронией. Так, в письме к Л. Пичу (1873 г.) Тургенев благодарит жену Пича за запрашиваемый им ранее «портрет сладостного кавалера Захера ф<он> Мазоха. Такая рожа – и по «по меньшей мере баронессе»! Снабженный этой надписью, он будет украшать мой ватер-клозет» (Тургенев, 1965: 127). Портрет и сегодня украшает уборную шале Тургенева в Буживале.

представляется и способ подачи материала, репрезентированный мультиспектральным подходом к проблеме влияния: во-первых, показана полифония взглядов русскоязычных и зарубежных литераторов на феномен влияния; во-вторых, представлена рецепция литературного влияния писателями и поэтами в историческом срезе XIX–XXI вв.: в-третьих, доказана эффективность обращения литераторов к предшествующей литературной традиции как необходимому и определенно полезному опыту в поисках авторской самоидентичности и в выработке собственного художественного почерка.

Цель данной статьи – выявить особенности творческого диалога между И. Тургеневым и С. Есениным, представленным в поэтических текстах Тургенева «Русский» и Есенина «Письмо к Женщине».

Для решения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- представить феномен литературного влияния как катализатора творчества;
- изучить творческую историю создания и публикации стихотворения И. Тургенева «Русский»;
- выявить обстоятельства знакомства С. Есенина с текстом стихотворения Тургенева;
- представить поэтические особенности стихотворения С. Есенина «Письмо к женщине»;
- провести сравнительно-сопоставительный анализ поэтических текстов Тургенева («Русский») и Есенина «Письмо к женщине»;
- показать созидательную роль творческого влияния И. Тургенева в стихотворении «Русский» на поэтические особенности стихотворения С. Есенина «Письмо к женщине».

Методология и методы

В статье использованы биографический, сравнительно-исторический, сравнительно-сопоставительный, контекстуальный методы; текстовый анализ, а также синтез, индукция и дедукция.

Результаты исследования

Литературные влияния признавали мастера слова столетия назад. Признают их и авторы-современники. Многие писатели говорят о сознательном обращении к определенной литературной традиции. Так, известный писатель М. Веллер отмечает, что когда серьезно принялся изучать законы функционирования прозаического текста, то специально читал Бальзака и других зарубежных писателей, так как «серьезно вознамерился писать так же, но иначе» (Етоев, 2018: 114). Писатель И. Малышев признается, что, создавая роман «Лис», «долго искал <...> что-то такое, что соответствовало бы некой, давно и настойчиво звучащей во мне ноте» (Етоев, 2018: 262–263). Некоторое созвучие он нашел не в работах современников, а «в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки», а также в шекспировской «Двенадцатой ночи» (Етоев, 2018: 263). А. Матвеева советует: «Не бойтесь подражать любимым авторам – с этого начинают почти все» (Етоев, 2018: 288). А. Мелихов признается, что всегда очень высоко ценил А. Чехова и свои «первые рассказы – «Провинциал», «В родном углу» – я писал под звездой Чехова...» (Етоев, 2018: 301). М. Тарковский подчеркивает важность влияния мастеров слова на начальном этапе творчества и считает, что нужно учиться законам писательства у них так, чтобы постепенно накопленные навыки могли «подогнуться и окрепнуть в твоих руках», помочь обрести собственный художественный почерк» (Етоев, 2018: 545). Г. Садулаев считает, что, с одной стороны, обращение к предшествующей традиции необходимо и связано это со стремлением двигаться вперед, не «изобретать велосипед» (Етоев, 2018: 454). Писатель открыто говорит о пользе ученичества: «В литературе надо учиться и сознательно подражать хорошим примерам; так, парадоксально, рождается что-то новое» (Етоев, 2018: 454). С другой стороны, автор «впитывает» ранее представленный художественный опыт бессознательно. Так, современные поэты, «которые пытаются быть «совершенно оригинальными», автоматически оказываются эпигонами Бродского, потому что оригинальность тоже была

испробована до них много раз, они просто этого не знают <...>. Книги рождаются от книг» (Етоев, 2018: 454–455).

К проблеме литературных влияний обращались и западные литераторы. Важное место данная проблема занимала в творческом сознании мастера жанра научной фантастики Р. Брэдли, который вывел собственную теорию влияний. Он отмечал, что «проблема любого писателя в том, что он ощущает влияние того, что было написано до него и что печатают современные ему книги и журналы» (Bradbury, 1996: 14). Разница между этим двумя источниками влияний в том, что «одни события просто случаются с нами, а другие нам насаждаются» (Bradbury, 1996: 36) (здесь и далее перевод книги Р. Брэдли наш. – Е. Г.). Брэдли считает, что автор осознанно и бессознательно ощущает влияние предшественников. Он бессознательно несет в своем творчестве ранее накопленный литературный опыт. Но также важен и сознательный фокус на достижениях предшественников – только так можно выработать собственный литературный стиль и художественный почерк. При этом писатель настаивает на том, что нужно читать авторов, «которые пишут так, как вам бы хотелось, думают так, как хотелось бы вам», но не менее важно читать и тех, кто пишет и думает не так, как нравится вам, чтобы у вас была возможность «обратиться к тем областям, которые не попали бы в поле вашего внимания еще много лет» (Bradbury, 1996: 39). Поглощение писателем того, что близко и того, что является чуждым одинаково важно, так как именно из причудливого сочетания этих крайностей в его уникальном сознании со временем рождается гармония личного творчества, которая зазвучит новаторским голосом в мире писательского искусства, и рука автора со временем станет уверенно выводить *свою* правду неповторимым почерком. При этом в обращении с предшествующим опытом важно чувство меры: автор должен осознавать созидательный характер данного рода *литературных занятий*, вместе с тем, предельно четко распознавать границы влияний – в погоне за идеалами, важно не упустить момент *собственного* старта.

Именно поэтому, выделяя два рода воздействий, которые довлеют над художником слова, Брэдбери отмечает первостепенную роль личного опыта – *уже* накопленного. Литератор также испытывает влияние всего спектра *текущих* обстоятельств – повседневных, бытовых, культурных и т.д., в которых он живет и которые оказывают на него прямое и косвенное воздействие. К культурно-литературному спектру относятся книги и журналы, которые читает автор, а возможно, рецензирует, либо соприкасается каким-либо иным образом в силу обстоятельств. Сумма этих влияний формирует его писательский опыт.

Отдельно Брэдбери отмечает, что намеренная опора на предшествующий литературный опыт является естественной для начинающего писателя, считает он. Этот опыт очень важен в годы становления, так как именно в этот период писатель пробует перо в многообразии литературных троп с целью найти ту область, в которой его голос обретет самобытность: «Если ему близок по духу Хемингуэй, он будет подражать Хемингуэю. Если его герой Лоурэнс, то в его творчестве будет период подражания Лоурэнсу» (Bradbury, 1996: 149–150). Это происходит потому, что литературный труд и подражательство идут рука об руку в процессе становления. Подражание тогда вступает в свою разрушительную фазу, когда начинает мешать проявлению авторской индивидуальности. Одним писателям на этом пути требуются годы, другие – проходят несколько месяцев ученичества, после чего рождается по-настоящему самобытное произведение.

Самому Брэдбери не был свойственен «страх влияния» в силу того, что он открыто обращался к урокам литературных мастеров, но при этом четко понимал их границы. Он рассматривал подражание как необходимое занятие для развития собственного голоса, выработки своего неповторимого стиля. Он подражал сознательно. Но постепенно результаты такой работы перестали его устраивать. И он научился слышать *себя*, формулировать *свои* мысли, использовать *свой* язык, и стал доволен *собой* как писателем (Bradbury, 1996: 15). Так, подчеркивая стимулирующую силу

литературных влияний в процессе писательства, Брэдбери приводит в пример историю создания романа «Марсианские хроники». Он задумывал произведение по образцу сборника рассказов Т. Вулфа «Уайнсбург, Огайо» (1919), но героев решил поселить на Марсе. В итоге получилась «не книга о чудаковатых героях, как в «Уайнсбург, Огайо», а «собрание странных идей, взглядов», с которыми Брэдбери, по собственному признанию, «засыпал и просыпался, когда ему было 12 лет» (Bradbury, 1996: 94).

Таким образом, литературное влияние – это сырой толчок, без которого может не случиться новое произведение; стимул, который имеет тот же корень, что и текст-вдохновитель, но развитие направлено на совершенно новое самобытное творение.

Именно таков, на наш взгляд, тип литературного влияния Тургенева в стихотворении «Русский» на создание известного шедевра Есенина «Письмо к женщине».

Произведение Тургенева «Русский» было написано в 1840 г. Впервые оно упоминается в письме писателя к М.А. Бакунину и А.П. Ефремову от 3, 8 (15, 20) сентября 1840 г. Тургенев пишет стихотворение во время своего пребывания в Мариенбаде. Писатель с юмором и иронией сообщает о своем здоровье, о круге чтения, о хозяйке, комнаты в доме которой он снимает; сообщает, что она беременна и ждет седьмого ребенка. Тургенев даже рисует шарж на шестерых ее детей. Тон и содержание письма свидетельствует о том, что писателю скучно. Он даже признается: «Я перестаю писать – ибо чувствую свою глупость» (Тургенев, 1961: 204). Далее в письме он представляет на суд друзей два стихотворения: «Без иносказания, вследствие глупости, лишаящей меня возможности написать вам порядочное письмо, сообщаю вам два стихотворения: моего произведения. Советую вынуть носовые платки, ибо трогательно» (Тургенев, П., Т. 1: 204). Далее следует стихотворение «Немец», датированное 1839 г. и «Русский» – 1840 г. Первое стихотворение написано на немецком, второе – на русском языке. Тургенев шуточно предлагает Бакунину и Ефремову оценить их: «Друзья мои, скачка! скачка! Немецкий клеппер и русская кляча! Бакунин назначается

судьей, Ефремов жокеем!» (Тургенев, 1961: 204). Оба стихотворения передают чувства героя к некогда любимой женщине, любовь с которой не состоялась.

Таким образом, судя по высказываниям в письме, писатель относился к данному поэтическому опыту шутя, не более, чем литературному упражнению. Но возможно и другое объяснение: несерьезный тон письма был продиктован стеснением Тургенева выставлять на суд друзей глубоко личное переживание.

При жизни классика в числе других изданных поэтических произведений ни стихотворение на немецком языке, ни его русскоязычная вариация опубликованы не были. Данное письмо находилось в частном собрании известного литературоведа, профессора МГУ Н.Л. Бродского. Копия письма была передана в ИРЛИ. Опубликовано стихотворение было только в 1926 году С. Орловским по копии ИРЛИ в журнале «Новый мир»⁴, перевод с немецкого выполнил М.О. Гершензон.

Сергей Орловский – псевдоним литературоведа, писательницы, поэтессы, переводчицы Софьи Николаевны Шиль (1863–1928). Софья Шиль родилась в Петербурге. В 1894 году переехала в Москву. Кроме поэтической деятельности она стала известна тем, что в 1922 году инициировала открытие литературных курсов «Камена», одним из лекторов которых она являлась. С. Шиль также известный исследователь творчества И. Тургенева: в 1926 году вышла ее книга «Лирика молодого Тургенева». Кроме того, как показывает творчество поэтессы, С. Шиль была не только исследователем, но и поклонником творчества И. Тургенева. Увлечение классиком было настолько сильным, что, как отмечает В.М. Михайлова, было удивительно «как поэт, ценивший заслуги символистов в развитии поэтического языка, всегда интересовавшийся их произведениями, читавший о них лекции, не побоявшийся в 1928 году признать Ф. Сологуба «великим символистом», очень рано осознавший гениальность Рильке, смог не воспользоваться достижениями

⁴ Журнал «Новый мир», № 5, стр. 139-140.

символистской поэтики, а остался в рамках классической парадигмы стихосложения и опирался на устоявшиеся романтические образы и банальные рифмы (очевидные аллюзии на Лермонтова, Тургенева, Некрасова, Тютчева и Фета постоянно встречаются в ее стихах)» (Михайлова, 2018).

Также известно, что С. Шиль активно сотрудничала с МГУ: «Тесное сотрудничество Шиль с университетом началось в 1909 г., когда она вошла в состав Общества любителей российской словесности» (Михайлова, 2018). Очевидно, именно в МГУ состоялось ее знакомство с профессором Н.Л. Бродским.

Николай Леонтьевич Бродский (1881–1951) – человек-эпоха в мире литературоведения. Он изучал творчество Пушкина, Тургенева, Лермонтова. Примечательно, что в биографии Бродского имеются пресечения и с есенинскими местами. Известно, что «первоначальное образование он получил в городском училище в Рязани, куда переехала его семья; здесь Николай Леонтьевич поступил в гимназию, которую окончил в 1900 г.» (Крестова, 1967). Кроме того, Бродский был активным революционером: «в 1901–1902 гг. за участие в студенческих «беспорядках» «...» был отправлен в Бутырскую тюрьму «...», а затем выслан в Рязань под надзор полиции» (Крестова, 1967).

Вклад Бродского в изучение творчества Тургенева чрезвычайно велик. Многие годы деятельности Бродского были посвящены «собираанию и публикации писем» писателя, «установлению его авторства в отношении напечатанных анонимно произведений» (Крестова, 1967). В целом, «научное значение работ Бродского, посвященных Тургеневу так велико, что он по праву в течение трех десятилетий стоял во главе московских тургеневистов» (Крестова, 1967). В 1917 г. Бродский опубликовал сатирическую поэму молодого Тургенева «Поп», окончательно разрешив вопрос об ее принадлежности И.С. Тургеневу, а не М.Н. Лонгинову, как предполагалось ранее (Крестова, 1967).

В 1918 г. Бродский был приглашен «приват-доцентом в Московский университет. Здесь он прочел, наряду с другими курсами,

курс о Тургеневе и руководил тургеневским семинаром» (Крестова, 1967). В 1922 г. Бродский выдвинул в качестве главной задачи изучения Тургенева подготовку научного издания его сочинений и писем: «Только имея проверенный текст, восстановленный по рукописям и по печатным изданиям, можно изучить манеру письма, стиль, войти в лабораторию творчества Тургенева; только сведение воедино обширного эпистолярного материала Тургенева, рассеянного по журналам, газетам, сборникам и хранящегося в разных архивах, развернет перед исследователем личность Тургенева с ее многообразными интересами» (Бродский, 1922: 220). А в 1941 г. именно он возглавил отдел русской литературы в Институте мировой литературы.

В разные годы Н.Л. Бродский опубликовал целый ряд писем Тургенева. В 1923 г. он напечатал «Связку писем Тургенева»: 24 письма, которые были написаны в 1854–1883 гг. к русским корреспондентам.

Биография ученого свидетельствует о широком круге его знакомств – многих литераторов он знал лично. Для начинающих писателей и поэтов знакомство с ним было большой удачей. На наш взгляд, «рязанский контекст» биографии исследователя, его революционное рвение, которое было характерно и для раннего Есенина, а также желание Есенина учиться и развиваться («учился много, но ничего не кончил») (Есенин, 1967, Т. 5: 24), стали тем магнитом, который сблизил исследователя и поэта. Важнейшим фактическим аргументом знакомства Бродского с Есениным является издание в 1924 г. (в этом году написано и «Письмо к женщине» Есенина) книги «Литературные манифесты: От символизма до «Октября». Составителями выступили Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. В книге представлены публикации выдающихся представителей разных литературных направлений. Среди них имеется статья С. Есенина (в соавторстве с Р. Ивневым, А. Мариенгофом, В. Шершеневичем, Б. Эрдманом, Г. Якуловым) под названием «Декларация».

На наш взгляд, данные факты указывают на то, что отношения между поэтом и исследователем имели место быть, в частности в

период подготовки сборника и позволяют утверждать, что именно Бродский познакомил Есенина со стихотворением Тургенева «Русский».

То, что опору на опыт мастеров литературы Есенин не отрицал и почитал полезной с целью поиска собственного голоса, подтверждают его высказывания. Так, отмечал Есенин важность школы Пушкина: «Влияния Пушкина на поэзию русскую вообще не было. Нельзя указать ни на одного поэта, кроме Лермонтова, который был бы заражен Пушкиным» (Есенин, 1967, Т. 4: 228). Примечательна причина этого явления: «Постичь Пушкина – это уже нужно иметь талант» (Есенин, 1967, Т. 4: 228).

Признает Есенин важность школы В. Брюсова для поэтов-последователей: «Все мы учились у него «...». Много есть у него прекраснейших стихов, на которых мы воспитывались» (Есенин, 1967, Т. 4: 229).

Кроме того, в одной из автобиографий Есенин отмечает: «Из поэтов-современников нравились мне больше всего Блок, Белый и Клюев. Белый дал мне много в смысле формы, а Блок и Клюев научили меня лиричности «...». В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину» (Есенин, 1967, Т. 5: 22).

Таким образом, Есенин делает очень важное заявление о том, что у великих нужно и необходимо учиться. Перенимать уроки старших мастеров – это необходимость последователей. Об этом Есенин говорит открыто. Но сделать это достойно, понять и развить их опыт способны только поистине талантливые последователи. Именно таков, на наш взгляд, был подход Есенина к стихотворению Тургенева, на основе которого поэт сумел создать одно из своих самых вдохновенных и чувственных произведений, основываясь на «стиле словесной походки» (С. Есенин) старшего мастера.

Понимал Есенин и то, что, перенимая эстафету, он станет ориентиром для следующего поколения поэтов: «В стихах моих читатель должен главным образом обращать внимание на лирическое чувство и ту образность, которая указала пути многим и многим молодым поэтам и беллетристам» (Есенин, 1967, Т. 4: 226–227). При

этом поэт снова признает важность коллективного поэтического бессознательного, что лежит в основе творчества каждого художника слова: «Не я выдумал этот образ, он был и есть основа русского духа и глаза» (Есенин, 1967, Т. 4: 227). Далее поэт вновь выходит на уровень индивидуального творчества: «...но я первый развил его и положил основным камнем в своих стихах» (Есенин, 1967, Т. 4: 227). И показывает рождение гармонии коллективного образа в индивидуальном сознании художника: «Он живет во мне органически так же, как мои страсти и чувства» (Есенин, 1967, Т. 4: 227). Снова говорит о важности добротной литературной почвы для начинающего автора: «Это моя особенность, и этому у меня можно учиться так же, как я могу учиться чему-нибудь другому у других» (Есенин, 1967, Т. 4: 227).

Отдельного внимания требует письмо Есенина от 13 декабря 1925 г., в котором он дает литературные советы начинающему поэту Якову Цейтлину: «Не берите и не пользуйтесь избитых выражений. Их можно брать исключительно после большой школы, тогда в умелой рамке, в руках умелого мастера они выглядят по-другому» (Есенин, 1967, Т. 5: 175). Письмо Есенина было ответом на письмо Цейтлина от 25 июля 1925 г., но долгое время из-за разъездов Есенина оно не находило адресата. К письму прилагались четыре стихотворения Цейтлина («Наган», «Дума», «Ответ» и «Письмо брата»).

На письмо Есенина был получен ответ. О нем вспоминала последняя жена поэта Софья Толстая: «Из Николаева вскоре пришло восторженное ответное письмо, полное благодарности к Сергею. Но... Есенину было не суждено его прочитать. Письмо это было получено после смерти Сергея Александровича. Позднее след молодого поэта из Николаева затерялся. Неизвестно, где он находится и сегодня. Жив ли он?» (Толстая, 1999: 231).

Долгое время биографы поэта пытались найти автограф письма Есенина к Цейтлину. Одним из них был Ю. Прокушев (впоследствии главный редактор Полного собрания сочинений Есенина в 7 томах (1995–2002)). Он предположил, что письмо может находиться у С. Толстой. Показывая папки с бумагами С. Есенина Ю. Прокушеву,

С. Толстая отметила: «Здесь, в папке, должно быть одно очень-очень интересное письмо Сергея. Обратите на него внимание. Когда прочтете, я расскажу вам удивительную историю. Так случилось, что письмо это стало последним в жизни Есенина» (Прокушев, 1980). Но в папке письма не оказалось. Толстая и Прокушев были встревожены и очень расстроились: «Письма среди есенинских автографов не оказалось. Толстую это встревожило. Что же говорить обо мне, то я был этим обстоятельством расстроен предельно» (Прокушев, 1980). Позже оказалось, что автограф просто затерялся в бумагах и позже был найден Софьей Андреевной.

Поиски же письма Цейтлина к Есенину вывели Ю.Л. Прокушева на Анну Изряднову (Языкову) – гражданскую первую жену поэта. В декабре 1925 г., перед отъездом в Ленинград, поэт оставил ей свои папки с бумагами. После ее смерти они хранились у ее сестры – Надежды Языковой, которая показала их Ю. Прокушеву. Среди бумаг находился автограф письма Цейтлина и его стихи.

Сам же адресат Есенина сошел с арены событий. Долгое время найти Цейтлина не удавалось. Наконец Прокушев сумел это сделать. К его удивлению, они уже были знакомы: в тот период Цейтлин занимал должность заместителя секретаря парткома московской писательской организации, но псевдоним Цветов, под которым он жил и работал, служил ему надежной защитой. А признать себя как адресата Есенина он не стремился. В разговоре с Прокушевым Цейтлин отметил, что «написать Есенину – значит написать не по отдельному адресу, это значило адресоваться к самой Поэзии. И мы не ждали, что поэт ответит нам. Это были строки нашей благодарности ему. Он умер. Он оставил свою автобиографию, свою поэтическую исповедь на полуслове, но жизнь его продолжалась и после его смерти, и была еще активнее, еще сильнее, чем до смертной ночи в «Англетере...». Сейчас для меня особенно ясно, что без поэзии Есенина нельзя представить мое поколение, нельзя представить себе то время, если хотим представить его себе в полной мере. Влияние поэзии Есенина на духовную жизнь в годы нашей молодости трудно с чем-либо сравнить. Я в этом глубоко

убежден. А если иметь в виду нас, молодых литераторов Николаева – рабочих и студентов, партийцев и комсомольцев, то все мы в ту пору буквально «бредили» Есениным. Что же говорить обо мне – «счастливице», которому прислал письмо сам Есенин, да еще столь обнадеживающе-доброжелательное, содержащее такие важные советы Мастера начинающему стихотворцу» (Прокушев, 1980).

При этом на стремление Прокушева обнародовать эти новые факты Цейтлин (Цветов) ответил: «Все это так, Юрий Львович, но не торопитесь писать об этом... Не торопитесь. Нет! Нет! Не думайте, что я сам намереваюсь теперь рассказать об этом. Все, что произошло в Николаеве тогда, в дни моей молодости, для меня памятно, дорого и свято на всю жизнь; все это слишком глубоко личное. И пусть пока, Юрий Львович, все это будет нашей с вами «тайной». Одним словом, не торопитесь...» (Прокушев, 2005). На наш взгляд, с точки зрения исследовательской этики, данное заявление Цейтлина звучит, по меньшей мере, странно: видимо, были причины, по которым Цейтлин (Цветов) не желал «рассекречивать» себя и свое прошлое...

Примечателен факт того, что несмотря на заурядные поэтические способности, уже в 1930 году Цейтлин переезжает из Николаева в Москву. Трудно поверить, что это ему удалось без помощи столичных покровителей. Роль покровителя Цейтлина, на наш взгляд, взял на себя небезызвестный революционер, «верный паж Троцкого», «террорист-романтик и друг литературной богемы» Яков Блюмкин (Сажнева, 2005). Предполагая у себя литературный дар, Блюмкин время от времени занимался сочинительством, зачастую под псевдонимом Я. Городской. А известная статья Блюмкина о его кумире «День Троцкого» вышла за подписью Я. Суцеский.

И здесь снова сходятся нити с Есениным. Именно Блюмкин, будучи «другом» Есенина, мог сообщить Цейтлину московский адрес поэта, на который было послано письмо.

О том, что Цейтлин и Блюмкин были знакомы и активно «сотрудничали», говорит тот факт, что в Николаеве, в июле 1924 года под непосредственным попечительством Блюмкина «было открыто литературно-творческое объединение «Октябрь» (Грачева,

2013). Участие в заседаниях объединения в разное время принимали Маяковский, Каменский, Сологуб и др. Основательной была и поддержка власти: «Внедрять поэзию в народ, дело было идейного характера, потому николаевские «октябрьцы» имели возможность даже выпускать свой альманах за казенные средства» (Грачева, 2013).

Цейтлин был активным членом объединения. Однако, несмотря на рвение, принят в кругу известных поэтов не был: «Богемное столичное общество или критики из «Бродячей собаки» воспринимать Якова серьезно так и не смогли» (Сажнева, 2005). Но явную поддержку оказывал Блюмкин. Первые стихи Цейтлин опубликовал в 1924 году в газете «Красный Николаев». Яков Городской (Блюмкин) дает высокую оценку первой московской публикации тезки: «Еще рано говорить о творчестве этого подростка, как о чем-то полностью выявленном. Он еще нуждается в учебе и поддержке, но уже и сейчас кое-какие хорошие данные у Цейтлина есть. В его стихах – боевые мотивы, любовь к комсомольской среде, тяга к нешаблонным рифмам и размеру. К этому еще надо прибавить острую поэтическую наблюдательность автора. Все его стихи потому и представляют ряд картинок из жизни: то улицы, то комсомольцев. Порой эти картинки еще не взяты в рамку единой мысли, но это придет с опытом. Пока же не беда, что Яков Цейтлин испытывает сильное влияние лучших комсомольских поэтов (Безыменский, Жаров и др.)» (Грачева, 2013).

В отзыве звучит явный покровительственный тон. После первой публикации в 1924 году, уже в 1928 вышла книга стихов Цейтлина «Жажда», а в 1930 он живет и работает в Москве. На наш взгляд, можно утверждать, что именно Блюмкин способствовал переезду Цейтлина в Москву и протезировал его и далее, уже в столице: «Журналист-очеркист работает в газетах «Комсомольская правда», «Социалистическое земледелие», «Известия», где выступал под псевдонимом «Я. Цветов» (Грачева, 2013). Это подтверждает и сам Цейтлин (Цветов) в разговоре с Ю. Прокушевым: «Скажу вам, Юрий Львович, лучше о другом: о той роли, которую Есенин сыграл в моей дальнейшей писательской да и гражданской судьбе. В тридцатые

годы я приехал в Москву. Нет, не как поэт. К этому времени я связал свои литературные занятия с журналистикой, много ездил по стране, печатал свои очерки в «Комсомольской правде», «Социалистическом земледелии», а позднее в «Известиях» и «Правде». Что же касается поэзии, а точнее моих стихов, увлечение молодости прошло. Я чувствовал все очевиднее, что как большой поэт не состоялся. Тогда зачем городить огород?» (Прокушев, 1980).

Таким образом, Яков Цейтлин (Цветов) не смог пробиться сквозь время как поэт. Но имя его все же вошло в историю: волей рока именно он стал последним адресатом Есенина.

В письме Цейтлина Есенину имеется, на наш взгляд, важное и показательное замечание: «Я член группы писателей «Октябрь», та самая, что ругает тебя!» (Есенин, 1999: 231). А, учитывая тот факт, что объединение «Октябрь» функционировало под контролем Я. Блюмкина, можно утверждать, что к 1924 году отношение Блюмкина к Есенину кардинально изменилось, что могло предопределить дальнейшие события жизни поэта...

Стихотворение С. Есенина «Письмо к женщине» – признанный шедевр. При этом оно стоит особняком в ряду других, написанных в 1924–1925 гг., произведений. Осознавая новаторство поэтики и особенности стиля Есенина, многие критики относят его к жанру поэмы. При этом единство их мнений состоит в том, что «Письмо к женщине» безусловно ознаменовало начало нового этапа в литературной деятельности поэта.

Стихотворение было написано в 1924 году. Есенин упоминает его в письме к Г. Бениславской от 20 декабря 1924 года, из Батуми. Поэт говорит о том, что «понял, что такое поэзия», что «сейчас к форме стал еще более требователен», признается: «Путь мой, конечно, сейчас еще извилист. Но это прорыв. Вспомните, Галя, ведь я почти 2 года ничего не писал, когда был за границей. Как вам нравится «Письмо к женщине»?» (Есенин, 1967. Т. 5: 147). В письме от 25 декабря 1924 года Бениславская ответила: «Письмо к женщине» – я с ума сошла от него. И до сих пор брежу им – до чего хорошее оно!» (Бениславская, 2005). Еще одно письмо Есенину она пишет

27 декабря 1924 года, и вновь восторженно отзывается о стихотворении: «А «Письмо к женщине» – до сих пор под этим впечатлением хожу. Перечитываю и не могу насытиться» (Бениславская, 2005).

Далее обратимся к сравнительно-сопоставительному анализу поэтических текстов.

Есенин опирается на первую строфу стихотворения Тургенева и творчески ее перерабатывает во второй строфе «Письма к женщине». При этом он убирает излишнее многословие – тургеневские строки укорачиваются вдвое. Кроме того, в анализируемых строфах и у Тургенева, и у Есенина строки дважды начинаются союзом «что»:

И. Тургенев
Русский

*Вы говорили мне – что мы должны
растаться –
Что свет нас осудил – что нет
надежды нам;
Что грустно вам, что должен я
стараться
Забить вас – вечер был; по бледным
облакам
Плыл месяц; тонкий пар лежал над
спящим садом;
Я слушал вас, и всё не понимал:
Под веяньем весны, под вашим
светлым взглядом –
Зачем я так страдал?*

(Тургенев, 1961: 206)

С. Есенин
Письмо к женщине

Вы помните,
Вы всё, конечно, помните,
Как я стоял,
Приблизившись к стене,
Взволнованно ходили вы по
комнате
И что-то резкое
В лицо бросали мне.
Вы говорили:
Нам пора расстаться,
Что вас измучила
Моя шальная жизнь,
Что вам пора за дело приниматься,
А мой удел – катиться дальше,
вниз.

(Есенин, 1967, Т. 3: 57)

Более того, третья строфа стихотворения «Письмо к женщине» буквально вторит тургеневской:

<i>Я вас любил... меня вы не любили</i>	<i>Любимая!</i>
(Тургенев, 1961: 207)	<i>Меня вы не любили.</i>
	(Есенин, 1967, Т. 3: 57)

Стихотворения также согласуются ритмически. Схожа мелодия строк. Созвучна и чувственная наполненность произведений. Оба лирических героя болеют прошлым. В фокусе переживаний не сама любовь, а глубокие внутренние переживания героя о самом себе, которые разрывают его душу. Также в обоих стихотворениях любимая настаивает на расставании, причиной которому является влияние внешних обстоятельств, которым она не в силах противостоять:

...Что свет нас осудил, что нет надежды нам;	Что вас измучила Моя шальная жизнь,
Что грустно вам, что должен я стараться	Что вам пора за дело приниматься...
Забывать вас...	(Есенин, 1967, Т. 3: 57).
(Тургенев, 1961: 206).	

Оба героя заявляют о том, что любви со стороны возлюбленной не было, что виной всему ее непонимание его истинной сути, которую надломили внешние обстоятельства:

...Нет! Нет! Не говорите да! – меня
Улыбками, словами вы дарили –
Вам душу предал я.

Идти – брести среди толпы мне чуждой
И снова жить, как все живут; а там
Толпа забот – обязанности, нужды –
Вседневной жизни безотрадный хлам <...>
Не в силах быть – и новых откровений
Больной душе печально ждать
(Тургенев, 1961: 207).

...Не знали вы, что в сонмище людском
Я был, как лошадь, загнанная в мыле <...>
Не знали вы,
Что я в сплошном дыму,
В развороченном бурей быте
С того и мучаюсь, что не пойму –
Куда несет нас рок событий

(Есенин, 1967, Т. 3: 57-58).

Оба стихотворения условно делятся на две части – этапы жизни героя. Во второй части лирический герой Тургенева допускает, что жизнь подарит новую любовь, но *та* любовь и искренние чувства не повторятся вновь:

...но клясться не хочу я.
Что никогда не буду знать любви;
Быть может, вновь – безумно – полюблю я,
Всей жаждой неотвеченной души.
<...> но мир очарований <...>
Расцвет души, и глубина страданий
Не возвратятся вновь

(Тургенев, 1961: 207).

Начало условной второй части стихотворения Есенина на первый взгляд звучит как бравада:

Любимая!
Сказать приятно мне:
Я избежал паденья с кручи.
Теперь в Советской стороне
Я самый яростный попутчик <...>
За знамя вольности
И светлого труда
Готов идти хоть до Ламанша.

(Есенин, 1967, Т. 3: 60).

Но в это же мгновение боль поэта прорывается наружу. Наступает спад эмоционального накала – теплота и нежность чувств к любимой разливаются по строкам: теперь он осознал ценность ее душевных переживаний, некогда гревших его душу; а также своих чувств, которые некогда самозабвенно пылали в нем, а теперь стали тихим пламенем душевного умиротворения:

Простите мне...
Я знаю: вы не та –
Живете вы
С серьезным, умным мужем;
Что не нужна вам наша маята,
И сам вам
Ни капельки не нужен.

Живите так,
Как вас ведет звезда,
Под кущей обновленной сени.
С приветствием,
Вас помнящий всегда
Знакомый ваш
Сергей Есенин....

(Есенин, 1967, Т. 3: 60).

На наш взгляд, данные строфы стихотворения Есенина сжаты в тугую пружину чувств, которые детально раскрыты у Тургенева:

Я понял вас: вы правы – вы свободны; <...>
Сказать ли, что люблю я вас... не знаю;
Минувшего мне тем не возвратить;
От жизни я любовь не отделяю –
Не мог я не любить.
<...>

Пора! иду, но прежде – дайте руки –
И вот конец и цель любви моей!
Вот этот час – вот этот миг разлуки...
(Тургенев, 1961: 207).

Выводы

Таким образом, источники как прозаического, так и поэтического текстов многообразны. Безусловно, во-первых, эта сама жизнь, отфильтрованная сознанием автора. Во-вторых, значительную роль в творческом процессе играет читательский опыт самого автора, который по-разному репрезентирован в его творчестве в форме влияний.

Примером конструктивного влияния как стимула к творчеству является состоявшийся творческий диалог между поэтическим опытом Тургенева и Есенина. Стихотворение Тургенева «Русский» было написано в 1840 году, опубликовано только в 1926, два года спустя после создания есенинского «Письма к женщине». На наш взгляд, Есенин познакомился со стихотворением Тургенева благодаря профессору МГУ Н.Л. Бродскому, выдающемуся литературоведу и тургеновед, хранителю многих в тот период неизданных писем Тургенева. Из этого следует, что поэт хорошо знал и интересовался творчеством Тургенева не только писателя, но и поэта, хотя в своих автобиографиях любимым писателем Есенин называет Гоголя, позже – Пушкина. И в письмах, в перечне имен русских писателей, имя Тургенева также не называется. Но Тургенев был Есенину определенно близок, о чем свидетельствует проведенный нами сопоставительный анализ их стихотворений. Обращаясь к стихотворению «Русский» при создании «Письма к женщине», Есенин следует собственному совету, который дает в письме Я.Е. Цейтлину о важности добротной литературной школы: тургеновское стихотворение послужило естественным триггером для создания признанного шедевра Есенина. Роль Тургенева в поэтическом опыте Есенина проявилась в точечном попадании в творческий импульс Есенина, когда из достойного текста-предшественника родилось гениальное по масштабу наполнения чувств творение, в котором

слышны и отголоски современной Есенину действительности, и историческая боль эпохи, и социальные и политические коллизии, на фоне которых разворачивалась жизненная драма поэта. Тургенев стал одним из гениальных мастеров, на достижения которых опирался Есенин. В лице Есенина Тургенев выполнил свою миссию: «Счастлив тот, кто может свое случайное создание <...> возвести до исторической необходимости» (Тургенев, 1961: 239).

Мы полагаем, что, во-первых, Есенину был интересен не только Тургенев-писатель, но и Тургенев-поэт, чей поэтический опыт он ценил и опирался на него в собственной творческой лаборатории. Во-вторых, 1924 год стал очень плодотворным для Есенина. Это был прорыв после некоторого творческого затишья, которое отмечал сам поэт. Он много пишет о том, что как поэт многое для себя уяснил, что много работает; у него много творческих планов. Мало кому удавалось увидеть собрание сочинений при жизни. Есенину повезло. При этом он продолжает учиться у мастеров. И одним из своих вдохновителей выбирает Тургенева. В-третьих, Есенин и Тургенев – творцы-гении: вдохновленный тургеневскими строками, Есенин создал самобытный шедевр.

Литература

- Бениславская, Г. (2005). *Письма к Есенину*. Retrieved from <http://esenin.ru/o-esenine/zhenshchiny-esenina/galina-benislavskaia/benislavskaia-g-pisma-k-eseninu>.
- Бродский, Н.Л. (1922). *Юбилейная литература об И.С. Тургеневе*. М.: Центр Наркомпроса РСФСР, 1922.
- Грачева, Т. (2013). *Как николаевцы письмо Есенину писали*. Retrieved from <https://niklife.com.ua/citylook/38726>.
- Есенин, С.А. (1967). *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 3: Стихотворения и поэмы (1924–1925). Москва: Художественная литература.
- Есенин, С.А. (1967). *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 4: Проза. Статьи и заметки. Москва: Художественная литература.
- Есенин, С.А. (1967). *Собрание сочинений*: в 5 т. Т. 5: Автобиографии. Письма. Москва: Художественная литература.

- Есенин, С.А. (1999). *Полное собрание сочинений*: в 7 т. Т. 6: Письма. Москва: Художественная литература. Retrieved from <http://esenin-lit.ru/esenin/pisma/220.htm>.
- Етоев, А. (2018). *Как мы пишем: Писатели о литературе, о времени, о себе*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Зильберштейн, И.С. (1964). *Последний дневник Тургенева*. Сер. Лит. наследство. Т. 73. Кн.1. (с. 365–388). Москва: Наука.
- Крестова, Л. (1967). Николай Леонтьевич Бродский. Памяти ушедших исследователей. *Литературное наследство*. Т. 76: И.С. Тургенев: Новые материалы и исследования. Москва. Retrieved from <http://litnasledstvo.ru/site/book/id/82>.
- Михайлова, В.М. (2018). Софья Николаевна Шиль – литератор, мемуарист, литературовед. *Новое литературное обозрение*, 5. Retrieved from https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/153/article/20192_
- Прокушев, Ю. (1980). Последний адресат Есенина. *Москва*, 10, 200–212. Retrieved from <http://esenin.ru/o-esenine/ego-zhizn/prokushev-iu-poslednii-adresat-esenina>.
- Сажнева, Е. (2005). *Алиби черного человека*. Retrieved from <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/12/28/187582-alibi-chnernogo-cheloveka.html>.
- Толстая, С. (1999). Примечания. Есенин С.А. *Полное собрание сочинений*. Т. 6: Письма. Retrieved from <http://esenin-lit.ru/esenin/pisma/220.htm>.
- Тургенев, И.С. (1961). *Полное собрание сочинений и писем*: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 1: Письма 1831–1850. Москва: Наука.
- Тургенев, И.С. (1965). *Полное собрание сочинений и писем*: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 10: Письма 1872–1874. Москва: Наука.
- Тургенев, И.С. (1966). *Полное собрание сочинений и писем*: в 28 т. Письма: в 13 т. Т. 11: Письма 1875–1876. Москва: Наука.
- Тургенев, И.С. (1960). *Полное собрание сочинений и писем*: в 28 т. Сочинения в 15 т. Т. 1: Стихотворения, поэмы, статьи и рецензии, прозаические наброски 1834–1849. Москва: Наука.
- Bradbury, R. (1996). *Zen in the Art of Writing*. Santa Barbara: Joshua Odell Editions.

References

- Benislavskaya, G. (2005). *Pisma k Esenin* [*Letters to Esenin*]. Retrieved from <http://esenin.ru/o-esenine/zhenshchiny-esenina/galina-benislavskaia/benislavskaia-g-pisma-k-eseninu> [in Russian].
- Brodsky, N.L. (1922). *Jubileynaya literatura ob I.S.Turgeneve* [*Anniversary Literature on I.S. Turgenev*]. Moscow: Tsentr Narkomprosa RSFSR [in Russian].
- Gracheva, T. (2013). *Kak nikolaevtsi pismo Esenin* [*How nikolaevtsi wrote a letter to Esenin*]. Retrieved from <https://niklife.com.ua/citylook/38726> [in Russian].
- Esenin, S.A. (1967). *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]. (Vols. 1–5). (Vol. 3). Moscow [in Russian].
- Esenin, S.A. (1967). *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]. (Vols. 1–5). (Vol. 4). Moscow [in Russian].
- Esenin, S.A. (1967). *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]. (Vols. 1–5). (Vol. 5). Moscow [in Russian].
- Esenin, S.A. (1999). *Polnoe sobranie sochineniy* [*Complete works*]. (Vols. 1–7). (Vol. 6). Moscow. Retrieved from <http://esenin-lit.ru/esenin/pisma/220.htm> [in Russian].
- Etoev, A. (2018). (Comp.). *Kak mi pishem: Pisateli o literature, vremeni, o sebe* [*The Way We Write: Writers on Literature, Epoch and Themselves*]. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
- Krestova, L. (1967). Nikolai Leontievich Brodsky. Pamiati ushedshih issledovatelei [Nikolai Leontievich Brodsky. In the Memory of the Deceased Scholars]. *Literaturnoe nasledstvo*. Vol. 76: I.S. Turgenev: Novie materialy i issledovaniya [*Literary heritage. Vol. 76: I.S. Turgenev: New materials and research*]. Moscow. Retrieved from <http://litnasledstvo.ru/site/book/id/82> [in Russian].
- Mikhailova, V.M. (2018). Sofia Nikolaevna Shil – literator, memuarist, literaturoved [Sofia Nilolaevna Shil – Writer, Author of memoirs, and Literary scholar]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New literary review*], 5, 2018. Retrieved from https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/153/article/20192 [in Russian].
- Zilbershtein, I.S. (1964). *Posledniy dnevnik Turgeneva* [*Turgenev's Last Diary*]. Ser. Lit. Nasledstvo. V. 73. Book.1. P. 365–388. Moscow: Nauka [in Russian].
- Prokushev, Yu. (1980). Posledniy adresat Esenina [Esenin's Last addressee]. *Moscow Journal*, 10, 200–212. Retrieved from <http://esenin.ru/o-esenine/ego-zhizn/prokushev-iu-pponposlednii-adresat-esenina> [in Russian].

- Sazhneva, E. (2005). *Alibi chernogo cheloveka [Black man's alibi]*. Retrieved from <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/12/28/187582-alibi-chernogo-cheloveka.html> [in Russian].
- Tolstaya, S. (1999). *Primechaniya [Comments]*. Esenin. Complete works. (Vols. 1–7). (Vol. 6). Retrieved from <http://esenin-lit.ru/esenin/pisma/220.htm> [in Russian].
- Turgenev, I.S. (1961). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. Pisma: v 13 t. T. 1: Pisma 1831–1850 [Complete works and letters: in 28 volumes. Letters: in 13 volumes. Vol. 1: Letters 1831–1850]*. (Vols. 1–13). (Vol. 1). Moscow [in Russian].
- Turgenev, I.S. (1965). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. Pisma: v 13 t. T. 1: Pisma 1872–1874 [Complete works and letters: in 28 volumes. Letters: in 13 volumes. Vol. 1: Letters 1872–1874]*. (Vols. 1–13). (Vol. 10). Moscow [in Russian].
- Turgenev, I.S. (1966). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. Pisma: v 13 t. T. 1: Pisma 1875–1876 [Complete works and letters: in 28 volumes. Letters: in 13 volumes. Vol. 1: Letters 1875–1876]*. (Vols. 1–13). (Vol. 11). Moscow [in Russian].
- Turgenev, I.S. (1960). *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 28 t. Sochineniya: v 15 t. T. 1 [Complete works and letters: in 28 volumes. Literary works: in 15 volumes]*. (Vols. 1–15). (Vol. 1). Moscow [in Russian].
- Bradbury, R. (1996). *Zen in the Art of Writing*. Santa Barbara: Joshua Odell Editions [in English].

Рукопис статті отримано 6 вересня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 21 листопада 2021 року

Інформація про автора

Гулевич Олена Віталіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу та міжкультурної комунікації УО «Гродненський державний університет імені Я. Купали»; вул. Ожешко, 22, м. Гродно, 230021, Республіка Білорусь; e-mail: family2001kg@mail.ru; <http://orcid.org/0000-0001-5189-7274>.

Hulevich Alena, PhD in Literature, Associate Professor of the Department of Translation and Intercultural Communication, Yanka Kupala State University of Grodno, the Republic of Belarus; e-mail: family2001kg@mail.ru; <http://orcid.org/0000-0001-5189-7274>.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО ЦИФРОВОГО САМВИДАВУ)

Анотація

Статтю присвячено дослідженню жанрових особливостей і творчого потенціалу сучасної української літератури, яка має форму цифрового самвидаву. У дослідженні використано герменевтичний, компаративний, системно-структурний і структурно-функціональний методи, а також концептуальний, сюжетно-образний, проблемно-тематичний аналіз, текстуально-аналітичний метод «уважного читання» для прочитання архетипного і кодового змісту текстів та ін.

Наразі в Україні є понад 10 літературних цифрових самвидавних ресурсів. Проте реальний вплив на літературний процес мають прозові ресурси «Букнет» та «Аркуш», які дають можливість авторам комунікувати з читачами за допомогою цифрового самвидаву.

На творчість сучасних українських авторів мають вплив п'ять факторів: 1) класичний український і світовий канони; 2) постмодерн як у літературі, так і на соціальному та світоглядному рівнях; 3) масова література Російської Федерації; 4) переклади і сучасні західні літературні зразки; 5) інтернет та комунікація з читачем. У контексті цифрового самвидаву кожен із цих факторів має свою специфіку. Особливо потужним є вплив кінематографу на масову літературу, що може проявлятися як у вигляді тиражування шаблону (спрощення), так і в формі системного сюжетного і психологічного ускладнення текстових структур.

Нині цифровий самвидав представлений всією палітрою жанрів: від фантастичних (наукова фантастика, фентезі, містична проза тощо) до реалістичних (історичний, любовний, соціальний, психологічний роман, детектив, трилер та ін.), а також літератури для дітей та юнацтва. У кожному жанрі бачимо оригінальні твори, що якісно

не поступаються опублікованим за посередництвом видавництв. Останнє дає можливість говорити про появу в Україні письменників, які можуть бути «інді-авторами», що відповідає глобальним змінам у книговидаванні.

Ключові слова: цифровий самвидав, інді-автори, електронна книга, мережева література, сучасна українська література.

Аннотація

В статье исследуются жанровые особенности и творческий потенциал современной украинской литературы, представленной в форме цифрового самиздата. В исследовании использованы герменевтический, компаративный, системно-структурный и структурно-функциональный методы, а также концептуальный, сюжетно-образный, проблемно-тематический анализ, текстуально-аналитический метод «внимательного чтения» для прочтения архетипного и кодового содержания текстов и др.

Сейчас в Украине насчитывается более 10 литературных цифровых самиздатовских ресурсов. Однако реальное влияние на литературный процесс имеют прозаические ресурсы «Букнет» и «Аркуш», дающие возможность авторам коммуницировать с читателями с помощью цифрового самиздата.

На творчество современных украинских авторов влияют пять факторов: 1) классический украинский и мировой каноны; 2) постмодерн как в литературе, так и на социальном и мировоззренческом уровнях; 3) массовая литература Российской Федерации; 4) переводы и современные западные литературные образцы; 5) интернет и коммуникация с читателем. В контексте цифрового самиздата каждый из этих факторов имеет свою специфику. Особенно сильно влияние кинематографа на массовую литературу, что может проявляться как в виде тиражирования шаблона (упрощения), так и в форме системного сюжетного и психологического усложнения текстовых структур.

Сейчас цифровой самиздат представлен всей палитрой жанров: от фантастических (научная фантастика, фэнтези, мистическая проза

и т.д.) до реалистических (исторический, любовный, социальный, психологический роман, детектив, триллер и др.), а также литературой для детей и юношества. В каждом жанре присутствуют оригинальные произведения, качественно не уступающие опубликованным в издательствах. Последнее дает возможность говорить о появлении в Украине писателей, которые могут быть «инди-авторами», что соотносится с глобальными изменениями в книгоиздании.

Ключевые слова: цифровой самиздат, инди-авторы, электронная книга, сетевая литература, современная украинская литература.

Abstract

The article is devoted to the study of genre features and creative potential of modern Ukrainian literature, which has the form of digital self-publishing. The study used hermeneutic, comparative, system-structural and structural-functional methods, as well as conceptual, plot-image, problem-thematic analysis, text-analytical method of “careful reading” to read the archetypal and code content of texts and others.

Currently, there are more than 10 literary digital self-published resources in Ukraine. However, the prose resources “Booknet” and “Arkush” have the real influence on the literary process. Both allow authors to communicate with readers through digital self-publishing.

Five factors influence the work of modern Ukrainian authors: 1) the influence of classical Ukrainian and world canons; 2) the influence of postmodernism both in the literature and at the social and ideological levels; 3) the influence of mass literature of the Russian Federation; 4) the influence of translations and modern European literature; 5) the influence of the Internet and communication with the reader. In the context of digital self-publishing, each of these factors has its own specifics. The influence of cinema on mass literature is especially powerful. This can be manifested as a replication of the template (simplification), and in the form of systemic plot and psychological complication of textual structures.

Today, digital self-publishing is represented by a whole range of genres: fiction (science fiction, fantasy, mystical prose, etc.), realism (historical, romantic, social, psychological novel, detective, thriller, etc.),

and literature for children and youth. In each genre we see original novels that are not inferior in quality to those published through publishing houses. The latter makes it possible to talk about the emergence of writers in Ukraine who can be “indie authors”. That corresponds to the global changes in book publishing.

Key words: digital self-publishing, indie authors, e-book, online literature, modern Ukrainian literature.

Вступ

Сучасний світ постійно змінюється, що позначається на літературі і мистецтві та їхньому сприйнятті аудиторією. Актуальним процесом є взаємовплив між автором та аудиторією, що може суттєво позначитися на структурі, тематиці і проблематиці нових художніх творів, а також їхній популярності серед читачів. Це у свою чергу впливає на інших авторів, які прагнуть триматися тренду. І таким чином вибудовується новий літературний канон, актуальний для сучасного світу.

Сучасні тенденції розвитку та зміни літератури і культури насамперед позначаються на найбільш відкритому інформаційному просторі – мережі інтернет, оскільки там автор може максимально проявити свої творчі здібності. В країнах Європи та США питання, пов'язані з самвидавною публікацією авторів та впливу цих процесів на культурний простір широко обговорюються, проте в Україні ця тема є недооціненою і їй не приділяється належна увага. Здебільшого автори наукових статей вказують на загальний «низький рівень» творів, опублікованих у мережі інтернет, і тому їхній аналіз не вважається перспективною справою. Однак подібне системне ігнорування великого масиву оприлюднених текстів, які мають свою аудиторію і впливають на читачів, на мою думку є не лише нехтуванням важливими процесами розвитку сучасної літератури, але й несвідомою деформацією самого літературного процесу, оскільки якісні твори не аналізуються виключно через те, що були опубліковані у мережі, а не вийшли друком за посередництва якогось видавництва.

У західному літературознавстві вже існує термін «інді-автори». Він використовується на позначення письменників, які публікують свої твори без посередництва видавництв. Проте це не означає, що їхні твори мають гіршу якість підготовки до видання чи меншу літературну цінність, ніж типовий видавничий продукт. В Україні цей термін не є узвичаєним, оскільки для його застосування потрібно визначитися хоча б з мінімальною кількістю імен сучасних письменників, які б могли бути такими «інді-авторами».

Також велика термінологічна плутанина існує з визначенням самого різновиду літератури, опублікованої у мережі інтернет. «Дігiтальна», «вiртуальна», «електронна» література – по суті різні назви одного і того самого явища, які повністю його не визначають. Окремо можна говорити про «мережеву літературу», яка не може бути адекватно перенесена на папір і повноцінно існує тільки в електронному форматі. Однак навіть це визначення часто застосовується до творів, які мають лише текстове відображення, що створює ще більший термінологічний хаос.

На мою думку, найкраще на позначення творів, опублікованих авторами у мережі інтернет, підходить термін «цифровий самидав» (за М. Женченко), оскільки саме він найбільш чітко визначає специфіку і суть процесу. Цифровий самидав наголошує на тому, що видання не є звичайним розміщенням тексту в мережі і по суті в якісному прояві повторює всі видавничі етапи підготовки твору до публікації, які здійснюється автором самостійно, що є типовою діяльністю інді-авторів.

В Україні не так багато дослідників вивчали творчість авторів, які публікуються у мережі інтернет, та проблему цифрового книговидання. Еволюційно тема цифрового видання мала в Україні такий розвиток наукового інтересу: типологія й поетика мережевої літератури – Ю. Завадський (2006), жанрові і стилістичні особливості літератури в інтернеті – Г. Бандальєр (2007), стереотипність і шаблонізація сучасної масової культури як ознака сучасної глобалізації – Т.П. Руда (2008), формальний бік зміни електронних текстів та їхніх структур – Н. Герасименко (2010), сам

видав як перспективний напрям для традиційного книговидання – І.В. Кузьмук (2014), аналіз сучасного українського видавничого ринку з урахуванням соціального і психологічного аспектів – А. Лозинський (2015), комунікативний аспект взаємодії між автором і читачем – Л.А. Чередник (2017), комунікація між творчими поколіннями і вплив постмодерну на творчість молодого покоління в українській літературі – Н.І. Гаврилюк (2018), специфіка стилістики інтернет-щоденників та їхні психологічні контексти – С.А. Шпетна (2019), аналіз літературної діяльності популярних блогерів та тексти авторських спільнот – М.А. Кухтик (2020).

Найбільше ж нині досліджується українська сучасна поезія: експериментальна поезія – Ю.М. Починок (2015), Х.Б. Павлюк і П.О. Кондрацька, (2016); поетичні твори, написані в різній стилістиці відповідно до психотипів їхніх авторів і комунікації з читачами, – М.М. Данилевич і О.З. Брожина (2019); візуальна поезія – О. Пожарицька (2021).

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.

Окремий матеріал Н.С. Подоляки і Д. Теницької (2019) присвячений сайту Український Авторський Портал, та у ньому більше аналізується функціонал сайту, аніж його змістовне наповнення.

Важливим є те, що переважна більшість наявних наукових робіт присвячена аналізу формальних відмінностей творів, опублікованих в інтернеті, від творів, опублікованих у традиційний спосіб, постмодерним реалізаціям і творчим феноменам, інтертекстуальності, гіпертекстуальності, ігровому аспекту, а також загальному осмисленню проблеми цифрового самвидаву та його потенційного впливу на традиційне книговидання з акцентом на змінах саме у видавничій справі. Натомість дослідження тематики, стилістичних особливостей, психологічних та комунікативних

процесів, актуалізованих цифровим самвидавом, і його вплив на творчість самих авторів та їхню аудиторію є фрагментарними і поодинокими. Навіть серед тих письменників, чия творчість було досліджено, бачимо деперсоналізований підхід (важливість явища і змін, а не осіб письменників, на відміну від дослідження творів, опублікованих традиційно), або звертається увага на твори тих авторів, хто став відомим завдяки своїм друкованим публікаціям, а нині експериментує з цифровим друком; чи коли письменниками стають блогери, що є окремою сферою реалізації відомої людини. Зважаючи на те, наскільки впливовим є цифровий самвидав у наш час, необхідність осмислення цього явища та його особливостей втілення саме на українському ґрунті є надважливим.

Метою цієї статті є дослідження жанрових особливостей і творчого потенціалу сучасної української літератури, яка має форму цифрового самвидаву. Для реалізації цієї мети потрібно:

- визначитися з літературними цифровими самвидавними ресурсами, які мають реальний вплив на літературний процес в Україні;

- дослідити впливи світових тенденцій на український цифровий самвидав і трансформацію літературного канону;

- проаналізувати наявну інформацію щодо різноманітності жанрів, стилістичних і тематичних особливостей у творах авторів цифрового самвидаву в контексті комунікації з читачами, взаємовпливів та психологічних викликів;

- окреслити коло українських письменників, які можуть бути «інді-авторами» на сучасному історичному етапі.

Методологія і методи дослідження

У дослідженні використано герменевтичний, компаративний, системно-структурний і структурно-функціональний методи, а також концептуальний, сюжетно-образний, проблемно-тематичний аналіз, текстуально-аналітичний метод «уважного читання» для прочитання архетипного і кодового змісту текстів та ін.

Результати та дискусії

За останні 25 років в Україні було створено трохи більше 10 сайтів, на яких автори можуть розмістити свої твори. Більшість із них не є привабливими для читачів і мають системні проблеми з модерацією або не дають достатньої свободи для авторів. Читачами на цих ресурсах здебільшого є самі автори.

Значна частина ресурсів створені суто для публікації поезії: «РОЕТУКА»⁵ (україномовний) публікація відбувається за допомогою модератора, твори класиків і сучасників упереміж; «Клуб поезії»⁶ (двомовний) має застарілий дизайн, наразі залишається найпопулярнішим сайтом серед поетів, нині щоденно на ньому публікують близько 100 віршів, загалом у базі – понад 900 тисяч віршів; «Вірші про кохання та життя – «OnlyArt»»⁷ (україномовний) публікація відбувається за допомогою модератора, твори класиків і сучасників упереміж; «Poetree»⁸ (україномовний) має сучасний дизайн, але незручну навігацію, тому не є привабливим для читачів.

Сайти для публікації поезії і прози: «Поетичні майстерні»⁹ (україномовний) має застарілий дизайн, незручну навігацію, відсутнє жанрове групування творів; «Проба Пера»¹⁰ (двомовний) досить зручний дизайн, твори згруповані по жанрах, проте класика і сучасники разом, нині на сайті майже немає активних авторів; «Літота»¹¹ (двомовний), відсутнє жанрове групування творів, навігація для читачів дуже складна, хоча сайт створено на новій платформі.

Окремо стоїть сайт «Український Авторський Портал»¹² (двомовний), створений за аналогом книгарні. У каталозі відокремлені від інших лише художні видання без визначення жанрів. З 2020 року сайт не оновлювався.

⁵ Рік запуску – 1998; режим доступу: <http://poetyka.uazone.net/>

⁶ Рік запуску – 2003; режим доступу: <http://www.poetryclub.com.ua>

⁷ Рік запуску – 2011; режим доступу: <https://onlyart.org.ua/>

⁸ Рік запуску – 2017; режим доступу: <https://ua.poetree.club/>

⁹ Рік запуску – 2006; режим доступу: <http://maysterni.com>

¹⁰ Рік запуску – 2008; режим доступу: <https://probapera.org/>

¹¹ Рік запуску – 2019; режим доступу: <https://litota.com.ua/>

¹² Рік запуску – 2020; режим доступу: <https://book-ua.net/>

Найбільшу увагу привертають три наступні сайти українського цифрового самвидаву, кожен з яких має свою специфіку та історію:

1) «Гоголівська академія»¹³ (україномовний), засновники – видавництво «Зелений пес». Сайт тривалий час був чи не єдиною популярною платформою українського цифрового самвидаву, хоча мав дуже незручну структуру, яка не дозволяла публікацію романів і повістей, бо їх доводилося ділити на багато частин. Тому найкраще могли реалізувати себе там поети й автори мініатюр та оповідань. Сайт був сильно залежний від думки тусовки, яка сповідувала постмодерний світогляд, що дуже швидко стало причиною відходу від сайту всіх інших молодих авторів, які не користувалися методологією і творчим інструментарієм, типовим для авторів «сучліту». Також важливо, що на цьому сайті читачами були самі письменники. Хоча в базі міститься майже 50 тисяч творів, наразі сайт майже покинутий навіть авторами і не має впливу на літературний процес.

2) «Букнет»¹⁴ (україномовний), засновники – приватні підприємці. Літературний портал має три інші гілки на окремих платформах – російськомовну, англomовну та іспаномовну. Зручний інтерфейс, можливість публікації творів будь-якого обсягу, але рекламна підтримка надається насамперед романам, оскільки автор може набути комерційного статусу й отримувати гроші за продані електронні примірники своїх книг. На сайті багато читачів, орієнтованих саме на читання великих творів. Читацька аудиторія стабільно зростає і наразі досягає понад 20 тисяч активних читачів щоденно. Авторський склад – близько тисячі авторів. Поки це єдиний україномовний проект, який має монетизацію, а письменник може заробляти на публікації своїх творів без посередництва видавця.

3) «Аркуш»¹⁵ (україномовний), засновники – група авторів. Літературний сайт було створено ініціативною групою на протигагу порталу «Букнет», де значну частину найвищих рейтингових позицій зайняли шаблонні романи. За пів року на сайті зареєструвалося понад

¹³ Рік запуску – 2005; режим доступу: <http://www.gak.com.ua/>

¹⁴ Рік запуску – 2018; режим доступу: <https://booknet.com/>

¹⁵ Рік запуску – 2021; режим доступу: <https://arkush.net/>

200 авторів. Сайт активно розвивається, має зручний інтерфейс для читання і в майбутньому зможе конкурувати з іншими вже існуючими і новими самвидавними українськими платформами. Наразі авторська команда займається залученням читачів та формуванням спільноти.

Саме на основі аналізу творів, розміщених на сайтах «Аркуш» і «Букнет», як найбільш впливових україномовних прозових ресурсах, може бути здійснене дослідження українського цифрового самвидаву на сучасному історичному етапі.

У сучасній українській літературі можемо бачити такі потужні впливи, які формують її сьогоденне обличчя:

- 1) вплив класичного українського і світового канонів;
- 2) вплив постмодерну як в літературі, так і на соціальному та світоглядному рівнях;
- 3) вплив масової літератури Російської Федерації;
- 4) вплив перекладів і сучасних західних літературних зразків;
- 5) вплив інтернету та комунікації з читачем.

Кожен із цих факторів має свою специфіку та історичну основу.

Вплив класики є традиційним для нашої літератури і може бути як прямим (у формі наслідування), так і зворотнім (у формі відкидання і протесту). Водночас класика міцно ввійшла у масову культуру, особливо це стосується знакових постатей ХХ ст., таких як Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус тощо. Їхні твори стають основою для візуалізацій, а цитати є надбанням інтернет-спільноти. Водночас на формування самого новітнього канону навіть за такої умови класики мають вельми слабкий вплив. Тільки окремі молоді письменники, які «доросли» до досить високого рівня майстерності, віднаходять себе у класичному каноні і можуть дискутувати з реалізованими у ньому ідеями і користуватися методами і техніками роботи з текстом.

Окремо потрібно розглядати постмодерний вплив на стилістику українських авторів. Якщо наприкінці ХХ ст., коли постмодерн тільки завойовував український культурний простір, він був трендом, то наразі мода на нього майже вичерпала себе. Письменники, які багато зробили для розвитку постмодерну в Україні (О. Забужко,

В. Винничук, Ю. Андрухович, І. Карпа тощо), часто зрозумілі досить обмеженому колу читачів, які насамперед прагнуть складної стилістики та гри як основи канону, який не можна порушувати. Або ж самі стають образами масової культури, як, наприклад, С. Жадан та М. Кідрук, селфі з якими частина фанклубу цінує більше за саму творчість авторів. При тому значний відсоток читачів, які читають українською, не сприймає стилістику «сучліту» (історична самоназва), не знає його представників і знакових творів. Ця аудиторія тяжіє до сучасного жанрового поділу творів (фантастика, фентезі, детектив, трилер, любовний роман тощо), який не могла дати їй постмодерна література, що являла собою досить міцний моноліт, де форма твору переважала над сюжетом, а часто і над змістом.

На відміну від України пострадянського періоду, у Російській Федерації жанрова література мала потужний розвиток. Це нерідко відбувалося за рахунок переманювання українських авторів у простір, лояльний до масової літератури різного ґатунку – від пригодницько-інтелектуального роману до іронічного детективу для найменш вибагливих читачів. Українська література перших двох десятиліть після відновлення незалежності конкурувати з російськомовною жанровою літературою не могла з об'єктивних причин, що зумовило виховання потужної читацької звички щодо того, якою має бути масова література у нашому культурному просторі. Проте вже після 2010-го року в російськомовній літературі спостерігається деградація через ставку провідних видавництв на твори, написані за шаблонами, та використання роботи «літературних негрів» у видавничих проектах, сформованих «під псевдонім». Талановиті автори відходять від друкованої літератури, шукаючи можливості прямого виходу на читача без видавничої світоглядної цензури та реалізації себе за допомогою цифрового самвидаву. У цей час частина авторів змінює мову на рідну українську або англійську. Початок російсько-української війни значно прискорює ці процеси, оскільки в Україні серед творчої молоді потужно актуалізуються процеси національного самоусвідомлення.

Водночас світоглядна цензура «сучліту» залишається і часто використовується під час відбору україномовних творів до друку, що значно сповільнює розвиток сучасної жанрової літератури в Україні і зумовлює подальший вододіл між так званими «професійними письменниками» та «самвидавом», а також відмежовує молодих авторів від класики та її канону. Наслідки цієї проблеми сильно відчутні і сьогодні та поки не є подоланими навіть мінімально, що провокує майбутню кризу поколінь за відсутності адекватної комунікації між ними.

Також важливо, що через значимі історичні події та подальшу російсько-українську війну масова українська література в цілому поступово відходить і від російських впливів. Це стосується як самих письменників, так і читацької аудиторії. Наприклад, популярні в Російській Федерації жанри іронічного детективу та Літ-РПГ зовсім не цікаві українській аудиторії. Вивчення ж великого корпусу самвидавних текстів показує майже повну відсутність проімперських ідей і сюжетних конструкцій у романах і повістях молодих українських авторів, що є типовим для російських авторів того ж покоління.

Вплив сучасного західно-європейського канону, літератури США тощо на сучасну українську літературу є дуже потужним і має кілька аспектів. Дуже часто знакові твори іноземних авторів потрапляють у наш простір після їхньої екранізації. Це зумовлено тим, що український видавничий ринок не розвинений, а реклама і промоція не використовуються видавництвами як ефективні інструменти для просування книги. Тому для успішних продажів українського перекладу світових бестселерів потрібна зовнішня реклама, якою найчастіше і стає закордонна екранізація.

Тотальна перевага україномовних перекладів над оригінальними україномовними творами в усіх жанрах (часто перекладна книга має й значно меншу вартість порівняно з книгою українського автора) створює суттєвий дисбаланс на вітчизняному книжковому ринку і також впливає на читацьке сприйняття тексту. Оскільки наразі глобальною тенденцією є відхід від постмодерних ігор у мистецтві

і повернення сюжетної складності та сакральності (зокрема, пафосу як методу), то саме це поступово стає новим світовим каноном, який читачі підсвідомо шукають у нових творах.

Окремо у цьому контексті потрібно дослідити 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 крапель (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 схиляються. 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. Якщо ж читацька активність недостатня, або коментарі мають критичний характер, це може стати причиною творчої депресії автора та його відмови закінчувати твір. Окрім того, не лише в літературі історично склалося, що прості твори значно швидше збирають аудиторію (хай назавтра вона забуде прочитане), що робить шаблонні романи більш популярними і ситуативно комерційно успішними.

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.

Важливо зауважити, що існує досить велика група читачів, які читають книгу для власної самореалізації, оскільки для них важливий процес впливу на автора. Їхні коментарі та зауваження, найімовірніше, будуть враховані письменником у новій книзі, яка пишеться «тут і зараз». Це дасть читачам ще більше задоволення від реалізації власної потреби, ніж від самого літературного твору. Не будучи письменниками, вони відчують співпричетність і підсвідомо стають співавторами твору. Наскільки така синкретична творчість є цінною і відображає творчий задум автора, його світогляд та ідеї – питання, яке потребує окремого ґрунтовного дослідження.

Публікація твору у форматі цифрового самвидаву часто впливає і на його композицію і структуру. Поділ на розділи, коли кожен розділ є окремою сюжетною одиницею і створює унікальний ритм сюжетного та ідейного розгортання твору, у цифрових самвидавних творах дуже часто підмінений поділом на фрагменти, які також називаються «розділами» або «главами». Ці «розділи» не є сюжетними одиницями, через що текст сприймається як потік подій, і їхній поділ зумовлений швидкістю написання твору та періодичністю його публікації, а не авторським задумом.

Впливає публікація «в процесі» і на сам текст. Нерідко самвидавні твори насичені зайвими подробицями та повторами (особливо описом емоцій і коментарями подій від самих персонажів, наприклад, як у творі «Вовк-утікач»¹⁶), не помітними під час фрагментарного читання протягом кількох місяців (публікація такого твору зазвичай займає від двох до десяти місяців). Для завершеного ж твору така велика кількість інформаційного шуму і несуттєвих подробиць значно знижує літературну цінність твору і гальмує сюжет, тому такі романи найкраще читають читачі, звиклі до сприйняття твору в процесі написання, а після завершення вони мало кому цікаві.

Нерідко цифровий самвидав задає й обсяг твору, оскільки найкраще наразі читають романи обсягом від 5 до 10 авторських

¹⁶ Ірен Неппі «Вовк-утікач» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/vovk-utkach-b60093>

аркушів (200-400 тис. зн. з пробілами). Цей стандарт обсягу був заданий провідними видавництвами ще 15 років тому для оригінальної україномовної книги і на нього досі орієнтується читач. Саме такий обсяг мають 80% від усіх опублікованих на «Букнеті» романів. У світі ж подібна залежність від обсягу не спостерігається.

У прагненні підлаштуватися під читацькі очікування молоді автори нерідко звертаються до написання роману від першої особи. В авторській спільноті помилково вважається, що так набагато легше описувати емоції, а читачам асоціювати себе з головними героями твору. Потрапляючи у цю пастку, навіть талановиті автори тривалий час не ризикують вдаватися до творчих експериментів на рівні зміни форми оповіді, стилістики чи жанру, оскільки бояться втратити зібрану аудиторію. На прикладі твору «Королівська кров»¹⁷ можна бачити, як талановита молода авторка вводить інші сюжетні лінії, але так само пише їх від першої особи.

Через тривалу залежність сучасної української літератури від російськомовного культурного простору і тих процесів, які в ньому відбувалися, переважна більшість сучасних молодих авторів, які працюють у масових жанрах, починала писати російською і тільки потім свідомо переходили на українську мову. Тому і сьогодні значна частина самвидавних авторів навчається писати українською мовою, а їхні перші публікації українською насправді є авторськими перекладами, що вельми помітно в їхніх творах. Через глобальність цієї проблеми питання багатства мови, чіткого використання слів та грамотності набуває психологічного характеру. Автори, які прагнуть бути професійними, активно працюють над самовдосконаленням, об'єднуються у творчі групи для покращення свого рівня майстерності і взаємодопомоги, а їхні опоненти, схильні до роботи з шаблонами, нівелюють значення грамотності і мовного багатства.

Оскільки на «Букнеті», найбільшому порталі українського цифрового самвидаву, домінуючим є жанр любовного роману (реалістичного й у фентезійних декораціях – у шаблонному

¹⁷ Ана-Марія Еріш «Королівська кров» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/korolvska-krov-b211148>

форматі), можна говорити про початок типового еволюційного процесу становлення масової літератури. Середньовічні любовні романи дали важливий поштовх для первинного розвитку масової літератури і зацікавлення читацького загалу книгою, яка може бути не лише інтелектуальною. І повернення саме до літератури подібного типу спостерігаємо доволі часто у моменти зламу канону і переходу на новий рівень самоусвідомлення як самих письменників, так і читацької аудиторії.

Щось подібне відбувалося у 90-ті роки ХХ ст. на пострадянському просторі, коли любовний роман мав формат покет-бука, де майже на всіх обкладинках були зображені головні герої книги – зазвичай закохана пара. Ці видання були російськомовними перекладами, але їхній вплив на аудиторію виявився настільки потужним, що відчувається по сьогодні. Підсвідомо продовжуючи традиції літератури формату покет-бук, молоді українські автори беруть псевдоніми, схожі на закордонні; сюжети їхніх творів часто відбуваються не в Україні; герої реалістичних творів мають закордонні імена; а обкладинки електронного самвидаву подібні до покет-буків кінця минулого століття, щоправда, мають значно вищу якість й естетично більш привабливі, ніж їхні аналоги тридцять років тому. Від цього формату у творах сучасного цифрового самвидаву бачимо також тиражування сюжету, коли дія розвивається за шаблоном любовних стосунків незалежно від жанру – «ректор – студентка», «бос – підлегла», «правитель – його наречена» тощо, що є стереотипною парою «Принц – Попелюшка», але у дещо осучасненому вигляді.

Будучи локомотивом для масової літератури, любовний жанр, хай і шаблонного формату, збільшує кількість читачів (у нашому випадку україномовних) і дає можливість для паралельного розвитку інших жанрів. Створення сайту «Аркуш», на якому майже немає любовних романів, та й розвиток творів насамперед соціально-психологічного, детективного, історичного і фантастичного напрямків на самому «Букнеті» свідчать про перехід сучасної української літератури на нову еволюційну сходинку саме завдяки цифровому самвидаву.

Таким чином, нині сучасний український цифровий самвидав представлений повним спектром жанрів. Серед молодих письменників можна назвати тих, хто можуть бути «інді-авторами» в Україні:

1) у фантастичних жанрах – наукова фантастика (Д. Гребельник «Сьомий Релікт»¹⁸, Н. Дев'ятко «Чорний камінь»¹⁹); бойова фантастика (Лія Лег «Слідом за птахами»²⁰); постапокаліпсис (Лаванда Різ «Уламки паралелі»²¹); містична проза (І. Ярошенко «Мереживо снів»²²); альтернативна історія (Н. Коваль «Таємниця старовинного дзеркала»²³); пригодницьке фентезі (М. Давидкін «Війна чемпіонів»²⁴, В. Вирова «Коли каміння заговорить»²⁵); етнічне фентезі (Айя Нея «Нетжеру»²⁶, Н. Сеньовська «Прокляття Лади»²⁷); фентезійний детектив (Т. Юр'єва «Принцип Мебіуса»²⁸); міське фентезі (О. Усенко «Багряна»²⁹, Я. Мартин «Доля чаклунки»³⁰); епічне фентезі (Н. Коваль «Легенда про втрачене князівство»³¹); темне

¹⁸ Гребельник Дар'я «Сьомий Релікт» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/11>

¹⁹ Дев'ятко Наталія «Чорний камінь» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/chornii-kamn-b282698>

²⁰ Лія Лег «Слідом за птахами. Дорога Вогню» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/sldom-za-ptahami-doroga-vognyu-b84505>

²¹ Лаванда Різ «Уламки паралелі» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/ulamki-parallel-b264387>

²² Ярошенко Ірина «Мереживо снів» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/merezhivo-snv-b124350>

²³ Коваль Ніна «Таємниця старовинного дзеркала» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/tamnicya-starovinnogo-dzerkala-b146908>

²⁴ Давидкін Микола «Війна чемпіонів» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/380>

²⁵ Вирова Вікторія «Коли каміння заговорить» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/koli-kamnnya-zagovorit-b183096>

²⁶ Айя Нея «Нетжеру» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/89>

²⁷ Сеньовська Надія «Прокляття Лади» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/499>

²⁸ Юр'єва Тетяна «Принцип Мебіуса» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/26>

²⁹ Усенко Оксана «Багряна» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/bagryana-b267538>

³⁰ Мартин Ярина «Доля чаклунки» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/529>

³¹ Коваль Ніна «Легенда про втрачене князівство» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/legenda-pro-vtrachene-knyazvstvo-b225439>

фентезі (В. Яремчук «Країна мертвих»³²); гумористичне фентезі (Л. Щеглова «Різдвяна феєрія»³³); романтичне фентезі (М. Доля «Земля дощу»³⁴, Р. Річі «Шлях додому»³⁵, Еллін Криж «Мідне свічадо»³⁶); філософсько-психологічне фентезі (І. Каміказд «По той бік Лісу»³⁷);

2) у реалістичних жанрах – історичний роман (І. Звонк «Гальшка Острозька»³⁸, М. Доля «Тисячу років тому»³⁹); історично-пригодницький любовний роман (Ліна Алекс «Кароліна. Наперекір долі»⁴⁰, К. Асецька «Королева в подарунок»⁴¹, Ю. Бойлук «Коли розквітне лілея»⁴²); авантюрний роман (А. Пахомова, Л. Найдено «Спіймати шахрая»⁴³); детектив (Н. Голубицька «Таємниця Альпійської перлини»⁴⁴); трилер (В. Євтушенко «Любити Емілі»⁴⁵);

³² Яремчук Володимир «Країна мертвих» – Режим доступу: <https://arkush.net/book/694>

³³ Щеглова Лія «Різдвяна феєрія» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/rzdvuana-ferya-b76598>

³⁴ Доля Мар'яна «Земля дощу» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/zemlya-doshchu-b150304>

³⁵ Річі Рената «Шлях додому» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/shlyah-dodomu-b218997>

³⁶ Еллін Криж «Мідне свічадо» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/mdne-svchado-b146082>

³⁷ Каміказд Інна «По той бік Лісу» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/ro-toi-bk-lsu-b231202>

³⁸ Звонк Ірина «Гальшка Острозька» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/galshka-ostrozka-kniga-1-b179765>

³⁹ Доля Мар'яна «Тисячу років тому» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/tisyachu-rokv-tomu-b185393>

⁴⁰ Ліна Алекс «Кароліна. Наперекір долі» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/karolna-naperekr-dol-b177836>

⁴¹ Асецька Кристина «Королева в подарунок» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/koroleva-v-podarunok-b317892>

⁴² Бойлук Юліанна «Коли розквітне лілея» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/koli-rozkvntne-lleya-b91114>

⁴³ Пахомова Анна, Найдено Леся «Спіймати шахрая» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/spimati-shahraya-b329580>

⁴⁴ Голубицька Надія «Таємниця Альпійської перлини» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/tamnicya-alpisko-perlini-b289524>

⁴⁵ Євтушенко Віолетта «Любити Емілі» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/lyubiti-emli-b306176>

бойовик (В. Холод, Т. Мельник «Особиста вендета»⁴⁶); соціальна драма (Є. Скрипець «Заборонене життя»⁴⁷); соціально-психологічна проза (І. Вікторова «Таке дивне кохання»⁴⁸, Л. Найдено «Ластівка»⁴⁹, В. Холод «Віл. Моя боротьба»⁵⁰), психологічна драма (О. Кириченко «Рокеш»⁵¹); романтично-соціальна проза (С. Чайка «Вітаміни для серця»⁵², І. Камікадз «Чванько в баюрі»⁵³); любовний роман (А. Пахомова «Спадщина з сюрпризом»⁵⁴, Л. Щеглова «Мрія метелика»⁵⁵);

3) для дітей та юнацтва – постапокаліптична молодіжна проза (І. Ярошенко «Сходинки»⁵⁶); молодіжне фентезі (Л. Найдено «Шепіт води»⁵⁷, О. Кириченко «Чак. На порозі світу»⁵⁸); героїчна фантастика (Н. Веселкова «Супергерой зі Святошина, або Справедливість у

⁴⁶ Холод Влада, Мельник Тарас «Особиста вендета» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/osobista-vendeta-b331904>

⁴⁷ Скрипець Євгеній «Заборонене життя» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/zaboronene-zhittya-b258487>

⁴⁸ Вікторова Інка «Таке дивне кохання» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/take-divne-kohannya-b239142>

⁴⁹ Найдено Леся «Ластівка» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/lastvka-b264963>

⁵⁰ Холод Влада «Віл. Моя боротьба» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/vl-moya-borotba-b250901>

⁵¹ Кириченко Оксана «Рокеш» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/rokesh-b187310>

⁵² Чайка Софія «Вітаміни для серця» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/vtamni-dlya-serca-b210101>

⁵³ Камікадз Інна «Чванько в баюрі» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/chvanko-v-bayur-b305230>

⁵⁴ Пахомова Анна «Спадщина з сюрпризом» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/spadshchina-z-syurprizom-b290043>

⁵⁵ Щеглова Лія «Мрія метелика» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/mrya-metelika-b75696>

⁵⁶ Ярошенко Ірина «Сходинки» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/shodinki-b87888>

⁵⁷ Найдено Леся «Шепіт води» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/shept-vodi-b310546>

⁵⁸ Кириченко Оксана «Чак. На порозі світу» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/chak-na-poroz-svtu-b213809>

чорному плащі»⁵⁹), фентезі для підлітків (М. Троянська «О'бранці Змія»⁶⁰, І. Ярошенко «Місячна троянда»⁶¹); казкова притча (А. Гуліна «Вуглинка»⁶²); «чарівна школа» (В. Задорська «Луна Чар та академія магії»⁶³), казки для дітей різного віку (О. Соколюк «Двері в казку»⁶⁴, В. Зайченко «Мишачий король і викрадені подарунки»⁶⁵, В. Задорська «Внучка Баби Яги»⁶⁶, В. Мельник «Авжежки, або Вигнанець Великої Далечіні»⁶⁷, Еллін Криж «Пригоди в Понсляндії»⁶⁸, Стю Слейтерус «Проект №001 «Котофей»»⁶⁹).

Завдяки сучасним можливостям, які надає інтернет, платформи цифрового самвидаву часто стають майданчиками для формування творчих спільнот, які прагнуть реалізації за межами віртуального простору. За авторською ініціативою виходять збірники, об'єднані жанром або тематикою. Такими стали: містика і жахи «9 снів чорної кішки»⁷⁰ (2019), новорічна романтика «Приготуй мені гарячого

⁵⁹ Веселкова Наталя «Супергерой зі Святошина, або Справедливість у чорному плащі» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/supergeroi-z-svyatoshina-abo-spravedlivst-u-chornomu-plashch-b322657>

⁶⁰ Троянська Марія «О'бранці Змія» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/obranc-zmya-b260950>

⁶¹ Ярошенко Ірина «Місячна троянда» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/msyachna-troyanda-b229439>

⁶² Гуліна Анна «Вуглинка» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/vuglinka-b301751>

⁶³ Задорська Вікторія «Луна Чар та академія магії» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/luna-char-ta-akademya-mag-b221443>

⁶⁴ Соколюк Остап «Двері в казку» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/dver-v-kazku-b227797>

⁶⁵ Зайченко Віталій «Мишачий король і викрадені подарунки» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/mishachii-korol-vikraden-podarunki-b233250>

⁶⁶ Задорська Вікторія «Внучка Баби Яги» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/vnuchka-babi-yagi-b175242>

⁶⁷ Мельник Віталій «Авжежки, або Вигнанець Великої Далечіні» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/avzhezhki-abo-vignanec-veliko-dalechn-b207077>

⁶⁸ Еллін Криж «Пригоди в Понсляндії» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/prigodi-v-ponslyand-b150782>

⁶⁹ Стю Слейтерус «Проект №001 «Котофей»» – Режим доступу: <https://booknet.com/uk/book/proekt-001-kotofei-b146390>

⁷⁰ 9 снів чорної кішки. Збірник оповідань. Київ: Арт Економі, 2019. 230 с.

глінтвейну»⁷¹ (2019), психологічна проза «Різдвяний шепіт»⁷² (2021), романтична проза «Бо кохаю»⁷³ (2021), психологічна фантастична драма «Місто спогадів»⁷⁴ (2021), космічна фантастика «Нурег Jump»⁷⁵ (2021), казки та історії для дітей «Рятуйте! Мене примушують читати»⁷⁶ (2021), містичні оповідання на основі українського фольклору та міфології «Потайсвіт»⁷⁷ (2020) і «Потайсвіт. Інакші»⁷⁸ (2021). Проект «Потайсвіт» був настільки успішним, що отримав підтримку порталу «Букнет», на базі якого відбувся конкурс оповідань, – на конкурс подали твори понад 150 авторів. Оригінально відзначили 30-річницю Дня Незалежності України на сайті «Аркуш», провівши конкурс наукової фантастики «День Незалежності 2120», за підсумками якого також планується видання збірника.

Подібне об'єднання інді-авторів заради створення спільних проектів у майбутньому може стати суттєвим важелем впливу на літературний процес вже у межах книговидання, оскільки змінює підхід до створення книги, а самі автори мають прямий вихід на читачів і вже сформовані аудиторії.

Висновки

Цифровий самвидав в Україні виник в 1998 році, та здебільшого був представлений поетичними творами, переважна більшість українських авторів публікувалася на російських ресурсах, хоча іноді українською мовою. Другим значимим етапом була поява сайту

⁷¹ Приготуй мені гарячого глінтвейну [упорядник Воропаєва Л.]. Київ: видавництво Марка Мельника (видавець ФОП Мельник М.Ю.), 2019. 192 с.

⁷² Різдвяний шепіт / О.Малий, М.Гайдар, Айя Нея та ін. Київ: Арт Економі, 2021. 168 с.

⁷³ Бо кохаю / упорядник Пахомова А. – Київ: видавництво Марка Мельника (видавець ФОП Мельник М.Ю.), 2021. – 104 с.

⁷⁴ Місто спогадів / літоб'єднання «БукБанда». – Київ, 2021. – 108 с.

⁷⁵ НурегJump. Збірник. Київ, 2021. 170 с.

⁷⁶ Рятуйте! Мене примушують читати. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2021. 112 с.

⁷⁷ Потайсвіт / упорядник Пахомова А. Київ: Видавництво Марка Мельника (видавець ФОП Мельник М.Ю.), 2020. 208 с.

⁷⁸ Потайсвіт. Інакші / упорядник Пахомова А. Київ: Видавництво Марка Мельника (видавець ФОП Мельник М.Ю.), 2021. 272 с.

«Гоголівська академія» у 2005-му році, але основною аудиторією на ньому були самі письменники, а публікація великих прозових творів неможлива, що згодом стало причиною занепаду ресурсу. Потужний розвиток український самвидав отримав у 2018-го році і нині має суттєвий вплив на літературний процес в цілому. Серед самвидавних українських ресурсів найбільшу увагу привертають «Букнет» та «Аркуш», оскільки на них опубліковані прозові твори понад тисячі авторів та наявна велика читацька аудиторія.

На творчість молодих авторів мають вплив національні і глобальні процеси. Відбуваються свідомий відхід від домінуючих в імперському просторі тематики і стилістики та перехід на українську мову. У творчості молодих українських прозаїків, які використовують цифровий самвидав для комунікації з читачем, майже не присутні постмодерні впливи, а їхні твори чітко діляться на стереотипно-шаблонні та якісні жанрові, при тому обидва напрямки належать до масової літератури, що створює світоглядну конкуренцію і сприяє подальшому розвитку літературного процесу. Класичний канон має вплив на творчість цих авторів, але він не є основним. Набагато більше на їхню стилістику і тематику впливають глобальні процеси, зокрема, вплив кінематографу на масову літературу, що також може проявлятися як тиражування шаблону (спрощення), так і в формі системного сюжетного і психологічного ускладнення текстових структур. Зважаючи на це, можна говорити, що цифровий самвидав в Україні наразі значно більше відтворює світові антипостмодерні тенденції, ніж традиційне книговидання, що є цікавим феноменом і має бути досліджене окремо.

Великий вплив на творчість українських авторів має комунікація з читачем, коли читач може впливати на творчий процес й іноді ідеї та сюжети письменника, що є неоднозначним процесом і також потребує додаткового осмислення. Також, щоб бути успішними у цифровому самвидаві, автори нерідко дотримуються відповідних текстових форм: поділ роману на фрагменти, які імітують поділ на розділи; публікація твору «в процесі» написання; несвідома насиченість інформаційним шумом; звернення до письма від першої особи тощо.

Нині цифровий самвидав представлений всією палітрою жанрів: від фантастики (наукова фантастика, фентезі, містична проза тощо) до реалізму (історичний, любовний, соціальний, психологічний роман, детектив, трилер та ін.). Розвиток має і література для дітей та юнацтва, особливо молодіжна проза, хоча дещо менший у порівнянні з творами для старшої аудиторії, яка звикла читати електронні книги. У кожному жанрі бачимо оригінальні повісті і романи з цікавими сюжетами, що якісно не поступаються опублікованим за посередництвом видавництв. Останнє дає можливість говорити про появу в Україні письменників, які можуть бути «інді-авторами», що відповідає глобальним змінам у книговиданні. У статті введено у дискурс імена понад сорока таких авторів, які працюють у різних жанрах.

Український цифровий самвидав активно розвивається і має велике поле для подальших досліджень. Зважаючи на економічну, соціальну та пандемічну світоглядну кризи, вплив цифрових видань на суспільство буде тільки посилюватися, що робить творчість молодих українських авторів ще більш цікавим об'єктом для вивчення тенденцій у формуванні нового літературного канону.

Література

- Бандальєр, Г. (2007). Книга versus Інтернет. *Вісник Національної академії наук України*, 3, 51–59.
- Гаврилюк, Н.І. (2018). Поезія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: простір свободи чи простір свавілля? *Вісник Харківського національного університету. Серія: Філологія*, 78, 155–159.
- Герасименко, Н. (2010). Мережева література: нова форма чи зміст? *Слово і Час*, 10, 64–71.
- 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. (2016). Цифровий самвидав: бізнес-моделі на шляху до інклюзивної видавничої індустрії. *Освіта регіону. Політологія*.

- Психологія. Комунікації*, 2(43), 94–100. Режим доступу: https://uu.edu.ua/upload/Nauka/Electronni_naukovi_vidannya/Osvita_regionu/osvita_regioniv_2_2016.pdf.
- Женченко, М. (2018). *Цифрові трансформації видавничої галузі*. Київ: Жнець.
- Завадський, Ю. (2006). *Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Тернопіль.
- Кузьмук, І.В. (2014). Самвидав як перспективний напрям для традиційного книговидавання. *Наукові записки Інституту журналістики*, 55, 106–110.
- Кухтик, М.А. (2020). Літературна творчість у мережі: від особистих блогів до спільнот авторів. *Київський університет ім. Бориса Грінченка. Роботи студентів магістратури Інституту філології (Т. 5)*. Режим доступу: <http://www.masters.kubg.edu.ua/index.php/if/article/viewFile/510/458>.
- Лозинський, А. (2015). Автор і видавець у епоху цифрових комунікативних технологій (на прикладі українських реалій). *Studia o Książce i Informacji*, 34, 109–121. Режим доступу: <https://wuwf.pl/bibl/article/download/1733/1684/&usg=AOvVaw0P7DEHG9zXvTCkxY-ABhmm>.
- 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)*, 264, 92–96. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2016_276_264_17.
- Подолька, Н.С., Теницька, Д. (2019). Український авторський портал як інструмент для комунікації авторів з аудиторією. *Матеріали п'ятнадцятої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Журналістська освіта в Україні: світові професійні стандарти» (м. Суми, 22–23 травня 2019 р.)* 29–33. Суми: Сумський державний університет.
- Пожарицька, О. (2021). Візуальне мистецтво та відеогра як витoki нових жанрів дигітальної поезії. *Лінгвістичні студії*, 41, 225–234.

- Починок, Ю.М. (2015). *Українська експериментальна поезія кінця ХХ – початку ХХІ століття: текст, контекст, інтертекст*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Руда, Т.П. (2008). Художня культура в умовах глобального розвитку ЗМК. *Слов'янський світ*, 6, 180–202. Київ: ІМФЕ НАН України. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17986/11-Ruda.pdf>.
- Чередник, Л.А. (2017). Інтернет-література як феномен ХХІ століття. *Матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Інформація та соціум»*. Вінниця: ДонНУ. 32–34.
- Шпетна, С.А. (2019). Інтернет-щоденник як інструмент зміни в авторській і читацькій свідомості. К.Д. Глуховцева (Ред.). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Слобожанська бесіда – 12. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності» (м. Старобільськ, 7–8 листопада 2019 р.)*. Старобільськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». 222–228.

References

- Bandalier, H. (2007). Knyha versus Internet [Book versus the Internet]. *Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy – Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 3, 51–59 [in Ukrainian].
- Havryliuk, N.I. (2018). Poeziia kintsia XX – pochatku ХХІ st.: prostir svobody chy prostir svavillia? [Poetry of the late XX – early XXI century: the space of freedom or the space of arbitrariness?]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Filolohiia – Bulletin of Kharkiv National University. Series: Philology*, 78, 155–159 [in Ukrainian].
- Herasymenko, N. (2010). Merezheva literatura: nova forma chy zmist? [Online literature: new form or content?]. *Slovo i Chas – Word and Time*, 10, 64–71 [in Ukrainian].
- Danylevych, M.M., Brozhyna, O.Z. (2019). Amatorska poeziia internetu: khudozhnia svoieridnist zhinochoi intymnoi liryky [Amateur poetry of the Internet: the artistic originality of women's intimate lyrics]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Ser. Literaturoznavstvo – Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University. Ser. Literary Studies*, 50, 28–48 [in Ukrainian].

- Zhenchenko, M. (2016). Tsyfrovyi samvydav: biznes-modeli na shliakhu do inkluzyvnoi vydavnychoi industrii [Digital samizdat: business models on the way to an inclusive publishing industry]. *Osvita rehionu. Politolohiia. Psykholohiia. Komunikatsii – Education of the region. Politology. Psychology. Communications*, 2(43), 94–100. Retrieved from https://uu.edu.ua/upload/Nauka/Electronni_naukovi_vidannya/Osvita_regionu/osvita_regioniv_2_2016.pdf [in Ukrainian].
- Zhenchenko, M. (2018). *Tsyfrovi transformatsii vydavnychoi haluzi [Digital transformations of the publishing industry]*. Kyiv: Zhnets [in Ukrainian].
- Zavadskyi, Yu. (2006). Typolohiia y poetyka merezhevoi literatury i suchasne zakhidne literaturoznavstvo [Typology and poetics of online literature and modern Western literary criticism]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Ternopil [in Ukrainian].
- Kuzmuk, I.V. (2014). Samvydav yak perspektyvnyi napriam dlia tradytsiinoho knyhovydannia [Samvydav as a promising area for traditional book publishing]. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky – Scientific Notes of the Institute of Journalism*, 55, 106–110 [in Ukrainian].
- Kukhtyk, M.A. (2020). Literaturna tvorchist u merezhi: vid osobystykh blohiv do spilnot avtoriv [Literary creativity online: from personal blogs to communities of authors]. *Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka. Roboty studentiv mahistratury Instytutu filolohii – Kyiv University named after Borys Hrinchenko. Works of master's students of the Institute of Philology (Vol. 5)*. Retrieved from <http://www.masters.kubg.edu.ua/index.php/if/article/viewFile/510/458> [in Ukrainian].
- Lozynskiy, A. (2015). Avtor i vydavets u epokhu tsyfrovyykh komunikatyvnykh tekhnolohii (na prykladi ukrainskykh realii) [Author and publisher in the era of digital communication technologies (on the example of Ukrainian realities)]. *Studia o Studia o Ksiązce i Informacji*, 34, 109–121. Retrieved from <https://wuwr.pl/bibl/article/download/1733/1684/&usg=AOvVaw0P7DEHG9zXvTCkxY-ABhmm> [in Ukrainian].
- Pavliuk, Kh.B., Kondratska, P.O. (2016). Sens i znaky eksperymentalnoi poezii: shliakhy dekoduvannia ta mnozhynnist prochyttannia [Meaning and signs of experimental poetry: ways of decoding and multiplicity of reading]. *Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra*

- Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylianska akademiia». Seriia: Filolohiia. Literaturoznavstvo – Scientific works of the Petro Mohyla Black Sea State University of the Kyiv-Mohyla Academy complex. Series: Philology. Literary Studies (Vol. 276), 264, 92–96. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdufl_2016_276_264_17 [in Ukrainian].*
- Podoliaka, N.S., Tenytska, D. (2019). Ukrainskyi avtorskyi portal yak instrument dlia komunikatsii avtoriv z audytoriiu [Ukrainian author's portal as a tool for authors' communication with the audience]. Proceedings from TSAPE' 16: *Piatnadtsiata Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsia «Zhurnalistska osvita v Ukraini: svitovi profesiini standarty» – The Fifteenth All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Journalism Education in Ukraine: World Professional Standards» (Sumy, May 22–23, 2019)*. Sumy: Sumskyi derzhavnyi universytet. 29–33 [in Ukrainian].
- Pozharytska, O. (2021). Vizualne mystetstvo ta videohra yak vytoky novykh zhanriv dyhitalnoi poezii [Visual art and video games as the origins of new genres of digital poetry]. *Linhvistychni studii – Linguistic Studies*, 41, 225–234 [in Ukrainian].
- Pochynok, Yu.M. (2015). *Ukrainska eksperymentalna poeziia kintsia XX – pochatku XXI stolittia: tekst, kontekst, intertekst [Ukrainian experimental poetry of the late XX – early XXI century: text, context, intertext]*. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Ruda, T.P. (2008). Khudozhnia kultura v umovakh hlobalnoho rozvytku ZMK [Art culture in the conditions of global development of ZMK]. *Slovianskyi svit – Slavic world*, 6. Kyiv: IMFE NAN Ukrainy. 180–202. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17986/11-Ruda.pdf> [in Ukrainian].
- Cherednyk, L.A. (2017). Internet-literatura yak fenomen XXI stolittia [Internet literature as a phenomenon of the XXI century]. Proceedings from TSAPE' 16 *II Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsia «Informatsiia ta sotsium» – II International Scientific and Practical Conference «Information and Society»*. Vinnytsia: DonNU. 32–34 [in Ukrainian].
- Shpetna, S.A. (2019). Internet-shchodennyk yak instrument zminy v avtorskii i chytatskii svidomosti [Internet diary as a tool for change in the author's and reader's consciousness]. In K.D. Hlukhovtseva (Eds.). Proceedings

from TSAPE' 16: *Vseukrainska naukovo-praktychna konferentsia «Slobozhanska beseda – 12. Lnhvistyka tekstu i vyvchennia ukrainskoi mentalnosti» – The All-Ukrainian scientific-practical conference «Slobozhanskaya Conversation – 12. Linguistics of the text and the study of the Ukrainian mentality» (Starobilsk, November 7–8, 2019)*. Starobilsk: DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka» 222–228 [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 28 серпня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 17 листопада 2021 року

Інформація про автора

Дев'ятко Наталія Володимирівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти» ДОР; вул. В. Антоновича, 70, м. Дніпро, 49006, Україна; e-mail: natalia_ptah@ukr.net; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0162-1194>

Devyatko Natalia V., Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Philosophy Department of Communal institution of higher education «Dnipro Academy of Continuing Education» of Dnipropetrovsk Regional Council, Ukraine; e-mail: natalia_ptah@ukr.net; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0162-1194>.

**«ЩАСТЯ ТРЕБА БУДУВАТИ»: ФІЛОСОФСЬКА
ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ ДОМУ В ОПОВІДАННІ «ІСТОРІЯ
ЯКИМОВОГО БУДИНКУ» В. ВИННИЧЕНКА**

Анотація

У статті досліджено художню концепцію щастя в оповіданні «Історія Якимового будинку» В. Винниченка, розглянуто логіку поетапного втілення теорії побудови гармонійного, тобто щасливого шлюбу, яку письменник актуалізував у своїх ранніх щоденникових записах. З огляду на щоденникові нотатки, з'ясовано, що митець пов'язував щастя як засадничий онтологічний концепт із соціальним інститутом шлюбу, осмислював проблему щасливих / нещасливих сімейних союзів, котру згодом спроектував і на художньо-образну площину, зокрема реалізував і в оповіданні «Історія Якимового будинку». Наголошено, що у творі репрезентовано художній експеримент письменника з проєктом нової форми сім'ї. Легітимацію ідеї «вільного шлюбу» як способу подолання дисгармонії й детермінанти втілення альтернативного сценарію щасливого буття уможливорює низка чинників, які проаналізовано у статті. По-перше, слід переосмислити метафізичну християнську мораль і сакральні заповіді, позаяк у вільному союзі подружжя життя повинно регулюватися новою мораллю, новими етичними стандартами поведінки, зокрема, ідеєю «чесності з собою», яка є результатом гармонійного погодження раціонального й емоційного первнів у людині. По-друге, ідея реформування традиційного шлюбу розпочинається з визнання свободи, рівноправності, незалежності жінки у взаєминах, а також її професійної самореалізації. По-третє, створення оновленої родини визначає опція самовдосконалення, саморозвитку, самобудування («будуй себе») особистості, що передбачає збалансування внутрішнього світу людини для встановлення гармонійних стосунків. У цьому

контексті автор твору критикує шлюб як економічний контракт. З'ясовано, що Винниченкова філософська «теорія будівель щастя», яка згодом визначить конкордистський онтологічний проект, програмує відновлення рівноваги у системах «індивід – природа» та «особистість – соціум» через актуалізацію вітальності та інтеграцію в колектив.

Ключові слова: В. Винниченко, щоденник, художній експеримент, щастя, образ дому, гармонія, ідея «вільного шлюбу», нова мораль, ідея «чесності з собою», філософія конкордизму.

Аннотація

В статті досліджена художественна концепція щастя в розповіді «Історія Акімова збудована» В. Винниченка, розглянута логіка поетапного втілення теорії побудови гармонічного, то єсть щасливого шлюбу, яку письменник актуалізував в своїх ранніх щоденникових записках. Враховуючи щоденникові замітки, встановлено, що художник пов'язував щастя як основопологаючий онтологічний концепт з соціальним інститутом шлюбу, осмислював проблему щасливих / нещасливих шлюбних союзів, яку внаслідок спроектував і на художньо-образну площину, в частині реалізував в розповіді «Історія Акімова збудована». Відзначено, що в творі представлено художественний експеримент письменника з проектом нової форми шлюбу. Легітимізацію ідеї «шлюбного шлюбу» як способу подолання дисгармонії і детермінанти втілення альтернативного сценарію щасливого шлюбу дозволяють ряд факторів, проаналізованих в статті. По-перше, слід переосмислити метафізическу християнську мораль і сакральні заповіді, так як в шлюбному шлюбному союзі життя повинні регулюватися новою мораллю, новими етичними стандартами поведінки, в частині, ідеєю «чесності з собою», яка є результатом гармонічного узгодження раціонального і емоціонального початку в людині. По-друге, ідея реформування традиційного шлюбу починається з визнання свободи, рівноправ'я, незалежності жінки в

взаимоотношениях, а также ее профессиональной самореализации. В-третьих, создание обновленной семьи определяет опция самосовершенствования, саморазвития, самостроения («строй себя») личности, что предполагает сбалансирование внутреннего мира человека для установления гармонических отношений. В этом контексте автор произведения критикует брак как экономический договор. Выяснено, что философская «теория построения счастья» В. Винниченко, которая впоследствии определит конкордистский онтологический проект, программирует восстановление равновесия в системах «индивид – природа» и «личность – социум» через актуализацию витальности и интеграцию человека в коллектив.

Ключевые слова: В. Винниченко, дневник, художественный эксперимент, счастье, образ дома, гармония, идея «свободного брака», новая мораль, идея «честности с собой», философия конкордизма.

Abstract

The article examines the artistic concept of happiness in the story “A Story about Yakim’s House” by V. Vynnychenko and considers the logic of the phased implementation of the theory of building a harmonious, i.e. happy marriage, actualized in the writer’s early diary entries. The research of them helps to determine that the author connects happiness as a fundamental ontological concept with the social institution of marriage, he reveals the problem of happy / unhappy family unions, which he subsequently projects onto the artistic and figurative plane and represents in “A Story about Yakim’s House”. It is noted that this story represents the writer’s artistic experiment to the project of a new family form. A range of factors enables the legitimization of the “free marriage” idea as a way to overcome disharmony and the determinants of the alternative scenario embodiment. Firstly, the traditional Christian morality and sacred commandments have to be rethought, since in a free union of spouses life should be regulated by a new morality and new ethical standards of behavior, in particular by the “honesty with oneself” idea as a result of harmonious coordination of rational and emotional principles. Secondly,

the idea of the traditional marriage reforming begins with the recognition of female freedom, equality and independence, as well as her professional self-realization. Thirdly, the creation of a renewed family is determined by the option of an individual's self-improvement, self-development and self-construction ("build yourself"), due to the balancing of the person's inner world to establish harmonious relationships. According to these ideas, the writer criticizes marriage as an economic project. It is found that V.Vynnychenko's "theory of happiness buildings", which will later define his concordist ontological project, programs the restoration of balance in the "individual – nature" and "personality – society" systems through the vitality actualization and integration into the society.

Keywords: V. Vynnychenko, diary, artistic experiment, happiness, image of the house, harmony, "free marriage" idea, new morality, "honesty with oneself" idea, concordism.

Вступ

В. Винниченко – письменник, який у творах репрезентував художні експерименти з ідеєю пошуку універсальної формули людського щастя. Автор етико-філософського трактату «Конкордизм» (1948) починає осмислювати щастя як засадничу проблему буття ще в 1910-х рр., що згодом стало поштовхом до створення «найбільшої спадщини всього життя» письменника, «висновку усього його фізичного й духовного буття» – програмування філософської концепції конкордизму в період вимушеної еміграції митця, яка полягала в розробленні системи методів і правил боротьби з нещастям, що панує над людством впродовж тривалого періоду його історії. Уже в ранніх щоденникових нотатках (1911–1920) В. Винниченко генерує ідеї, пов'язані з пошуком сутності, джерел й шляхів реалізації як індивідуального, так і колективного щастя. Письменник осмислює концепції щастя видатних філософів та письменників, прагнучи сформулювати універсальний рецепт ошасливлення людства й відповісти на засадниче питання: «Що є цінне в нашому житті? Які елементи складають щастя?» (Винниченко, 1980: 119). Зокрема автор зосереджується на теоретичних положеннях А. Франса,

А. Шопенгауера, Ж.-М. Гюйо, Епікура, Ж. Фіно (Винниченко, 1980: 119, 317, 437) та ін.

З огляду на щоденникові записи, митець у перший період творчості пов'язував щастя як системотвірний концепт буття із інститутом шлюбу, осмислював проблему щасливих / нещасливих сімейних союзів, яку згодом спроектував і на художньо-образну площину. Щоденникові нотатки не лише конденсують рефлексії письменника про причини дисгармонії людського буття й альтернативні сценарії втілення щастя та відновлення рівноваги, а й містять низку статистичних відомостей про нещасливі родини, кристалізують творчі наміри висвітлити історію подружнього життя (письменник планував написати роман під назвою «Шлюб»): «Ідея написати річ про шлюб усе більш та більш опановує мною. І от я хочу з маси прикладів шлюбу вивести яку-небудь закономірність, закономірність хоч би для нещасливих шлюбів. Я вірю в деяку творчу будівничу спосібність розуму. <...> Хіба не в силі людини утворити союз з другою людиною і прожити з нею в злагоді, в обопільній допомозі й співробітництві? Ми з Кохою [Розалія Ліфшиць – О. М.] рахували сьогодні шлюби, які знаємо. Із них 60 знаємо нещасливих, 4–5 щасливих і 5–6 під сумнівом. Та хіба ми можемо поручатись за тих 4–5, що вони дійсно щасливі? Невже справді закон співжиття чоловіка і жінки є боротьба й ворожнеча?» (Винниченко, 1980: 141).

Відтак у ранніх щоденникових записах В. Винниченко рефлексує над взаєминами між чоловіком і жінкою, визначає точки перетину між пережитим особистим досвідом та історією нещасливого кохання, художньо втіленою в оповіданні «Історія Якимового будинку» (1912): «Пам'ятаю мої мрії в кріпості, в блуканнях. Лежачи годинами в самоті камери, я любив гріти себе *образами майбутнього щастя*. І в туманах самотніх паризьких вечорів ніколи я не почував себе таким самотнім, як тепер. <...> Я уявляв не раз, ідучи в свій порожній і незатишний номерок готелю, той час, коли вертатимусь додому, де мене ждатиме людина, що рідна мені, що думає про мене з великою любов'ю, що повна мною так само, як я нею. Так ніби й сталося. Я міг з гордістю вірити в себе і в свою *теорію будівель*

щастя... Але вийшов тільки Якимів будинок. І я сиджу під руїнами його» (Винниченко, 1980: 101). У такий спосіб В. Винниченко одну із версій досягнення щастя вбачав в особливій «теорії будування», тобто у відновленні гармонії на рівні сім'ї, що й визначило логіку художнього експериментування письменника з ідеєю нової форми шлюбу. Отже, у статті буде проаналізовано філософську концепцію щастя в оповіданні «Історія Якимового будинку», пов'язану з образом дому, а також розглянуто логіку поетапного художнього втілення Винниченкової «теорії побудови» гармонійного, а отже щасливого, шлюбу.

Методи та методики дослідження.

Відповідно до мети й поставлених завдань у статті буде застосовано історико-літературний, біографічний, герменевтичний, структурно-аналітичний підходи в супроводі філософського інструментарію.

Результати та дискусії

Як свідчать дослідження творчості В. Винниченка, художній світ письменника пов'язаний із його світоглядом та філософськими ідеями. На думку С. Погорілого, «уже в перших літературних творах Винниченка філософія є частиною мистецького сприймання і зображення світу. Її значення постійно зростає у спробах автора поставити, чи й розв'язати найрізноманітніші питання та проблеми свого часу» (Погорілий, 1981: 178). Однією з таких засадничих онтологічних проблем, осмислених у творчому доробку автора, постає пошук шляхів досягнення щастя – внутрішнього, сімейного чи колективного, що пов'язано з моделюванням образу «природної», гармонійної, фізично й духовно здорової, а отже – щасливої людини. У своїх студіях дослідники зосереджувалися на тих чи інших аспектах, пов'язаних з Винниченковою філософією щастя, зокрема на осмисленні конкордистських ідей письменника в екзистенціалістському, буддистському й психоаналітичному дискурсах (Сиваченко, 2003); художній інтерпретації евдемонізму у творчості В. Винниченка (Павлінчук, 2010); висвітленні концепції вселюдського щастя на матеріалі романістики періоду останньої

еміграції митця (Крикун, 2011) та ін. У цьому контексті для розуміння логіки формування конкордистської концепції досягнення щастя, осмисленої письменником в однойменному філософському трактаті в період останньої еміграції (1920–1951 рр.), слід звернутися і до ранньої творчості В. Винниченка, яка оприявнює зацікавлення щастям як ключовою категорією в художньому проекті «повноти» індивідуального людського буття.

В оповіданні «Історія Якимового будинку» (1912) письменник розробляє теоретичну програму досягнення щастя, пов'язуючи її з образом будинку та процесом його спорудження. Відтак образ дому, який може бути семантично полівалентним, в інтерпретації В. Винниченка набуває символічної варіації «щастя–зведення дому». Такий підхід діалогізує з концепцією М. Еліаде, «Дім становить не статичну конструкцію, а знаходиться в “русі”, згідно із стадіями космогонічного процесу. <...> Дім – це не просто об'єкт, “місце, облаштоване для життя”, це – світ, який людина буде для себе, імітуючи божественне творіння, космогонію. Кожне будівництво чи урочисте відкриття нового дому в деякій мірі тотожне новому началу, новому життю» (Еліаде, 2002: 51).

Головний герой, адвокат Яким, обгрунтовує своєму другові художникові абсолютний універсальний перманентний закон людського буття – *прагнення індивіда до щастя*, безпеляційну «віру в щастя, тугу за ним і непереможне, жагуче прагнення до нього» (Винниченко, 2016: 670). Як філософ за покликанням, він констатує дисгармонію в онтологічному проекті, що полягає в порушенні балансу всіх людських сил: «Нормальний стан людей – щастя. Так-так, люди можуть жити щасливо, але замість того живуть без пуття й погано» (Винниченко, 2016: 678). Яким пропонує власну дефініцію щастя, кваліфікуючи його як особливий процес зведення будівлі за точно продуманим архітектурним планом, з міцним фундаментом, урахуванням відповідних математичних параметрів, співвідношенням правильних і гармонійних пропорцій, дотриманням конструктивних деталей і чіткого алгоритму дій: «щастя, як будинок. Щастя треба будувати. Треба його обрахувати, виміряти, треба все підвести так, щоб ніщо його не змогло зруйнувати» (Винниченко,

2016: 678). Отже, ідея архітектурної, матеріально вираженої конструкції будинку трансформується у авторський філософський проєкт за допомогою категорії щастя, покладеної згодом в основу конкордистської моделі буття. На думку автора-винахідника, інструкція реалізації щастя замикається на балансі фізичних сил через відновлення зв'язку в системі індивід-природа («здоров'я»), внутрішній погодженості та активній інтеграції в соціум («улюблена праця»), але, передусім, на створенні гармонійної щасливої сім'ї, адже шлюб – це головна частина будинку, тобто визначальна детермінанта щастя. Однак майже запатентована теорія зятятого «будівельника» зовсім не кореспондує із суперечливою реальністю, позаяк він констатує нульову статистику в проєкції на щасливі родини. У творі без відповіді так і залишається концептуальне запитання: «Ти бачив коли-небудь хоч одну щасливу родину?» (Винниченко, 2016: 674).

Відтак пошуковий вектор експериментатора спрямований на осмислення засадничої проблеми, яка передбачає переформатування інституту шлюбу. Передусім, ідеться про дискредитацію форми сім'ї в традиційному розумінні, тобто зруйнування «старих» й проєктування «нових» будинків: «Люди звикли жити в чужих старих будинках. Через те ж, що вони старі, там тісно, вогко, скучно. А іноді вони завалюються й гублять людей» (Винниченко, 2016: 678). Винахідник розвінчує теорію сучасного шлюбу, діагностуючи абсурдність уже в самому потрактуванні цього поняття різними представниками суспільства з урахуванням політичного, біологічного, вікового й навіть фантастичного підходів: 1) шлюб – «це щось вроді поганої звички», яку засвоїла собі людськість і котрої варто позбутися, адже в перспективі «при соціалізмі люди родитимуться машинним способом»; 2) шлюб як «сифіліс або туберкульоз», тобто хвороба й гарантована версія нещасливого співіснування двох індивідів; 3) шлюб як «нелегальне становище» революціонера, тобто життя повне злиднів, клопотів, небезпек і навіть шибениць; 4) «шлюб – мишоловка, а кохання – сало. І тільки молоденькі, наївні мишенята накидаються на сало з радістю і захватом. Стара ж миша добре знає, що за цим салом ховається» (Винниченко, 2016: 679).

В умовах критики тривіального підходу до планування сімейного союзу письменник актуалізує ідею реформування шлюбу, тобто альтернативний проєкт «нових» щасливих родин. Яким репрезентує поетапну програму втілення концепції «вільного шлюбу». По-перше, мовиться про активний пошук співбудівника-співтворця з подібними поглядами на організацію щасливого подружнього життя: «найди такого самого товариша, який хоче будувати, який не хоче жити в старих халупах» (Винниченко, 2016: 679). У цьому контексті він позиціонує партнерські взаємини, які визначають такі критерії: «свобода, рівність, незалежність жінчини, вільна праця» (Винниченко, 2016: 696).

По-друге, слід переформатувати метафізичну християнську мораль, переосмислити етичні заборони, позбутися релігійних табу, позаяк: «У старих будинках старі правила. Того не можна, те личить, те не личить, те забороняється, те не дозволяється. Ходи, сиди, говори, їж, спи так, як їли, спали, лежали всі, що жили до тебе» (Винниченко, 2016: 680). В основу практичного втілення теоретичної концепції Якими, передусім, покладено ідею «чесності з собою», системотвірну в контексті програмування «нової моралі», бо кваліфікується вона як результат вільного й глибокого узгодження раціонального й емоційного начал в людині, тобто її «чуття й розуму» (Винниченко, 2016: 690). Відтак у вільному шлюбному союзі життя повинні регулювати нові моральні критерії, нові етичні стандарти поведінки: «Радісно там, де просторо, вільно, де багато світла, тепла, любови. Тільки безнадійні хворі люблять тьму, сморід і тікають туди з світла й тепла. Ніяких заборон, приписів, грат, замків! Співай, їж, спи, цілуйся, коли і як тобі хочеться. Не подобається – іди собі» (Винниченко, 2016: 680). Подібні думки про обґрунтування програми «вільного шлюбу» в контексті кризи християнізованої культури В. Винниченко висловлював у ранніх щоденникових записах, а згодом, як бачимо, художньо трансформував цю ідею у власній творчості. До того ж, письменник практикував співжиття в цивільному шлюбі з Розалією Ліфшиць (Кохою) – своєю дружиною: «Нас вінчали скелі, сосни, море, <...> Ми нічого не обіцяли одне одному: ні вірності, ні любови, ні щастя, нічого. <...> наші істоти без присягання, без заклинання, без санкцій лицемірних або глупих людей з їхніми комедіями, без нотаріюсів, без загроз і різних кайданів,

без усього цього наші істоти скуті так, як ні один піп скувати не може» (Винниченко, 1980: 326).

По-третє, вільний родинний союз, пов'язаний з опцією самовдосконалення й саморозвитку особистості, передбачає формування відповідної мотиваційної матриці для реанімування гармонійних стосунків. У цьому контексті Яким критикує шлюб як економічний проект, фінансовий договір, бо «входячи в старий будинок, вінчаєшся, робиш контракт на все життя» (Винниченко, 2016: 680). Традиційний шлюб як версія контракту ґрунтується на релігійному страхові, покорі, сакральних заповідях християнської моралі: «Повага до старого звичаю. Слухняність, терпляче несення всякої дряні, висвяченої віками й гидкої тобі. <...> Коли ти це все виконуєш, тебе нагороджують іменем “порядного чоловіка”. Коли не виконуєш, різними способами карають» (Винниченко, 2016: 680). Нова форма сім'ї, яку визначає десакралізація метафізичних християнських цінностей, базується на самовдосконаленні й самобудуванні відповідно до психотерапевтичної формули «будуй себе», на моделюванні внутрішнього світу, адже художня іпостась дому у такому контексті ідентифікується ще і як інваріант збалансованої внутрішньої реальності людини. Звідси образ дому як «антропоморфного коду» (Топоров, 1983) символізує формування ціннісного світу особистості: «Раз ти надокучила, значить, ти винна, а не той, кому ти надокучила. Будь такою, щоб не надокучити, *будуй себе*. А то звикли до контрактного кохання і палець об палець не вдарять, щоб заслужити любов, щоб *собою* її утримати, а не страхом. Ні, щастя з контрактом не погоджується» (Винниченко, 2016: 681).

Дослід з ідеєю будування щастя на практиці втілює Яким як прибічник провокативної життєвої стратегії, котрий у всіх площинах діяльності зорієнтований на експериментальний підхід, бо головний постулат: «життя – то якийсь ряд експериментів». Згідно з цим правилом, він організував і свою юридичну практику: «адвокати – це звозчики. Закон – це велике місто, а статті й параграфи його – це вулиці й перевулочки. Десь у місті є пункт, який називається Правда. Хто перший прибіжить до цього пункту, того й правда. Звичайно, що той швидше побіжить, хто візьме кращого звозчика, який має

доброго коня і знає всі заковулочки й перевулочки. Той, хто має гроші. Хто ж не має, той або на шкапині їде, або пішки плентається» (Винниченко, 2016: 702). Таким чином, в його адвокатській діяльності серед клієнтів переважали суб'єкти з делінквентною поведінкою й ті, хто не міг платити, – дрібні випадкові злочинці, безробітні, «копійчані проститутки», босяки та ін.

Відповідно, сімейне життя з Ліною також мало «характер якоїсь гри, забавки». Вона стала помічником адвоката, читала юридичні книжки, ходила до суду, упорядковувала документацію, приймала поштову кореспонденцію. Ліна почала дотримуватися моделі поведінки відповідно до аксіологічних орієнтирів Якіма, послідовно втілювала життєвий сценарій самоформування, а не контрактного кохання: «вона підбирала кожне слово, кожне чуття своє, кожний рух, щоб подобатись тільки йому» (Винниченко, 2016: 704). Важливу роль у Винниченковому розумінні ідентичності простору відіграють деталі інтер'єру, які наділені глибоким смисловим навантаженням, виражають експериментальність у підході до життя: «В квартирі завжди регіт, крик, спів. Це була не канцелярія адвоката, а дитяча кімната, де двоє дітей граються в “присяжного повіреного” <...> в хатах занадто багато сонця, скрізь квітки, навіть у кабінеті на столі; томи законів хоч і стояли в шафі, але ніякого імпазантного враження не робили» (Винниченко, 2016: 702).

Прикметно, що у творі загалом дуже важливе значення мають архітектурні деталі, типи різних приміщень та їхня специфічна трансформація, відкритий чи закритий простір, організація інтер'єру тощо. Так, художник мешкає на тісному горищі, що свідчить про обмеженість не лише в побутовому плані, а й матеріальних засобах. Однак простір не герметичний, бо крізь щілину в покрівлі він часто спостерігає за зоряним небом, постійно мріючи про майбутнє щасливе життя. Як стверджує Г. Башляр, вертикальність простору ґрунтується на полярності підвалу і даху, причому горище завжди символізує захист, дає можливість «мріяти раціонально» (Башляр, 2002:12). Симптоматично, що саме на горищі Яким дискутує з художником на теми мистецтва, любові, майбутнього, висвітлює йому свою мрію – бажання втілити філософську «теорію будівлі-щастя». Під час

знайомства герої бачать Ліну постійно на балконі, своєрідній межі між відкритим і закритим простором, що символізує ситуацію переходу й, вочевидь, перспективу майбутнього життєвого вибору, бо й посміхається вона якоюсь загадковою «балконною» посмішкою. До того ж, акцентовано, що дівчина живе у таємничому жовтенькому будиночку. Вочевидь, у психологічному розумінні таємниця й загадковість дівчини полягала у відкритості до сприйняття нових ідей, розслабленому й розкутому підході до організації життя, в оригінальності мислення й прагненні до розширення своїх можливостей, адже Ліна погоджується брати участь в експериментальному життєвому плані філософа всупереч суспільним нормам. Урешті, творці вільного шлюбу оселяються у квартирі, котру любовно номінують «гніздечком» як символом родинного тепла, затишку, взаєморозуміння.

Після відвідин митцем теплого «гніздечка» відбувається низка метаморфоз у сприйнятті власного житла, богемне горище художника трансформується в сідало, брудне і порожнє місце, перебування в якому здатне породжувати в людини лише суїцидальні наміри: «додому не тягнуло, горище здалось таким брудним, глупим»; «коли я прийшов на своє горище, воно здалось мені якимсь похмурим сідалом»; «ліпше було б, якби навіть горища не було»; «горище все більш і більш ставало для мене порожнім, брудним, і писк мишей наганяв думки про самотність, непотрібність мого існування» (Винниченко, 2016: 688, 693, 677, 705). Відтак маляр вирішив їхати до Італії й серйозно студіювати техніку живопису. Знову ж таки, перевірити мрію в реальність вдалося лише за допомогою продажу отриманого спадку – крамниці з господарським реквізитом: «я згадав руду, товстеньку постать мого чудесного родича, дерев'яну підлогу “лавки” з плямами від нафти і дьогтю, мотки вірьовок, батогів, шлей, які висіли перед дверима магазинів, і *подивувався долі, яка чудесним способом може перетворити такі прості речі в фарби, сонце, радість*» (Винниченко, 2016: 705). І зрештою, художник знаходить тіло вбитого Якіма, котрий присвятив життя теорії і практиці конструювання власного будинку щастя в номері готелю, тобто кочівній тимчасовій оселі, яка символізує мотив безпритульності, бездомів'я, і урешті-решт, крах ідеї щастя.

Таким чином, перебуваючи в Італії, митець з епістолярного діалогу дізнається про вінчання Якіма з Ліною, позаяк зятого філософа переконали аргументи прибічників релігійного шлюбу: по-перше, «бажання не вінчатися» – демонстрація, фарс, пропаганда, докір усім одруженим; по-друге, новаторські ідеї й наміри мають реалізуватися поетапно, тому навіть «*революціонери й борці* за нове життя – всі вінчаються»; по-третє, щастя родини не залежить від форми шлюбу, релігійної чи будь-якої іншої. Однак згодом в законному шлюбі виникає дисгармонія – «тріщина в “будинкові”», яка полягає, на думку Якіма, «в *несвободі* відносин», в проблемах, пов’язаних зі статевим життям (Винниченко, 2016: 699, 708). Художник також помічає деякі зміни в поведінці Ліни і її ставленні до Якіма, організації побуту (замість «сміхушки Даші» з’явилася покоївка з «видресированими рухами й холодним лицем»), а головне – інтер’єр у «будинку щастя» зазнав істотних трансформацій: «Прості стільці зникли, тепер я сидів на стільці з високою, дуже рівною спинкою. На підлозі лежав килим, кидалися в очі поважні портъери. Все стало хазяйновитіше, сталіше» (Винниченко, 2016: 709). Як стверджує М. Еліаде, «орієнтація окремих частин будинку, домашнього начиння і меблів пов’язані зі змінами у житті мешканців, різними модифікаціями сімейного чи соціального характеру» (Еліаде, 2002: 51).

У контексті таких перетворень Яким прогнозує розвиток побутової історії про зраду й гріхопадіння в порядній релігійній сім’ї: дружина буде обманювати, маскувати «злочин» перед чоловіком, і як наслідок, з’явиться страх, каяття, почуття провини, недовіра, ворожість у стосунках. Експериментальна тактика Якіма: спровокувати інтимний зв’язок між дружиною й офіцером нібито за його згодою і навіть благословенням, щоб утвердити ідею «нової моралі» у вільному шлюбі й у такий спосіб відновити гармонію в сім’ї, свободу у взаєминах. Однак це спричинилося до скандалу, унаслідок якого брат Ліни застрілив Якіма, а вона вийшла заміж за офіцера, поповнила статистику нещасливих шлюбів, оселившись, за термінологією Якіма, в «старому будинку».

Урешті, специфічна логіка Якимового емпіричного дослідження з «теорією спорудження щастя» відкривається художникові: «його

вбили б іншим способом, не зразу, а роками. Річ не в смерті, а в тому, що всі люблять жувати папір чи кінський гній (або, як каже Яким, “будувати будинок”), і коли до цього щось змушує, то люди такого експериментатора так чи інакше відпихують від себе» (Винниченко, 2016: 728). Таким чином, Яким був філософом-експериментатором, «будівельником щастя», винахідником, ігнорував суспільні норми, традиційну мораль, прагнув переосмислити інститут шлюбу, тому соціальне середовище витіснило реформатора з неконформістськими поглядами як чужорідний, гетерогенний елемент. Оточення не сприйняло його новаторської ідеї «вільного шлюбу», запрограмованої новою мораллю, а відтак філософська «теорія будівель щастя» не витримала апробування на практиці.

Висновки

Отже, в оповіданні «Історія Якимового будинку» В. Винниченко репрезентував художній експеримент з ідеєю «вільного шлюбу», осмисливши зв'язок між образом дому та процесом його спорудження й засадничим в його ідеосфері концептом щастя та способом його досягнення. Письменник визначив алгоритм поетапного апробування філософської «теорії будівель щастя», тобто реалізації гармонійного й щасливого шлюбу, яку актуалізував у своїх ранніх щоденникових записах й згодом поклав в основу конкордистського онтологічного проекту. Легітимацію ідеї «вільного шлюбу» як способу подолання дисгармонії й детермінанти втілення альтернативного сценарію щасливого буття уможливило низка чинників. По-перше, слід переосмислити метафізичну християнську мораль і сакральні заповіді, позаяк у вільному союзі подружжя життя повинні регулювати нова етика, зокрема ідея «чесності з собою» як результат гармонійного погодження раціонального й емоційного начал. По-друге, ідея реформування традиційного шлюбу розпочинається з визнання свободи й рівноправності жінки у взаєминах, а також її професійної самореалізації. По-третє, критикуючи шлюб як економічний проект, автор визначає створення нової сім'ї за допомогою опції самовдосконалення й саморозвитку особистості, що становить передумову відновлення гармонійних стосунків.

Література

- Башляр, Г. (2002). Дом от погреба до чердака. Смысл жилища. *Логос*, 3(34), 1–26. Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/09.pdf>
- Винниченко, В. (2016). Історія Якимового будинку. С. Гальченко (Ред.) *Намисто. Мала проза* (с. 668–728). Київ: Наукова думка.
- Винниченко, В. (1980). Щоденник. 1911–1920. Г. Костюк (Ред.). *Щоденники* (Т. 1–5). (Т. 1, с. 101–437). Едмонтон–Нью-Йорк: КІУС, УВАН.
- Крикун, Л. (2011). Концепція вселюдського щастя в романі В. Винниченка «Вічний імператив». *Винниченкознавчі зошити*, 4, 174–188.
- Павлінчук, Т. (2010). *Художня інтерпретація евдемонізму у творчості В. Винниченка*. Автореф. дис. канд. філол наук. Київ.
- Погорілий, С. (1981). *Неопубліковані романи В. Винниченка*. Нью-Йорк: УВАН у США.
- Сиваченко, Г. (2003). *Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст*. Київ: Альтернативи.
- Топоров, В. (1983). Пространство и текст. Т. В. Цивьян (Ред.), *Текст: семантика и структура* (с. 227–284). Москва: Наука.
- Элиаде, М. (2002). *Оккультизм, колдовство и моды в культуре*. Киев: София.

References

- Bashljar, G. (2002). Dom ot pogreba do cherdaka. Smisl zhilishcha [House from cellar to attic. Sense of home]. *Logos*, 3 (34), 1–26. Retrieved from: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/09.pdf> [in Russian].
- Vynnychenko, V. (2016). *Istoriia Yakymovoho budynku [A Story about Yakim's House]* In S. Halchenko (Ed.), *Namysto. Mala proza – The necklace. The small prose* (p. 668–728). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Vynnychenko, V. (1980). *Shchodennyk. 1911–1920 [Diary. 1911–1920]*. In H. Kostyuk (Ed.), *Shchodennyky – Diaries* (Vols. 1–5). (Vol. 1, pp. 101–437). Edmonton–Niu-York: KIUS, UVAN [in Ukrainian].
- Krykun, L. (2011). *Kontseptsiia vseliudskoho shchastia v romani V. Vynnychenka «Vichnyi imperatyv» [The concept of universal happiness in*

- V. Vynnychenko's novel «The Eternal Imperative». *Vynnychenkoznavchi zoshyty – Vinnichenko study books*, 4, 174–188 [in Ukrainian].
- Pavlinchuk, T. (2010). Khudozhnia interpretatsiia evdemonizmu u tvorchosti V. Vynnychenka [Literary Interpretation of Eudemonism in V. Vinnichenko's Body of Work]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
- Pohorilyi, S. (1981). *Neopublikovani romany V. Vynnychenka [The unpublished novels of V. Vynnychenko]*. Niu-York: UVAN u SShA [in Ukrainian].
- Syvachenko, H. (2003). *Prorok ne svoiei vitchyzny. Ekspatriantskyi «metaroman» Volodymyra Vynnychenka: tekst i kontekst [Prophet not of his Homeland. Volodymyr Vynnychenko's expatriate «meta-novel»: text and context]*. Kyiv: Alternatyvy [in Ukrainian].
- Toporov, V. (1983). Prostranstvo i tekst [Space and text]. In T. V. Civ'jan (Eds.), *Tekst: semantika i struktura – The text: semantics and structure* (pp. 227–284). Moskva: Nauka [in Russian].
- Eliade, M. (2002). *Okkul'tizm, koldovstvo i mody v kul'ture [Occultism, Witchcraft & Cultural Fashions]*. Kiev: Sofija [in Russian].

Рукопис статті отримано 25 вересня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 21 листопада 2021 року

Інформація про автора

Матвеева Ольга Олексіївна – кандидат філологічних наук, м. н. с. відділу класичної української літератури Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України; вул. Михайла Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна; e-mail: o.a.matveeva@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-0752-0485>.

Matvieieva Olha O., Candidate of Philological Sciences, Junior Researcher of the Classical Ukrainian Literature Department, Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine; -mail: o.a.matveeva@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0002-0752-0485>.

УДК 82.091: 811.161.1

Е.А. Скоробогатова

ГРАММАТИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ ПОЛНОТЫ В РУССКОЯЗЫЧНОМ ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: КОГНИТИВНАЯ ОСНОВА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

Анотація

У статті зіставлені різні підходи до проблем мовного аналізу. Схарактеризовані точки зору дослідників, які розглядають мовну, зокрема, граматичну специфіку представлення мотивів у російськомовній поезії XIX–XXI століть. Визначене когнітивне підґрунтя актуалізації поняття повноти як семантичної універсалії, яке представлено в працях А. Вежицької. Висувається гіпотеза щодо представлення мотиву повноти в російській мові за допомогою займенників *‘все’* – *‘всё’*, *‘всегда’* та про можливість презентації цього значення з використанням повної морфологічної парадигми. Нетипове у нехудожньому тексті сумісне представлення одиниць морфологічних парадигм у тексті художньому слугує способом граматикалізації поняття. Аналіз значного поетичного матеріалу дозволяє стверджувати, що у російськомовному поетичному дискурсі нового й новітнього часу презентовані численні варіанти представлення мотиву повноти шляхом розгортання й сумісної локалізації одиниць морфологічної парадигми часу, роду, відмінка, особи, тобто багаточленних морфологічних парадигм. У російськомовній поезії повна парадигма категорії роду формує сталий смисл повноти просторової й предметної (граматикалізується значення *‘все’* / *‘всё’*). Значення *‘все’* крім того передається парадигмою особи займенника і дієслова. Парадигма відмінка формує значення значущості поняття, що назване відмінковою парадигмою лексеми. Темпоральна парадигма у художній реалізації формує значення *‘всегда’*. Віршову рецепцію граматичного парадигмального представлення розглядаємо як свідoctво активного розвитку поетичної філології. Граматикалізація поезії, що типова

для російського художнього дискурсу ХХ–ХХІ століть, призвела до регулярного використання у віршових творах парадигмальних блоків. Окремі блоки повних морфологічних парадигм відсилають до прецедентних текстів, формуючи інтертекстуальні дискурсивні зв'язки. Стверджується, що повні парадигмальні блоки, що передають значення повноти, є значущою прикметою сучасного російськомовного поетичного дискурсу.

Ключові слова: лінгвопоетика, когнітивна лінгвістика, мотив, поняття, граматикизація, повнота, парадигма, іконічний знак.

Аннотація

В статье рассмотрены различные подходы к проблемам мотивного анализа. Описаны точки зрения исследователей, рассматривающих языковую, в частности, грамматическую специфику представления мотивов в русскоязычной поэзии XIX–XXI веков. Рассмотрены когнитивные основания выделения понятия полноты как семантической универсалии в работах А. Вежбицкой. Выдвинута гипотеза о представлении мотива полноты в русском языке с помощью местоимений ‘все’ – ‘всё’, ‘всегда’ и о возможной передаче этого значения с помощью полной категориальной морфологической парадигмы. Нетипичное для нехудожественного текста одновременное представление единиц морфологических парадигм в тексте художественном является способом граматикизации указанного понятия. Анализ значительного поэтического материала позволяет утверждать, что в русскоязычном стихотворном дискурсе нового и новейшего времени презентуются многочисленные варианты представления мотива полноты с помощью развертывания и совместной локализации единиц морфологической парадигмы времени, рода, падежа, лица, то есть многочисленных морфологических парадигм. В русскоязычной поэзии полная парадигма категории рода формирует устойчивый смысл полноты пространственной и предметной (грамматикизуется значение ‘все’ / ‘всё’). Значение ‘все’ также передается парадигмой лица местоимения и глагола. Парадигма падежа формирует

значение значимости понятия, названного падежной парадигмой определенной лексемы. Темпоральная парадигма в художественной реализации формирует значение *‘всегда’*. Стиховую рецепцию грамматического парадигмального представления граммом рассматриваем как свидетельство активного развития поэтической филологии. Грамматикализация поэзии, характерная для русского художественного дискурса XX–XXI веков, привела к регулярной встречаемости в стихотворениях парадигмальных блоков. Отдельные блоки полных морфологических парадигм стали отсылать к прецедентным текстам, формируя интертекстуальные дискурсивные связи. Утверждается, что полные парадигмальные блоки, передающие значение полноты, служат значимой приметой современного русскоязычного поэтического дискурса.

Ключевые слова: лингвопоэтика, конгнитивная лингвистика, мотив, понятие, грамматикализация, полнота, парадигма, иконический знак.

Abstract

The article deals with different approaches to the problems of motif analysis. The point of view of researchers, who consider linguistic, and in particular, grammatical specificity of motif representation in the Russian-speaking poetry of the XIX–XXI centuries, are described. The cognitive grounds of singling out the notion of completeness as a semantic universal in the works of A. Vezbitskaya are discussed. We hypothesise that the completeness motif in Russian is represented by the pronoun *“all”* – *“all”*, *“always”* and that this meaning can be transferred using the full categorical morphological paradigm. Atypical for a non-fiction text, the simultaneous representation of morphological paradigms in a fiction text is a way of grammaticalizing this concept. The analysis of significant poetic material allows us to argue that Russian poetic discourse of modern and contemporary times presents numerous variants of representing the completeness motif by means of deployment and joint representation of the morphological paradigm of time, gender, case, person, i.e., polysemous morphological paradigms. In Russian poetry the full paradigm of gender

forms a stable sense of spatial and subject completeness (the meaning “*all*” / “*all*” is grammaticalized). The meaning “*all*” is also conveyed by the person paradigm of the pronoun and the verb. The case paradigm forms the meaning of the meaning of the concept named by the case paradigm of a particular lexeme. The temporal paradigm in artistic realization forms the meaning of “*always*”. We consider the poetic reception of grammatical paradigmatic representation of grammemes as evidence of active development of poetic philology. Grammaticalization of poetry, characteristic of the Russian artistic discourse of the XX-XXI centuries, led to a regular occurrence of paradigmatic blocks in poems. Individual blocks of complete morphological paradigms began to refer to precedent texts, forming intertextual discursive links. It is argued that complete paradigmatic blocks, conveying the meaning of completeness, serve as a significant marker of contemporary Russian-language poetic discourse.

Key words: linguopoetics, cognitive linguistics, motif, concept, grammaticalization, completeness, paradigm, iconic sign.

Введение

Современная лингвопоэтика изучает поэтический текст как динамическую апперцептивную систему. А.К. Мойсиенко, опираясь на теории А.А. Потебни и других представителей Харьковской филологической школы, выделил и детально описал механизмы поэтической апперцепции. Предложенные ученым основания изучения стиховой (поэтической) апперцептивной системы, на наш взгляд, могут быть распространены не только на уровень поэтического идиостиля одного автора, но и на уровень поэтического языка определенного периода как подсистемы поэтического дискурса. Разумеется, методика лингвопоэтического анализа дискурса отличается от исследования текста, но общий подход к описанию не только образной и сюжетнокомпозиционной, но и лексико-грамматической организации стихотворного текста как апперцептивного единства в дискурсивном погружении – необходимый шаг развития современной лингвопоэтики.

Интерпретация поэтического текста предусматривает учет «апперцептивных моментов каждого слова, что в текстовой структуре проявляется на синтагматическом или парадигматическом уровнях» (Мойсиенко, 2006: 17) (пер. наш. – Е. С.). Слово, выполняя функции актуализации значений и смыслов и динамизации поэтического текста, «становится для реципиента своеобразным опытом, который радиально расширяется и корректируется в связи с другими компонентами художественной структуры» (Мойсиенко, 2006: 19-20). А исследование текста как элемента дискурса предполагает изучение его структуры, в том числе в ракурсе межтекстовых и общекультурных взаимодействий. В динамике межтекстовых взаимосвязей возможно, на наш взгляд, изучение такого элемента художественного текста, как мотив. В рамках этой работы исследуется грамматическая основа мотива полноты в русскоязычной поэтической рецепции XX века.

Мотивы являются частью сюжета произведения, они основа поэтического мировидения автора, направления, художественной эпохи, они подробно изучены и описаны литературоведами. А. Н. Веселовский рассматривал мотив в отношении к сюжету, декларируя его принципиальную неразложимость. Д. Д. Благой выделил и проанализировал многие пушкинские мотивы. С позиций структурализма описывает мотив В. Я. Пропп, указывая на принципиальную разложимость мотива и выделение в нем составляющих – функций. Примечательно, что современная филология видит в позиции Проппа по отношению к идеям Веселовского скорее преемственность и развитие, нежели опровержение. Значительный вклад в изучение фольклорных мотивов внесли работы О. М. Фрейденберг.

Мотивы в русской поэзии нового времени тщательно описаны М. Н. Эпштейном. Ученый утверждает: «Если читать всю национальную поэзию как единую книгу, то в ней можно выделить устойчивые мотивы, которые выходят за рамки индивидуально-авторского сознания и принадлежат поэтическому сознанию всего народа...» (Эпштейн, 2007: 34), – и убедительно доказывает

эту мысль. М. Л. Гаспаров показал, как ритмикомелодический и метрический строй стихотворения связан с поэтической традицией представления того или иного мотива в рамках единой поэтической культуры определенного периода. А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов, рассматривая пути создания авторской поэтической картины мира, пишут о том, что приемы выразительности позволяют воплотить инвариантную систему писателя во множестве мотивов, часть из которых, повторяясь, реализуют один инвариант (Жолковский & Щеглов, 1996: 18). Б. М. Гаспаров назвал сборник статей, посвященных творчеству А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака, М. Булгакова, «Литературные лейтмотивы». Мотив художественного произведения литературоведы сегодня определяют как 1) «мельчайший элемент сюжета»; 2) «любой акцентированный, выделенный элемент художественной структуры произведения <...>, задача которого дополнить или подчеркнуть основную мысль в некоей обобщенной словесной формуле» (Белокурова, 2007: 92-93). Подробно современные литературоведческие подходы к определению и онтологии мотива описаны в статье Л. В. Гармаш (Гармаш 2014: 10-22). Современное литературоведение трактует мотив достаточно широко, рассматривая его как устойчивый формально-содержательный компонент художественного произведения.

Методология и методы исследования

Впервые о связи грамматической организации стихотворного произведения с его тематикой и сюжетом в первой половине прошлого столетия написал Л. В. Щерба. Статья, посвященная стихотворению М. Лермонтова «На севере диком...» и его немецкому прототипу была поистине пионерской. Однако лингвопоэтические исследования второй половины XX века преимущественно занимались анализом звуковой, лексической и синтаксической составляющей поэзии, полностью или частично игнорируя морфологическую семантику. (Исключение составляют работы И. А. Ионовой, выполненные преимущественно в лингвостилистическом ключе.) Лишь на рубеже веков появились систематические исследования в области

поэтической морфологии, в первую очередь, работы Л. В. Зубовой. А. К. Жолковский на протяжении последних десятилетий активно исследует инфинитивное письмо в соотношении с поэтической разработкой определенных художественных тем. Эти работы послужили толчком к выделению и описанию нами мотивов и лейтмотивов, связанных с грамматическими характеристиками слов, словоформ и их сочетаний, реализующих в поэтическом тексте те или иные понятия и выполняющих определенные поэтические «сверхзадачи». Ибо, чтобы авторская идея стала текстом, она должна пройти сквозь сеть приемов выразительности, которые, по мнению М. Л. Гаспарова, конкретизируют и обогащают ее.

Мы поставили задачу выделить морфологические показатели, связанные с рядом поэтических мотивов (Скоробогатова, 2012: 391). Предпосылкой для выделения нами грамматической основы поэтических мотивов служит онтологическая неразрывность поэтической формы и содержания: «поэзия постольку и лишь постольку есть поэзия, поскольку в ней “буква” и “дух” не делимы даже мысленно...» (Аверинцев, 2006: 248). А современный поэтический материал свидетельствует о регулярности воспроизведения поэтико-грамматического мотивного инварианта, характерного для того или иного поэтического дискурса, в индивидуально-авторских вариациях.

Важнейшим основанием и теоретическим аргументом для нашего исследования послужили две работы: одна широко и постоянно цитируемая, другая – почти забытая, известная лишь специалистам. Первая – монография Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы», в которой выдвинут тезис о мотиве как кросс-уровневом образовании. По мнению исследователя, мотивом может стать любой элемент текста: смысловое «пятно», произнесенное слово», описанное событие, краска, то есть любой текстовой феномен (Гаспаров Б. М., 1993: 30). С другой стороны, уже в 1972 г. Л. П. Черкасова, развивая традиции Харьковской лингвопоэтической школы, убедительно показывает, что сюжет и композиция лирического текста в качестве мотива могут иметь грамматический элемент. Л. П. Черкасова выделяет и описывает значение морфем и грамматическую семантику

отдельных морфологических противопоставлений, обнаруженных ею в поэзии М. Цветаевой (Черкасова, 2020: 19-30), определяя их как мотивы.

Мы, исходя из этих положений и опираясь на обширный поэтический материал (около 4 тысяч примеров из произведений 140 авторов), предложили ввести понятие поэтико-грамматического мотива. В статье Л. П. Черкасовой используется понятие мотива применительно к языковой форме. Исследовательница предполагает, что граммема или морфема могут служить мотивом и даже лейтмотивом, структурировать композицию поэтического текста или его части, при этом значение грамматического элемента выступает на первый план (Черкасова, 2020: 24). Понимая условность и относительность применения понятия мотив исключительно к грамматическим средствам выражения, мы поэтико-грамматическим мотивом называем устойчивый грамматический способ выражения определенного поэтического содержания.

Инварианты языковой сферы, по мнению ряда исследователей, взаимосвязаны с системой мотивов, которые служат воплощением идей и тем автора. Отдельные мотивы типичны для одного или нескольких идиостилей, некоторые, повторяясь, приобретают устойчивость в поэтическом языке, становятся характерной чертой и показателем определенной поэтической ситуации в национальной поэтической картине мира. В этом случае можно говорить о формировании лингвопоэтического лейтмотива в поэтическом дискурсе. Понятие лингвопоэтического мотива соответствует взгляду на мотив, предложенному О. М. Фрейденом, согласно которому мотив рассматривается как распространенный словесный образ, который является не плодом художественной фантазии автора, а «орудием, не всегда сознательным, тех форм, которые создаются природой сюжета» (Фрейденом, 1987: 121). Одним из видов лингвопоэтического мотива является мотив поэтико-грамматический, в нашем случае – поэтико-морфологический. Значимый для сюжетнокомпозиционной структуры текста, повторяющийся в художественном идиостиле или устойчивый в

поэтическом употреблении направления и / или художественной эпохи поэтикограмматический мотив становится лейтмотивом.

Результаты и дискуссии

Так как лингвопоэтический анализ прежде всего предполагает не столько «инвентаризацию» языковых элементов, образующих текст, сколько выявление связей и отношений между этими элементами, подчиняющихся определенной поэтической задаче, их когнитивную и художественную мотивацию, применение его методов при описании поэтикограмматических мотивов, на наш взгляд, вполне оправдано. Нами выделено несколько поэтикограмматических мотивов, связанных с семантическим и прагматическим потенциалом морфологических категорий русского языка.

В языке русской поэзии нового и новейшего времени развивается фольклорный поэтикограмматический мотив колебания рода при назывании сущностей, принадлежащих ирреальному («чужому») миру. С ним связан и грамматический мотив колебания категории одушевленности. Традиционно в фольклорной и авторской поэзии используется грамматическое соположение существительных мужского и женского рода (не только в произведениях, основанных на олицетворении и образом параллелизме, описанном А.Н. Веселовским), в которых представлен мотив любви и / или невозможности соединения влюбленных (Скоробогатова, 2020: 215-223). Мотив одиночества – сингулярности, сформировавшийся в русской поэзии в начале XIX столетия и продолжающий развиваться в поэзии современной, связан с отбором грамем единственного числа и грамматическим устройством одночисловых сингулярных стихотворений и стихотворений с сингулярной грамматической доминантой (Скоробогатова, 2012: 391-429). Существует, кроме того, устойчивое лингвопоэтическое представление понятия «отсутствие», связанное со стихотворными мотивами смерти, увядания, утраченной любви, безнадежности. Репрезентантами этих мотивов служат частицы *не* и *ни* и префикс *без-/бес-*. В ряде случаев эти единицы выступают для оязыковления и репрезентации в тексте понятия ирреального и связанных с ним мотивов.

Особый интерес представляет способ формирования мотива при помощи парадигмального категориального значения. В этом случае поэтическому осмыслению подвергается целостный грамматикализированный фрагмент языковой картины мира, способный сформировать и передать комплексное когнитивное понятие. В русскоязычном поэтическом дискурсе мы выделили несколько подобных поэтико-грамматических корреляций. Основная корреляция наблюдается по отношению к мотиву полноты и его комплексному морфологическому представлению при помощи полноты категориальной. Текстовая парадигмальная полнота набора граммем времени связана с передачей мотивов постоянства, повторяемости, темпоральной бесконечности, а парадигмальное представление наборов граммем рода и падежа связано с мотивом предметнопространственной полноты и всеохватности представленного. Парадигмальная полнота темпоральных словоформ соотносится с понятием 'всегда', а граммем лица, рода и падежа – с понятием 'все' / 'весь' / 'всё'.

Современные когнитивные исследования рассматривают эти понятия как универсалии, выдвигая в пользу этой точки зрения весьма веские аргументы.

О необходимости для осознания и описания мира вербализации понятия 'весь' / 'все' пишет Анна Вежбицкая в работе «Семантические универсалии и "примитивное мышление"» (Вежбицкая, 1997: 291-325). Рассматривая понятие 'весь' как важнейшее понятие логики, использующееся для предложений включения, исследовательница приходит к следующему выводу: «Насколько нам известно, не существует языков, в которых не было бы тех или иных лексических средств для выражения понятия 'весь' – не просто чего-то вроде этого, но именно данного смысла» (Вежбицкая, 1997: 308). Данное понятие исследовательница считает основой языковой универсалии. В дискуссии с Холлпайком, который утверждает, что в языках так называемых «примитивных культур» может отсутствовать понятие 'весь', аргументируя тем, что в ряде языков существуют лексемы, передающие одновременно и понятие 'весь', и понятие 'много' (Hallpike, 1979), Вежбицкая указывает на четкое разграничение

понятий 'весь' и 'много' в языках, имеющих двойственное число. Наличие высказываний, передающих соединенное значение 'все' / 'два', свидетельствует о существовании исследуемого понятия на языковом уровне даже в так называемых «примитивных языках» (название, содержание которого не отвечает, по мнению Вежбицкой, не только этическим стандартам, но и лингвистической реальности).

Понятие 'весь' / 'все' исследовательница считает ключевым понятием, необходимым для дедуктивных рассуждений, а различие культур не является препятствием для понимания и трансфера смыслов, если исходные понятийные ресурсы являются общими. При этом подчеркивается, что «универсальные для всего человечества понятия могут образовывать специфические для каждой культуры конфигурации» (Вежбицкая, 1997: 311), (Wierzbicka, 1992).

В славянских языках понятие 'все' лексикализовано в соответствующих местоимениях. По отношению к полноте времени и пространства используются местоименные наречия *всегда*, *везде*, *всюду*. Кроме этого, исследуемое понятие, по нашим наблюдениям, имеет ряд грамматических представлений не только в системе языка, но и в текстовой и дискурсивной реализации. Лексические прототипы в ряде случаев могут быть универсальным основанием межъязыковой идентификации частей речи (Вежбицкая, 2011: 216). Эта способность основана на когнитивных характеристиках прототипов и грамматической парадигмальной полноте: ряд морфологических парадигм отражает целостное представление человека о категоризации мира: система времен глагола, рода и падежа существительного, лица местоимения и глагола.

Такое грамматическая репрезентация понятия полноты в парадигмах времени, лица, рода и падежа находит текстовое и дискурсивное воплощение, в первую очередь, в художественном тексте.

Грамматические категории, представленные в языке оппозициями, в тексте, как правило, репрезентированы отдельными единицами – элементами этих оппозиций. Единица реализует в тексте свое значение (лексическое и грамматическое), как правило, в самостоятельном – по отношению к другим членам парадигмы – употреблении. Одновременное использование противопоставленных

или сопоставленных единиц одной категории на целостном пространстве текста приводит к подчеркиванию и выделению комплексных значений (в нашем случае, грамматических) и к возникновению на их основе новых контекстуальных значений, которые в поэтическом тексте регулярно коррелируют с мотивами. Это связано с тем, что парадигматические противопоставления создают высокую «разность потенциалов» (Панов, т. 1, 2004: 112), что в свою очередь повышает информативность, выразительность и фасциативность текста. Смыслы, возникающие на образно-композиционном уровне стихотворного текста, опираются в этом случае на универсальные грамматические значения, но не отдельных единиц, а их целостного единства. Линейное развертывание лирического сюжета в поэтическом тексте может не имплицитно, а видимо актуализировать языковые парадигматические отношения, выделение которых приводит к созданию ассоциативнообразного художественного пространства, обладающего выраженными метаязыковыми чертами.

Существует весьма распространенная среди филологов точка зрения, согласно которой люди и сейчас, и в древности «не говорили и не мыслили парадигмами: парадигмы есть просто факт метаописания, факт языкознания, которое “нашло” их в языке» (Николаева, 2008: 108). Мы не можем согласиться с этим тезисом. На наш взгляд, говорить об отсутствии парадигмального мышления у поэтов неверно. Поэты были первыми филологами – теоретиками и экспериментаторами, именно они сформировали поэтическую функцию естественного человеческого языка. По наблюдениям современных исследователей, поэзия начала XX века фактически создает «свой новый язык, в котором снимаются оппозиции “язык – мир” и “текст – метатекст”» (Фатеева, 2006: 44). К целостному образу языка отсылает читателя любое поэтическое высказывание (Фещенко-Такович, 2004: 75), – утверждает В. Фещенко-Такович, развивая идеи Ю. М. Лотмана о специфике языкового поэтического мышления и представления. Наши наблюдения показывают, что поэзия нового и новейшего времени обращается к языку и как к объекту, и как к способу описания.

Рассмотрим парадигмальную презентацию определенных поэтических смыслов, которые можно определить как мотивы. Здесь мы сталкиваемся с грамматическим разнообразием: парадигмальную представленность в стиховом развертывании имеют именные, глагольные парадигмы и парадигмы, категориальных значений, реализованных в разных частях речи. Связи полноты означаемого и полноты парадигмы можно охарактеризовать как своего рода грамматическую иконичность. Якобсон исследует лексические иконические знаки (Якобсон, 1983: 104-106). В описываемых случаях актуализации грамматической парадигмальной полноты в поэтическом тексте, на наш взгляд, следует говорить об иконическом комплексе знаков, связанных с морфологическим категориальным значением.

Грамматическое разнородное оформление элементов лексического единства 'мужчина – женщина – дитя' имеет характер трехродовой комплементарности, который четко осознается, актуализируясь, в стихотворении: *Многому время учило меня, / и научило – немногому: / жизнь прожить, ничего не кляня, / и обхожденью нестрогому: / если приходит **дитя** – улыбнись, / если **мужчина** вошел – не клянись, / ежели **женщина** – будь ей сестрой, / собственным духом жилье свое строй...* (М. Рахлина «Многому время учило меня...»).

Поэтесса описывает свое взаимодействие с миром, и эта полнота мира людей представлена полнотой грамматической категории рода. У лирической героини стихотворения есть ответ на возможную встречу с каждым из людей, мудрое решение ежедневных встреч-отношений.

Представление прономинальной парадигмы лица встречаем во второй строфе стихотворения Осипа Мандельштама: *Я узнал, он узнал, ты узнала – / А теперь куда хочешь, влечи: / В говорливые дебри вокзала, / В ожиданье у мощной реки.* (О. Мандельштам «Средь народного шума и спеха...»). Парадигмальная инверсия (*я – он – ты* вместо привычного в грамматике *я – ты – он*) в этом стихотворении, по мнению Ф. Б. Успенского, связана с обращением к определенному адресату (Успенский, 1990: 91). В другом стихотворении поэта,

написанном в тот же период, «Не у меня, не у тебя – у них...» парадигмальный ряд имеет традиционную последовательность: 1-е лицо, 2-е лицо, 3-е лицо. Местоимения в обоих случаях составляют одно семантическое поле, причем, хотя в разных стихотворениях использовано разное число местоимения третьего лица (*он* – *у них*), полнота представления значения лица реализована в обоих примерах. Сочетание *я – ты – они* (*он, она*) передают значение ‘все, о ком идет речь’, или просто ‘все’. На это же значение человеческой общности указывает использованное в первом стихе прилагательное *народный*.

В этом же стихотворении представлена пространственная полнота за счет полноты форм рода: второе полустишие, расширяя и конкретизируя сочетание *куда хочешь*, использует граммы трех родов *вокзал, ожиданье, мощная река*, усиленные плюралной формой граммы в словосочетании *говорливые дебри*. (В образе *ожиданья у реки* совмещается локативная, темпоральная и предметно-процессуальная семантика.)

Полнота парадигмы, особенно многочленной, актуализированной в линейном или вертикальном текстовом развертывании, в русском поэтическом тексте нового времени, на наш взгляд, свидетельствует о всеобщности, цельности, законченности, относительной самостоятельности называемого или характеризуемого. Это связано, по-видимому, с тем, что «парадигма не противопоставляет, не разграничивает единицы языка, входящие в ее состав, а их отождествляет, функционально снимает различия» (Панов, т. 1, 2004: 29 примеч.). Например, парадигмы лица местоимения и лица глагола в стихотворении А. Галича подчеркивают, многократно усиливают значение глагола, выделяя парадигмально объединенный и обобщенный субъект действия: *Недаром из школьной науки / Всего нам милей слова: / Я умываю руки, / ты умываешь руки, / он умывает руки – / И хоть не расти трава*. (А. Галич «Баллада о чистых руках»). Говорить о том, что, формируя этот текст, поэт «не мыслит парадигмами», было бы неверно. В подобных случаях поэт мыслит парадигмами, свое парадигмальное видение ситуации

оязыковляет, а в рассмотренном фрагменте даже представляет графически.

Пространственная полнота может быть представлена полнородовым рядом топонимов: *Над Лондоном, Осло, Москвой – облака, будто щит...* (А. Сопровский «В Европе дождливо (смотрите футбольный обзор)...»). Здесь перечень европейских столиц, представленный онимами трёх родов, передает комплементарное значение 'езде в Европе'.

Родовая полнота в ряде случаев имеет лексическую поддержку. В стихотворении Лидии Чарской цепочка однородных подлежащих *земля, солнце, поля, лес* (женский род, средний род, множественное число существительного среднего рода, мужской род) заканчивается обобщающим словом *все*: *Земля и солнце, / Поля и лес – / Все славят Бога: / Христос Воскрес!* (Л. Чарская «Земля и солнце...»). Здесь, как и во многих других лирических текстах, идея полноты сущего связана с идеей Бога. *С ней несут цари Востока / Злато, смирну и ливан.* (А. Фет «Ночь тиха. По тверди зыбкой...»).

Полнота окружающего предметного мира ощущается поэтом как часть более значимой, сущностной или экзистенциальной полноты, например, в стихотворении Д. Самойлова: *Дым, облако и птица / Летят неторопливо.* (Д. Самойлов «Давай поедem в город...»). В. И. Карасик в монографии «Языковая матрица культуры» описывает эту поэтическую триаду так: «очевидная символизация человеческой деятельности, вечной изменчивости природы и улетающей души» (Карасик, 2013: 197). Мы бы назвали эту триаду триадой полноты бытия.

В стихотворении Николая Гумилева «Шестое чувство» трехродовой субстантивный комплекс передает характерное для поэта-акмеиста жизнеутверждающее ощущение полноты жизни, счастья: *Прекрасно в нас влюбленное вино / И добрый хлеб, что в печь для нас садится, / И женищина, которою дано, / Сперва измучившись, нам насладиться.*

В других случаях полнородовой ряд существительных связан с идеей полного отсутствия, например: *Цели нет передо мною: /*

Сердце пусто, празден ум, / И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум. (А. Пушкин «Дар напрасный, дар случайный...»). Отсутствие передано лексически (частица *нет*, прилагательные *пусто, празден*), а его полнота – грамматически (категориальной полнотой рода охарактеризованных субстантивов). Подобные фрагменты, включающие субстантивы 3-х родов существительных при описании полного наличия или полного отсутствия, регулярно встречаются в русской поэзии XIX–XXI веков.

Полнота состояния, действия, событийная полнота, представленная субстантивно, имеет в русском языке лексическую репрезентацию *начало, середина, конец*. Ощущаться эта грамматическая полнота может контекстуально, в соположении соответствующих лексем: *Одинок в удаче, в печали, / В середине, конце и начале!* (Д. Быков «Из Унамуно»). Кроме того, наряду со значением *'все' / 'весь'* полная грамматическая парадигма может иметь темпоральное значение *'всегда'*. В этом случае используется глагольная парадигма времени, которая в русском языке также имеет трехчастную структуру.

Мотив повторяемости и темпоральной бесконечности бытия грамматически актуализирован в стихотворении Арсения Тарковского, которое начинается строфой *И это снилось мне, и это снится мне, / И это мне еще когда-нибудь приснится, / И повторится все, и все довыплотится, / И вам приснится все, что видел я во сне.* (А. Тарковский «И это снилось мне, и это снится мне...»). Последняя его строфа включает стих *Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду...* Считаю, что это стихотворение передает христианскую идею единосущного времени, ярко представленную в лирике поэта. Полная темпоральная парадигма выполняет задачу оязыковлечения этой идеи.

Грамматическая полнота времени широко представлена в русскоязычном поэтическом дискурсе. *И поет певец бродячий / ... / и о том, что все проходит, / всё проходит, всё пройдет... / Век прошел; у нас всё то же.* (М. Щербаков «Колыбельная»). Аллюзивно связанный с легендой о кольце царя Соломона, этот фрагмент

расширяет до трехвременного блока прецедентное высказывание *Все проходит, и это пройдет*, включая в него форму прошедшего времени. Этот же прием использовала Марлена Рахлина: *Хоть это будет совсем не просто – не сможет всяк: / одних заманит, потом обманет брехливый стяг, / другой мечту свою позабудет, влюбившись в то, / что было ничем, и есть ничто, и будет ничто!* (М. Рахлина «Дорога к дому»). Здесь очевидна интертекстуальная отсылка к «Интернационалу», в прецедентном для русскоязычного дискурса XX века русском варианте которого использованы только две формы времени *был* и *станет*. Снижение и отрицательный пафос этого фрагмента передается средним родом местоимения *то*, связанными с ним глаголом *было* и отрицательным местоимением *ничто*, переводящим одушевленное местоимение прецедентного текста *кто* не только в отрицательный, но и в неодушевленный вариант. Трехвременная полнота *было ничем, и есть ничто, и будет ничто!* предиката усиливает и подчеркивает поэтический смысл развенчания идеи реализации мечты о свободе и равенстве в советском социуме.

Этот же прием, но с отрицательной бытийностью, использует Мария Петровых: *Не было, и нету, и не будет. / Ныне, и по всякий день, и присно.* (М. Петровых «Сердцу ненавидеть непривычно...»), поддерживая глагольную временную полноту (форма настоящего времени нормативно эллиптирована) прецедентным блоком обстоятельств.

Развивая прием трехвременного представления понятия 'всегда', связанного с мотивом бесконечного и циклического времени, поэты XX и XXI веков порой используют сочетания разнокоренных глаголов, которые объединяются в блоки за счет действия закона единства и тесноты стихового ряда. Активно реализует грамматический потенциал глагола Иосиф Бродский, возможно, под влиянием грамматической поэтики Марины Цветаевой, которая была ему очень близка. *Я сижу у окна. Я помыл посуду. / Я был счастлив здесь, и уже не буду.* (И. Бродский «Я всегда твердил, что судьба – игра...»). Внутри стихов представлено противопоставление

временных форм (*сизжу – помыл, был счастлив – не буду*), вместе – полнота. Для идиостиля Бродского характерна актуализация временных форм, которая отражает его художественное мировосприятие. В стихотворении «Нет, мы не стали глуше или старше...» поэт признается: *И мы опять играем временами / В Больших амфитеатрах одиночеств...*

Еще один тип парадигмальной полноты, используемый как поэтический прием, средство передачи особых поэтических смыслов, – полнота падежная.

Многочленность падежной парадигмы, на первый взгляд, препятствует ее текстовой одновременной представленности, уже трехчленный ряд создает эффект накопления, тесноты, определенное ощущение художественной преднамеренности приема: **Ветер ветра ветром гонит**. (И. Крылов. «Сочинитель в прихожей»). Однако в поэзии начала XX века, ориентированной на обнажение приема, полиптотон используется достаточно часто: *Заедай верстою вёрсту, / Отсылай версту к версте !* (М. Цветаева «Волк»); **В самом себе, как змей, таясь, / Вокруг себя, как плющ, вьась – / Я поднимаюсь над собою: // Себя хочу, к себе лечу, / Крылами темными плещу, / Расширенными над водою. (О. Мандельштам. «В самом себе, как змей, таясь...»). Этот прием служит одной из типичных черт поэтического идиостиля Осипа Мандельштама (Скоробогатова, 2014: 70-102).**

Падежные значения в подобных случаях актуализированы, как и в примерах, когда словоформы выстраиваются в перечислительный ряд: **Я, мне, меня, со мной...** *Неужто с вами тоже?* (А. Кушнер. «Стрижиразбойники и ласточкималютки...»). В этом и подобных случаях происходит блокирование падежных словоформ, значимыми являются не отдельные формы и значения, а их комплекс. Смысловым единством становится многопадежный блок. В проанализированном стихотворении А. Кушнера представление местоимения первого лица *Я* в виде падежного единства *я, мне, меня, со мной* служит иконическим знаком подчеркнутого внимания лирического персонажа к собственной персоне.

В стихотворениях Б. Окуджавы встречаем несколько ярких примеров одновременной реализации многочленной и даже полной падежной парадигмы существительного: *Что мир весь рядом с ней? С ее горячей медью?.. / Судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе...* (Б. Окуджава. «Заезжий музыкант»). Этот выразительный прием парадигмального представления имени стал повторяться в песенной поэзии и в силу своей узнаваемости и экспрессивности приобрел способность указывать на межтекстовое взаимодействие. Многопадежная модель Булата Окуджавы является своеобразным поэтическим афоризмом – эстетическим знаком, который представляет поэтический стиль и художественный язык в целом (Калашник, 2011: 124). Поэты хорошо осознают иконические возможности грамматической полноты как показателя полноты смысловой. Например, Михаил Исаковский шутливо восклицает: *Я шел и ругался во всех падежах, / Во всех наклоненьях и числах.* (М. Исаковский «Шуба»). Многопадежие, парадигмы лица, рода, наклонения, времени, вида регулярно используются русскоязычными поэтами нового и новейшего времени для передачи этого значения.

Выводы

Поэтическое творчество и читательская апперцепция стихотворного текста наглядно демонстрируют феномен языковой деятельности, теоретически обоснованный де Соссюром. Рассмотренный материал подтверждает тезис о том, что в качестве мотива может выступать грамматический элемент, способный в поэтическом языке устойчиво передавать определенное содержание, создавая поэтический смысл.

Основным репрезентантом значения полноты в русском языке, по нашим наблюдениям, являются местоимения *‘все’* – *‘всё’* – *‘всегда’*. Это значение может грамматикализироваться и быть представлено в форме полных морфологических парадигм. Поэты, интуитивно чувствующие языковой потенциал, актуализируют его, благодаря чему в русской поэзии XIX–XXI вв. сформировался мотив полноты, устойчиво передающийся с помощью линейного (синтагматического) представления в тексте стихотворения морфологических парадигм разного типа.

Условность и относительность противопоставления парадигматики синтагматике в поэтическом функционировании становится максимально наглядной. Отношения между элементами парадигматического ряда в системе языка являются контрастными отношениями между элементами оппозиции в сопоставлении и комплементарными в единстве. Отношение единиц в синтагматике является отношением контраста на уровне линейных связей. Их совмещение на общем стиховом пространстве не только объединяет существующие связи, взаимно укрепляя и обогащая их, но и создает новые. Упорядоченность парадигматического плана является упорядоченностью по эквивалентности. Так как обычно синтагматика текста базируется на нормах смыслового согласования слов в тексте, в лирических фрагментах, подобных проанализированным, ассоциативнообразное пространство стихотворения опирается на смыслограмматические отношения, которыми связаны словесные единицы в его линейном развертывании, и на обобщенный грамматический потенциал языка.

Языковой потенциал морфологических парадигм в линейном развертывании поэтического текста реализует поэтический смысл полноты, всеохватности. В русскоязычной поэзии на уровне категории рода это формирует устойчивый смысл полноты пространственной и предметной (грамматикализуется значение *'все'* / *'всё'*). Значение *'все'* также передается парадигмой лица местоимения и глагола. Парадигма падежа формирует значение значимости понятия, названного падежной парадигмой определенной лексемы. Парадигма времени в поэтической линейной реализации формирует значение *'всегда'*. Стиховая рецепция грамматического парадигмального представления граммом свидетельствует об активном развитии поэтической филологии как значимой приметы современного поэтического дискурса.

Перспективой исследования является, с одной стороны, изучение стиховой реализации других морфологических парадигм, с другой – изучение феномена поэтической филологии на более широком языковом и поэтическом материале.

Література

- Аверинцев, С. С. (2006). *София – Логос. Словарь*. Київ: Дух і літера.
- Белокурова, С. П. (2007). *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт-Петербург: Паритет.
- Вежбицкая, А. (1997). *Язык. Культура. Познание*. Москва: Русские словари.
- Вежбицкая, А. (2007). *Семантические универсалии и базисные концепты*. Москва: Языки славянских культур.
- Гармаш, Л. В. (2014). Теория мотива в литературоведении. *Наукові записки ХНПУ імені Г. С. Сковороди*, 1 (77), 10–22.
- Гаспаров, Б. М. (1993). *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. Москва: Наука, Издательская фирма «Восточная литература».
- Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К. (1996). *Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст*. Москва: Прогресс.
- Калашник, В. С. (2011). *Людина та образ у світі мови: вибрані статі*. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна.
- Карасик, В. И. (2013). *Языковая матрица культуры*. Москва: Гнозис.
- Мойсієнко, А. К. (2006). *Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша*. Київ: Сталь.
- Николаева, Т. М. (2008). *Непарадигматическая лингвистика: (История «блуждающих частиц»)*. Москва: Языки славянских культур.
- Панов, М. В. (2004). *Труды по общему языкознанию и русскому языку*. Е. А. Земская, С. М. Кузьмина (Ред.). (Т.1). Москва: Языки славянской культуры.
- Скоробогатова, Е. А. (2014). *Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтика именных категорий в текстах и идиостилиях*. Харьков: Харьковское историко-филологическое общество.
- Скоробогатова, Е. А. (2012). *Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики (морфологические категории и лексико-грамматические разряды имени)*. Харьков: НТМТ.
- Скоробогатова, О. О. (2020). Формування «ВІН – ВОНА» доміанти ліричного тексту (на матеріалі поезій Б. Окуджави й С. Жадана) *Лінгвістичні дослідження. Збірник наукових праць Харківського*

- національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, 52, 215–223. <https://doi.org/10.34142/23127546.2020.52.20>.
- Успенский, Ф.Б. (1990). К поэтике О. Мандельштама (грамматика как предмет поэзии). *Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского университета*, 90–96.
- Фатеева, Н. А. (2006). Идентичность личности автора и вариативность форм выражения в текстах авангарда. *Семиотика и авангард: Антология*, 43–53.
- ФещенкоТакович, В. (2004). Прорыв в языки: где искать и находить поэзию? *Поэтика исканий, или Поиск поэтики. Материалы между. конференции/фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии»*, 62–76.
- Фрейденберг, О. М. (1987). Методология одного мотива. *Труды по знаковым системам. XX. Актуальные проблемы семиотики культуры. Ученые записки Тартуского государственного университета*, 120–130.
- Черкасова, Л. П. (2020). Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (на материале поэзии М. Цветаевой). І.І. Степанченко (Укл.). *Науково-методична спадщина Л. П. Черкасової: продовження традицій. Збірник наук. праць ХНПУ імені Г. С. Сковороди*. (с. 19–30). Харків: ХНПУ імені Г.С.Сковороди.
- Эпштейн, М. Н. (2007). *Стихи и стихия. Природа в русской поэзии XVIII–XX вв.* Самара: Издательский дом «БАХРАТ-М».
- Якобсон, Р. (1983). В поисках сущности языка. *Семиотика*, 102–117.
- Hallpike, Ch. R. (1979). *The foundations of primitive thought*. Oxford: Clarendon press.
- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, culture and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations*. New York: Oxford University Press.

References

- Averintsev, S. S. (2006). *Sofiya – Logos. Slovar*. [Sofiya – Logos. The dictionary]. Kyiv: Dukh i litera [in Russian].
- Belokurova, S. P (2007). *Slovar' literaturovedcheskikh terminov*. [The dictionary of literary terms]. Sankt-Peterburg: Paritet [in Russian].
- Vezhbitskaya, A. (1997). *Yazyk. Kul'tura. Poznanie*. [Language. Culture. Cognition]. Moskva: Russkie slovari [in Russian].

- Vezhbitskaya, A. (2007). *Semanticheskie universalii i bazisnye kontsepty*. [Semantic universals and basic concepts]. M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur [in Russian].
- Garmash, L. V. (2014). Teoriya motiva v literaturovedenii. [The theory of motif in literature studies]. *Naukovi zapysky KhNPU imeni H. S. Skovorody*, 1 (77), 10–22 [in Russian].
- Gasparov, B. M. (1993). Literaturnye leitmotivy. Ocherki po russkoi literature XX veka. [Literary motifs. Articles on Russian literature of the XX century]. Moskva: Nauka, Izdatel'skaya firma «Vostochnaya literatura» [in Russian].
- Zholkovskii, A. K., Shcheglov, YU. K. (1996). *Raboty po poehtike vyrazitel'nosti: Invarianty – Tema – Priemy – Tekst*. [Expressive poetics works: Invariants – Subject – Techniques – Text]. Moskva: Progress [in Russian].
- Kalashnyk, V. S. (2011). *Liudyna ta obraz u sviti movy: vybrani stati*. [A person and character in the language world: selected articles]. Kharkiv: KhNU imeni V. N. Karazina [in Ukrainian].
- Karasik, V. I. (2013). *Yazykovaya matritsa kul'tury*. [Language culture matrix]. Moskva: Gnozis [in Russian].
- Moisiienko, A. K. (2006). *Slovo v apertseptsiiinii systemi poetychnoho tekstu. Dekoduvannia Shevchenkovoho virsha*: [A word in apperception system in the poetic text. Decoding of Shevchenko's verse]. Kyiv: Stal [in Ukrainian].
- Nikolaeva, T. M. (2008). *Neparadigmaticheskaya lingvistika: (Istoriya «bluzhdayushchikh chastits»)*. [Non-paradigmatic linguistics: (The history of “floating elements”)]. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur [in Russian].
- Panov, M. V. (2004). *Trudy po obshchemu yazykoznaniiu i russkomu yazyku*. [General linguistics and Russian language works]. E. A. Zemskaya, S. M. Kuz'mina (Eds.). (Vol.1). Moskva: Yazyki slavyanskoi kul'tury.
- Skorobogatova, E.A. (2014). *Grammaticheskiye znacheniya i poeticheskiye smysly: poetika imennykh kategoriy v tekstakh i idioshtilyakh* [Grammatical meanings and poetic denotations: noun categories poetics in texts and individual styles]. Kharkov: Kharkovskoye istoriko-filologicheskoye obshchestvo [in Russian].

- Skorobogatova, E. A. (2012). *Grammaticheskie znacheniya i poehticheskie smysly: poehticheskii potentsial russkoi grammatiki (morfologicheskije kategorii i leksiko-grammaticheskie razryady imeni)*. [Grammatical meanings and poetic denotations: poetic potential of Russian grammar (morphological categories, lexical and grammar noun groups)]. Khar'kov: NTMT [in Russian].
- Skorobogatova, O. O. (2020). Formuvannia «VIN – VONA» dominanty lirychnoho tekstu (na materialy poezii B. Okudzhavy y S. Zhadana). [The formation of “vin – vona” dominant in the lyric text (based on B. Okudzhava and S. Zhadan’s poetry)]. *Linhvistychni doslidzhennia. Zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody*, 52, 215 – 223. doi: <https://doi.org/10.34142/23127546.2020.52.20> [in Ukrainian].
- Uspenskii, F.B. (1990). K poehtike O. Mandel'shtama (grammatika kak predmet poehzii). [About O. Mandel'shtam's poetics (grammar as a subject of poetry)]. *Trudy po znakovym sistemam. Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*, 90–96 [in Russian].
- Fateeva, N. A. (2006). Identichnost' lichnosti avtora i variativnost' form vyrazheniya v tekstakh avangarda. [Author's personality identity and wording variations in avangard texts]. *Semiotika i avangard: Antologiya*, 43–53 [in Russian].
- FeshchenkoTakovich, V. (2004). Proryv v yazyki: gde iskat' i nakhodit' poehziyu? [Breakthrough into languages: where to look for and find poetry]. *Poehtika iskanii, ili Poisk poehtiki. Materialy mezhd. konferentsiifestivalya «Poehticheskii yazyk rubezha XX–XXI vekov i sovremennye literaturnye strategii»*, 62–76 [in Russian].
- Freidenberg, O. M. (1987). Metodologiya odnogo motiva. [The methodology of one motif]. *Trudy po znakovym sistemam. XX. Aktual'nye problemy semiotiki kul'tury. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 120–130 [in Russian].
- Cherkasova, L. P. (2020). Nablyudeniya nad ehkspressivnoi funktsiei morfemy v poehticheskom yazyke (na materiale poehzii M. Tsvetaevoi). [Expressive function of the morpheme observance in poetic language (based on materials of M. Tsvetaeva's poetry)]. I. Stepanchenko (Ukl.). *Naukovo-metodychna spadshchyna L. P. Cherkasovoi: prodovzhennia tradytsii*.

- Zbirnyk nauk. prats KhNPU imeni H. S. Skovorody.* (pp. 19–31). Kharkiv: KhNPU imeni H.S.Skovorody. [in Russian].
- Ehpshtein, M. N. (2007). *Stikhi i stikhiya. Priroda v russkoi poehzii XVIII-XX vv.* [Verses and elements. Nature in Russian poetry of XVIII-XX centuries]. Samara: Izdatel'skii dom «BAKHRAT-M» [in Russian].
- Yakobson, R. (1983). V poiskakh sushchnosti yazyka. [Searching for language essence]. *Semiotika*, 102–117 [in Russian].
- Hallpike Christoper Robert (1979). *The foundations of primitive thought.* Oxford: Clarendon press [in English].
- Wierzbicka Anna (1992). *Semantics, culture and cognition: Universal human concepts in culture-specific configurations.* New York: Oxford University Press [in English].

Рукопис статті отримано 6 вересня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 15 листопада 2021 року

Інформація про автора

Скоробогатова Олена Олександрівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов імені професора Михайла Гетманця Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, 61168, Харків, Україна; e-mail: skorobogatova.elena@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0214-1889>.

Skorobohatova Olena O., Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Foreign Literature and Slavic Languages named after Professor Mykhailo Hetmanets, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine; e-mail: skorobogatova.elena@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0214-1889>.

УДК 821.161.1(477)-32.09 "18"

Ірина Терехова

ДУАЛІСТИЧНА КАРТИНА СВІТУ В «МАЛОРОССИЙСКИХ БАЛАДАХ» ЛЕВКА БОРОВИКОВСЬКОГО

Анотація

Стаття присвячена вивченню баладної творчості першого романтика української літератури – Левка Боровиковського. Об'єктом вивчення стали маловідомі російськомовні балади митця, написані ритмічною прозою: «Две доли», «Хромой скрипач», «Ружье-совсем», «Лыхо», «Кузнец», «Великан».

Метою нашого дослідження є визначення особливостей дуалістичної картини світу в «Малороссийских баладах» Левка Боровиковського.

Задля реалізації окресленої мети у статті використано синтезовану єдність дослідницьких методів: метод компаративного аналізу, метод аналізу та синтезу, порівняльно-історичний метод, метод інтердисциплінарних зв'язків, метод біографізму.

У ході дослідження з'ясовано художню специфіку прозових балад Левка Боровиковського в контексті розвитку українського романтизму, визначено особливості романтично-дуалістичного світосприйняття митця, окреслено характерологічні риси функціонування балади як літературного жанру.

Всі «Малороссийские балады» Л. Боровиковського мають фольклорне підґрунтя. Тут письменник застосовує матеріали народних вірувань, легенд, казок. Зазначимо, що до процесу фольклорної обробки сюжетів він підходить творчо, тому авторська оцінка є особливо вагомою.

У статті доведено, що російськомовні балади Левка Боровиковського, ґрунтуючись на засадах народної естетики, репрезентують картину романтичної двосвітності. Такий дуалізм спричинений відокремленням двох світів: реального та ірреального,

антагоністичних за своєю природою. Антагонізм у свою чергу проявляється в опозиції диявольського і божественного, гармонійного та дисгармонійного, піднесеного та буденного, вільного існування людини та поневолення її законами соціуму. Художня картина світу в Боровиковського позначена домінуванням вищих демонологічних сил.

Визначено, що прозові балади Левка Боровиковського відповідають художнім канонам поезики романтизму, але одночасно залишають в собі просвітницькі елементи. Містичний зміст російськомовних творів автора знаходить свою реалізацію в напруженому сюжеті, де фантастичне тісно переплітається із соціально-побутовим.

Ключові слова: балада, романтизм, фольклор, картина світу, дуалізм.

Аннотація

Стаття посвящена изучению балладного творчества первого романтика украинской литературы – Левка Боровиковского. Объектом изучения стали малоизвестные русскоязычные баллады писателя, написанные ритмической прозой: «Две доли», «Хромой скрипач», «Ружье-совсем», «Лыхо», «Кузнец», «Великан».

Цель нашего исследования – определение особенностей дуалистической картины мира в «Малороссийских балладах» Левка Боровиковского. Для реализации намеченной цели в статье использовано синтезированное единство исследовательских методов: метод сравнительного анализа, метод анализа и синтеза, сравнительно-исторический метод, метод междисциплинарных связей, метод биографизма.

В ходе исследования установлена художественная специфика прозаических баллад Левка Боровиковского в контексте развития украинского романтизма, определены особенности романтического дуалистического мировосприятия писателя, обозначены характерологические черты функционирования баллады как литературного жанра.

Все «Малороссийские баллады» Л. Боровиковского имеют фольклорный базис. Писатель использует материалы народных

верований, легенд, сказок. К процессу фольклорной обработки сюжетов он подходит творчески, поэтому авторская оценка является особенно значимой.

В статье доказано, что русскоязычные баллады Левка Боровиковского, основываясь на принципах народной эстетики, представляют картину романтического двоемирия. Такой дуализм определен обособлением двух миров: реального и ирреального, которые антагонистичны по своей природе. Антагонизм в свою очередь проявляется в оппозиции дьявольского и божественного, гармонического и дисгармонического, возвышенного и обыденного, свободной жизни человека и порабощения его социальными законами. Художественная картина мира Боровиковского обозначена доминированием высших демонологических сил.

Прозаические баллады Левка Боровиковского соответствуют художественным канонам поэтики романтизма, но одновременно содержат в себе просветительские элементы. Мистический смысл русскоязычных произведений автора находит свою реализацию в интригующем сюжете, где фантастическое тесно переплетается с социально-бытовым.

Ключевые слова: баллада, романтизм, фольклор, картина мира, дуализм.

Abstract

The article is devoted to the study of the ballad creativity of the first romanticist of Ukrainian literature – Levko Borovikovsky. The object of study was the writer's little-known Russian-language ballads, written in rhythmic prose: «Two fates», «Lame violinist», «Gun-absolutely», «Woe», «Blacksmith», «Giant».

The purpose of our research is to determine the features of the dualistic picture of the world in Levko Borovikovsky's «Little Russian Ballads». To achieve the intended goal, the article uses a synthesized unity of research methods: the method of comparative analysis, the method of analysis and synthesis, the comparative-historical method, the method of interdisciplinary relations, the method of biography.

In the course of the study, the artistic specificity of the prose ballads of Levko Borovikovsky in the context of the development of Ukrainian romanticism was established, the features of the romantic dualistic worldview of the writer were determined, the characterological features of the functioning of the ballad as a literary genre were identified.

All «Little Russian ballads» by L. Borovikovsky have a folklore basis. Here the writer uses materials of folk beliefs, legends, fairy tales. He approaches the process of folklore processing of plots creatively, where the author's assessment is especially significant.

The article proves that the Russian-language ballads of Levko Borovikovsky, based on the principles of folk aesthetics, represent a picture of a romantic double world. Such dualism is determined by the limitation of two worlds: the real and the unreal, which are antagonistic in nature. Antagonism, in turn, manifests itself in the opposition of the diabolical and divine, harmonious and disharmonious, sublime and ordinary, the free life of a person and his enslavement by social factors. The artistic picture of Borovikovsky's world is marked by the dominance of higher demonological forces.

The prosaic ballads of Levko Borovikovsky correspond to the artistic canons of the poetics of romanticism, but at the same time they concentrate enlightenment elements. The mystical meaning of the author's Russian-language works finds its realization in a tense plot, where the fantastic is closely intertwined with the social and everyday life element.

Key words: ballad, romanticism, folklore, worldview, dualism.

Вступ

За усталеною традицією Левка Боровиковського прийнято вважати першим романтиком української літератури. До сих пір парадоксальним лишається факт: постать митця тривалий час перебувала поза увагою літературознавців. Винятком хіба що можна назвати монографію М. Ткачука «Романтичний дискурс Левка Боровиковського» (2020), яка фактично стала першою ґрунтовною роботою, що досить повно описує дискурсивну практику романтика та його творчі пошуки в баладному жанрі. Автор роботи слушно

зауважує: «..Левко Боровиковський постав яскравим поетом-романтиком, який постійно експериментував, шукав нові жанрові форми і засоби моделювання романтичної картини світу. Як чимало європейських митців доби, український поет спирався у своїх художніх шуканнях на багатства української народної словесності» (Ткачук, 2020: 47). М. Ткачук відстоює думку про те, що романтичний дискурс Боровиковського знайшов оригінальне вираження на національному ґрунті українського письменства: митець трансформував просвітницькі ідеї та романтичний ідеалізм, органічно увібрав нові, західноєвропейські культурні знахідки добри романтизму, синтезував у цілісну єдність моральне й естетичне в словесному вираженні, внаслідок чого митець вибудував нові форми культурної ідентифікації з романтичним світом (Ткачук, 2020: 60). Отже, дослідження творчості Левка Боровиковського є вкрай актуальним на сьогодні. Воно потребує новаторського відкриття особливостей поезики творів автора, розуміння граней його таланту, розкриття світоглядних орієнтирів, виражених у творчій палітрі митця.

Характеристику творчості Левка Боровиковського, зокрема висвітлення проблем поезики його віршованих і прозових балад, подано також у літературно-критичних статтях А. Шамрая, С. Крижанівського, М. Яценка та ін. Зокрема, А. Шамрай, характеризує стиль Боровиковського, наголошує на тому, що «характерні ознаки творчості нашого першого романтика зв'язані, переважно, з тими формами романтичної творчості, що з їх починала найранніша генерація європейських романтиків у світових масштабах» (Шамрай, 1930: 123). До такої думки схиляється і С. Єфремов: «Почавши писати під впливом подій літературного відродження, Боровиковський шукає нових стежок для письменницької роботи в тих течіях, що рясно постачала світова література» (Єфремов, 1995: 341). С. Крижанівський та М. Яценко вдаються до характеристики художніх особливостей балад Л. Боровиковського, в тому числі вибірково аналізуючи і прозові твори. Проте студії, які б всебічно відображали заявлену тему, на

жаль, відсутні в сучасному літературознавстві, тому запропоноване дослідження є важливим у вивченні творчості першого романтика української літератури.

Метою нашої роботи є визначення особливостей дуалістичної картини світу в «Малороссийских баладах» Левка Боровиковського.

Основні завдання дослідження:

- з'ясувати художню специфіку прозових балад Левка Боровиковського;
- визначити особливості дуалістичного світосприйняття в російськомовних баладних творах письменника;
- окреслити характерологічні риси функціонування балади як літературного жанру;
- проаналізувати «Малороссийские балады» Левка Боровиковського в контексті розвитку українського романтизму.

Методологія та методи дослідження

У роботі використано таку синтезовану єдність дослідницьких методів: метод компаративного аналізу, метод аналізу та синтезу, порівняльно-історичний метод, метод інтердисциплінарних зв'язків, метод біографізму.

Результати та дискусії

Балада – жанр, який активно опрацьовувався та творчо інтепретувався Левком Боровиковським. Такий вибір був цілком очевидним, оскільки «романтики залюбки використовували проторомантичний жанр народної балади з його таємничістю, гіпертрофованими пристрастями, незвичайними характерами й ситуаціями, драматизмом, інтригуючою тональністю, націленістю не стільки на опис події, скільки на те, що справити сильне враження на «адресата», схвилювати його» (Нахлік, 1988: 230–231).

Своєю генеалогією літературний жанр балади пов'язаний з виданням В. Вордсворта «Ліричні балади» (1798), завдяки чому баладні твори набули характеристик фантастичності, епічності, виразної фабульності. Згодом цей жанр знайшов застосування

в Німеччині в гейдельберзькій школі романтиків, зблизившись з ліро-епосом і ввібравши в себе сюжетні мотиви народних легенд і переказів. Звідти балада здобула свого розповсюдження в слов'янських літературах.

У контексті українського романтизму балада не пропагувала культ крайнощів, як це було в європейських літературах, наприклад тяжіння до рівномірної епічної оповіді або зображення буремних фантастичних подій, збільшеної експресії почуттів, натомість набула ознак певної ліризації, де фольклорний компонент став пріоритетним. На перший план виступили проблеми морально-етичного характеру, а раціональне та таємниче утворили своє силове опозиційне поле. В українській літературі балада є засобом вираження ліро-епічної поезії. Однак Левко Боровиковський її переосмислив, застосувавши прозову форму. Зазначимо, що такі експерименти були властиві для літературно-естетичної доктрини романтизму.

Російськомовні балади Л. Боровиковського створено в курський період життя та творчості. Першопочатково їх було близько двадцяти, але видано лише шість: «Две доли», «Хромой скрипач», «Ружье-совсем», «Лыхо», «Кузнец», «Великан» (1840, журнал «Отечественные записки»). Усі «Малороссийские балады» Л. Боровиковського мають фольклорне підґрунтя. Це обумовлено захопленням народними пам'ятками старовини, про що митець говорить у своєму епістолярії: «Местная, роскошная поэзия народных песен, суеверный быт моих земляков, ... замысловатость поверий, суеверий представляют богатое сокровище для Баллад, Легенд, Дум: это рудник нетронутый» (Боровиковський, 1967: 208). У прозових баладах Л. Боровиковський активно застосовує матеріали народних вірувань, легенд, казок. До процесу фольклорної обробки сюжетів він підходить творчо, тому авторська оцінка є особливо значущою. На цьому, зокрема, наголошує М. Яценко: «..помітна вже суб'єктивна позиція автора, спроба надати народно-міфологічному матеріалові певної організації, внести в нього художню ідею» (Дзевєрін, 1987: 6). У літературознавстві стосовно жанрової визначеності балад Л. Боровиковського висловлено різні

думки. Зокрема, С. Крижанівський називає ці твори відтворенням народних казок і легенд, перейнятих елементами фантастики, оформленій у так званій сказовій манері, досить стислій і стриманій (Боровиковський, 1957: 40-41). Проте М. Яценко маркує їх як притчові оповідання, написані ритмічною прозою, вбачаючи в них поєднання просвітницьких і романтичних ідей, просвітницького реалізму і романтичного стилю (Яценко, 2005: 287). На нашу думку, російськомовні прозові балади Л. Боровиковського мають подібну авторську дефініцію виходячи через їх змістовне навантаження. Для них, як і для традиційних віршованих балад, властиве поєднання містичного змісту та напруженого сюжету. Тут широко застосовуються антиномії добра і зла, містичного та реального, піднесеного та буденного, а провідними стають фантастичний та соціально-побутовий складники. Прикладом тому може бути романтичне оповідання П. Куліша «Гордовита пара», яке в прозовій формі вміщує баладний зміст. Ця традиція згодом продовжена і Марком Вовчком у баладному оповіданні «Максим Гримач».

«Малороссийские баллады» Л. Боровиковського відповідають канонам романтизму, однак і не позбавлені просвітницьких елементів. Зазначимо, що в епоху просвітництва розум домінував над чуттєвістю. Суворі канони та правила переважали над спонтанністю, несумісним поєднанням елементів. Романтизм руйнує раціоналістичні традиції, поряд з усталеною нормою з'являється її інваріант. Світ стає багатограним, він ніби роздвоюється, розпадається на частини. Людина тепер не є господарем всесвіту, нею починають керувати невідомі сили, що становлять собою одну систему. Проаналізуємо реалізацію концепції дуалістичної картини світу в прозових баладах Л. Боровиковського.

У баладі «Две доли» змальовано картину всесвіту, поділеного навпіл: на земну сферу та трансцендентальну (виражену в керуванні світом надприродних сил, зокрема фатуму). Варто зазначити, що залежність людини від долі є характерною ознакою романтизму. З цього приводу Д. Чижевський слушно зазначає: «Життя людини змальоване часто в його залежності від “долі” людини, що

відповідає внутрішньому еству людини. “Доля” окремої особи чи родини, народу – улюблена тема романтичної поезії» (Чижевський, 2003: 409). Фікційний світ у прозовій баладі Л. Боровиковського є доміантним. Доля вирішує подальше життя своїх обранців. Це зокрема проілюстровано на прикладі двох братів – героїв балади «Две доли». У художній основі твору покладено народні міфологічні уявлення про долю-помічницю: «Бідність та багатство людини залежить від працелюбності її Долі, яка.. допомагає людині у виконанні господарських робіт. Працелюбна доля селянина працює разом з ним, в’яже в полі снопи і навіть, подібно духу-збагачувачу, краде для нього зерно з сусідніх полів» (Толстой, 1999: 115). Кожен з братів мав свою долю, яка керувала та визначала соціальний статус свого господаря. Молодший брат жив заможнo, мав авторитет в суспільстві. Старший ж постійно працював, але був бідним, не маючи нічого, крім вбогої хатини. Бідність людини, відповідно міфологічних вірувань, зумовлена лінощами та розвагами долі-господині. Зовнішній вигляд долі залежить від її власника. Традиційно її вимальовують так: «...образ долі подається у вигляді простоволосої жінки, однак її вигляд залежить від того, кому вона належить, зокрема доля щасливої людини ходить у гарному вбранні» (Толстой, 1999: 115). У баладі Боровиковського портретну характеристику долі подано за допомогою контрастивних принципів: у заможного брата доля постає у вигляді неохайної, просто вбраної жебрачки, у бідного ж навпаки – це нарядна, доглянута, вродлива пані. Однак відповідно народних уявлень, долю можна приборкати, тим самим змінивши власне життя: «Якщо у чоловіка ледача Доля, то він повинен розшукати її та побити – тоді Доля почне працювати і допомагати своєму господарю» (Толстой, 1999: 115). Такому принципу слідував і молодший брат. Він знайшов свою долю та суворо покарав її. Та почала плакати та пообіцяла, що стане служницею і буде невтомно працювати. Після того доля молодшого брата пішла до своєї сестри та віддала їй своє дороге вбрання і прикраси, а собі взяла лахміття. Так сестри-долі помінялися своїми місцями та відповідно обов’язками. Відтоді молодший брат

розбагатів, почав жити спокійним, розміреним життям. Старший ж навпаки став жалітися на своє життя, горе, хвороби та безгрошів'я. У кінці твору він захоче розбагатіти, піде на пошуки скарбу. Однак замість довгоочікуваного золота віднайде мішок із смертельно згубними злиднями.

Отже, художня картина світу в Боровиковського позначена домінуванням вищих сил, які силоміць втручаються в життя людини та гублять її. Тут за слушним зауваженням М. Ткачука: «Концепція двосвітності Левка Боровиковського не має зримого зв'язку з релігійно-християнськими поглядами, проте фатум ній посідає значне місце. Доля діє всупереч людській волі, пригноблює її, герой безсилий проти її веління. Поет маніфестує нове світобачення і героя, новий художній синтез образотворення, символіку та нові означувані структури, які часто спираються на фольклорні структури, але по лінії розповідності (нарації) інтерферуються (накладаються, доповнюються, перекриваються), по-новому інтерпретуються» (Ткачук, 2020: 71).

Антагоністичний образ долі вимальовано у баладі «Лыхо». У творі йдеться про те, як один чоловік вирішив у мандри, аби відшукати горе, бо багато про нього чув, але ніколи з ним не стикався. Тут Боровиковський вдається до відтворення топосу ірреального світу, якому підпорядковується земний. Змалювання такої картини світу відповідає канонам романтизму: «вот видит в степи беспредельной под лесом, замок железный; кругом частокол из костей человеческих, черепы воткнуты сверху» (Боровиковський, 1957: 237). Картина побаченого вжахує, проте моторошним є і саме дійство. Біля брами стояв служитель, весь обвішаний сухими зміями та травою. Він запросив чоловіка до палацу. Там герой побачив сліпе Горе: «В огромной зале лежал великан огромный тучный; его голова на покутье, ноги на печке. Ложе – кости людские: поет ему горькие страшные песни у изголовья старуха Журба; Отчаяние с ядом, ножом и петлей стоит на посылках; Злыдни гостят, вокруг Горя обсевши» (Боровиковський, 1957: 238). Чоловікові пропонують скоштувати незвичну страву – людську голову: «И страшно и холодно

гостю! – Боїться он пиши ужасной – боїться ослушаться Горя» (Боровиковський, 1957: 238). Однак герой наважується ошукати Горе та ховає голову під лавку. Тоді Лихо вирішує йому помститися та вбити. Чоловік тікає з ірреального світу, однак у дверях лишається його рука. Варто зазначити, що тут присутня алюзія з давньогрецького міфу про циклопа Поліфема та Одіссея. Коли Одиссей потрапив в гості до людоджера, той намагався його ошукати та з'їсти. Чоловік сховався під хутро вівці та втік. У кінці Одиссей, так само як і герой Боровиковського, втрачає руку. Зазначимо, що тут також вбачається перегук і з народною казкою «Лихо однооке», головні персонажі якої – коваль і потворна одноока жінка-відьма. Закінчується балада Боровиковського висновком просвітницького характеру: «Подана Горю прислужою рука. .. А горя искатель страдает всю жизнь без руки, калека, всегда поминает ужасное Горе... Он кается горько, но поздно раскаянье после прошедшего дела» (Боровиковський, 1957: 239).

Зіставлення реального та ідеального світів також відображено у баладі «Великан». Авторський ідеалізований топос відтворено в дещо фантастичному вимірі. Боровиковський репрезентує минувшину, яка дещо нагадує утопію. Балада розпочинається із нетипового зачину: «Славно, завидно живали прадеды наши!» (Боровиковський, 1957: 229). Далі автор змальовує світ ідеальної минувшини: земля родила майже без посіву, струмки текли молоком, річки – вином, патокою, не було морозу, хвороб, горя, люди не знали, що таке багатство, розкоші, тому не шукали золото, вбивство не було забавою, не було війн. Боровиковський переповідає історію велетня Івашки: «Рос тот Ивашка не летами-днями, часами. И вырос Ивашка в два года, как вырос другой бы в 20; а в 20 Ивашка – на свете такой не бывал великан; и не было крова ему, полотна не было на рубашку». (Боровиковський, 1957: 230). Він був настільки великим, що інші люди на його фоні здавалися мікроскопічними. Тому не зміг велетень жити в цьому місці, вирішив віднайти інший світ, який б відповідав би його вимірам: «К морю подходит – море ему по колено; к горам – как плетень переступит. Но вот он встречает огромную гору.

Взобрався, а радуга руку ему подаєт – вот мой Івашка близехонько к небу; но на небо – бог не пуштаєт; а на землю – он уже не слезет...» (Боровиковський, 1957: 231). Лишився Івашка самотнім, перебуваючи між небом і землею. Тільки хмари, вітри та бурі були його єдиними друзями та розрадниками. Подальше життя Івашки сповнене мук і страждань. У кінці балади автор врешті знімає маску та відкриває таємницю, ким насправді був герой: «Поэт: ему тесно здесь жить, на земле, меж людьми; а на небе для смертных – нет в жизни дороги. Ужасна меж той и другим середина!..» (Боровиковський, 1957: 231). Літературознавець М. Яценко визначає жанр цього твору як притчу, у якій письменник ставить проблему осягнення романтичного ідеалу, що стає недосяжним для поета, «оскільки тягар земного життя подолати не можна» (Яценко, 2005: 294). Дослідник також зазначає, що міфологізація побутового матеріалу розкриває алогічність реального життя, а розколотість буття виступає як несумісний контраст двох сфер: світу реального, буденно-прозаїчного, непоетичного й світу піднесеного, ідеального, поетичного, між якими перебуває герой (Яценко, 2005: 254). Характеризуючи баладу «Великан», М. Ткачук продовжує думку М. Яценка: «Відтак у Боровиковського спостерігається трагедійність творчої особистості. Властива українському романтизмові думка про високу місію митця у Боровиковського пов'язується з визнанням його обдаруванням як провидця. У його творах втілюється романтична суть пророчого боговідкриття, уявлень про митця як Божого посланця на землі... Спільним для поета і пророка є воля до реконструкції антигуманного світу словом» (Ткачук, 2020: 70).

Отже, Івашка постає митцем, який вирізняється серед посередньої сірої маси передусім своєю величчю думки. Він намагався опанувати іншу реальність, досягти омріяного ідеалу, вирватися з лабетів повсякденності Але не зміг досягти омріяного ідеалу, оскільки рамки буденності виявилися сильнішими. Івашка постає героєм-мучеником, для якого нестерпним виявляється оточуюча дійсність, що не відповідає його мистецьким запитам та очікуванням.

У баладі «Хромой скрипач» Л. Боровиковський продовжує роздуми над темою мистецтва та осягненням ідеальної дійсності. Головний герой балади – бідний наймит Трішка. Усе життя він мріяв навчитися віртуозній грі, оскільки мистецтво становило для нього дивний прекрасний світ, протилежний потворній дійсності. Однак грати йому не вдавалося. Тоді у відчаї він починає просити допомоги у нечистого. Опівночі з'являється чорт, перевтілений у образ старого діда. Він виконує прохання Трішки. Здійснює магічний ритуал: вдаряє о вербу балалайку, та у свою чергу розлітається в тріски і перетворюється на дивовижну скрипку: «Только что Тришка струн прикоснулся – и звезд он не возвидел в восторге, запрыгали искры в глазах у него: игры такой не слышал он от рода! Играет, и пляшет, и с радости плачет. А злой старичок то хохочет, хохочет! А злой старичок то смеется, ...да тешится парнем!» (Боровиковський, 1957: 228). Потім чорт перетворюється у величезний пень, об який Трішка вибиває коліно. Такою жорстокою була плата за послугу нечистого. З кукуріканням півня щезає чорт, а наймит на все життя лишається скаліченим: «Зато ж его скрипка-колдовка при нем, зато ж какой и скрипач он теперь: под скрипку его хоч-не-хоч – потанцуешь!» (Боровиковський, 1957: 229). Таким чином, прагнення до мистецтва зіграло злий жарт із Трішкою. Потойбічна сила стала тому на заваді. Зазначимо, що жертовність заради поринання у світ прекрасного – одна з ключових тем українського романтизму. З цього приводу Л. Ткачук зазначає: «Звідси у Боровиковського, як і в інших романтиків, – своєрідна апологетизація мистецтва, перебільшення його впливу на людину... Тільки у творчості особа знаходить свободу, якої вона позбавлена в щоденному житті у своєму соціальному статусі» (Ткачук, 2020: 69–70).

Залучення сил потойбічного всесвіту задля наближення до омріяного ідеалу відображений в іншій прозовій баладі Л. Боровиковського «Ружье-совсем». Фабула твору є подібною до балади «Хромой скрипач». Герой, бідний мисливець Безродний, перебуває у стані відчаї, оскільки не може досягти бажаного щастя, тому кличе на допомогу чорта. Той дарує йому чарівний предмет – рушницю. Натомість нечистий глузує з чоловіка, а у кінці його

дар, що приніс омріяне багатство, стає смертельно згубним. Якщо для кульгавого скрипаля угода з чортом відкривала можливість перебування у світі ідеальному, то для Безродного важливим було щастя в світі земному, за допомогою нечистого він хотів розбагатіти та заслужити кохання дівчини. У душі героя відбувається боротьба: «В жилах Безродного кровь застыла от условия чорта, но власть над девицей привязанность к жизни на миг заглушила. Он думал: мгновенное счастье дороже столетнего горя. Мигом сорвалось с его языка ужасное слово «согласен!» (Боровиковський, 1957: 234). Однак досягти щастя в реальній дійсності він не зміг, хоч і підкорив дівчину. Тут Боровиковський вдається до просвітницьких сентенцій – продажне серце обраниці любити не може. Намагаючись позбутися свого конкурента, герой продає йому згубну диво-рушницю. Однак диявол влаштував все за своїм сценарієм: жертвою опинився саме Безродний, а не його товариш. Художню дію у творі, зокрема сцену зустрічі героя з чортом, увиразнюють пейзажні елементи, яких немає в попередніх баладах. Перед появою диявола картина ночі зображується так: «Вот месяц взошел, и яркие звезды, как угли горячие по небу стали искриться. В отчаяньи бедный стрелок стал думать опасную думу» (Боровиковський, 1957: 233). Коли ж чорт приходить до Безродного, він одразу стає хазяїном ситуації та підкорює своїй владі все навкруги, що також знайшло відображення в змалюванні пейзажу: «Черт тут на небо дунул – и яркие звезды задуты, померкли. Охотничьей шапкой закрыл он чуть выплывший месяц, замолвил ружье...» (Боровиковський, 1957: 234). Пейзаж змінюється і в кінці дії, коли угоду вже укладено, а Безродний лишається на самоті з диявольським подарунком: «Скрылся. Шапка с месяца спала, блеснули звезды, перед Безродным промчалсь две быстрые серны. Выстрел – и обе у ног» (Боровиковський, 1957: 234).

Зв'язок реального та ірреального світів простежується і в баладі «Кузнец». Тут утверджується перемога людини над дияволом. Балада має оптимістичний фінал, бажане знаходить свою реалізацію в повсякденній дійсності. Зазначимо, що з «Малороссийских балад» Л. Боровиковського це чи не єдиний твір, де реальний вимір вивищує ірреальний.

У баладі йдеться про коваля Яремку, який зневажав нечисту силу та всіляко над нею знущатися. Предметом його глузування був портрет нечистого. До речі, це єдиний прозовий твір Боровиковського, де детально подано опис чорта: «Подле горнила, на самой на печке, висел на холсте намалеванный черт, повешенный кверху ногами; ну, да и списанный точно! ..Черный с рогами, с предлинным хвостом, с бороною, с калиткою денег в когтях с людскими грехами» (Боровиковский, 1957: 240). Чорт розсердився на зневажливе ставлення до себе та захотів помститися. Ніякі диявольські спокуси не вабили коваля: ані гроші, ані худоба, ані влада. Тоді нечистий вирішив перехитрити Яремку. Він перетворився на цигана та прийшов до кузні в найми. Варто відзначити, що мотив, коли диявол в людській подобі наймається на роботу, наявний і в народній казці «Служба за три коржики».

Коваль взяв нового робітника, не підозрюючи що його очікує далі. Циган був відмінним працівником, до того ж наділений чудодійними здібностями, зокрема міг старих перетворювати в молодих, хворих робити здоровими: «Цыган пригораздил к жаровне ногу хрошую; вынул, ударил молотком, sprыснул водой, посыпал песком. Атаман лишь вышел из рук кузнеца – да в присядку!» (Боровиковский, 1957: 241). Слава про цигана-чарівника та кузню поширювалася по всьому світі. Одного разу до Яремки прийшов пан. Він захотів, щоб той зробив його молодим. Вирішив коваль здійснити чудодійний обряд омолодження. Однак нічого в нього не вийшло, старий пан згорів у вогні. Циган-помічник кудись раптово зник. Коваль вирішили засудити та відправити до Сибіру. Тут знов з'являється циган. Він обіцяє врятувати чоловіка за умови, щоб той ніколи не знущався над його портретом. Чорт виконав свою обіцянку: з вогню з'явився пан вже значно молодший. Але Яремка не послухав чорта, він вирішив остаточного його позбутися: «Снял мой Яремка проклятый портрет со стены, отнес его в кузницу – и швырнул на огонь, и черным дымом покрылся огонь весь. Холст же сгорел, а проклятый метнулся в трубу. И с этой поры тот черт почернел еще хуже, его борода обожглась, и любимое место его осталось – кузнечные трубы» (Боровиковский, 1957: 243). Отже, Яремці вдалося побороти нечистого, праведне врешті отримало верх над гріховним.

Балада Л. Боровиковського «Кузнец» має аллюзивні зв'язки з народною легендою «Кузнец и черт», яку подає в своєму збірнику «Народные русские легенды» О. Афанасьєв. Фабули творів є ідентичними. Відмінною є хіба що кінцівка легенди, де коваль приймає угоди чорта: «с тех пор перестал кузнец плевать на черта и бить его молотом, работник его скрылся и больше на глаза не показывался» (Афанасьєв, 1914: 218). У збірнику О. Афанасьєва вміщено також ще одну легенду «Пустынный и дьявол», яка теж має сюжетні паралелі з баладою «Кузнец». У народному творі розповідається про те, як чорт вмів переробляти людей, зокрема старців перетворювати в молодих. Сюжетна лінія розгортається навколо пустельника та кульгавого чорта, який хоче помститися за насмішки та образи. Він переробляє пустельника та згодом хоче його погубити. Однак сила Господня рятує чоловіка від смерті.

Отже, Л. Боровиковський в основі своєї балади «Кузнец» поклав народні легенди про чорта, однак вдався до творчої інтерпретації фольклорного сюжету. Пізніше у 1843 році П. Куліш видасть оповідання «Коваль Захарко. Рассказ одного козака», в якому так само, як і в прозовій баладі Боровиковського, переповідається історія перемоги коваля над чортом. Захарко зневажав та всіляко знущався над нечистим, а в кінці вбив його молотом. Таким чином, фікційний світ, представниками якого є нечиста сила, подоланий, а духовне врешті перемагає.

Висновки

Російськомовні балади Левка Боровиковського, ґрунтуючись на засадах народної естетики, репрезентують картину романтичної двосвітності. Цей дуалізм спричинений протиставленням двох світів: реального та ірреального, антагоністичних за своєю природою. Антагонізм у свою чергу проявляється в опозиції диявольського і божественного, гармонійного та дисгармонійного, піднесеного та буденного, вільного існування людини та поневолення її соціальними принципами.

Прозові балади Левка Боровиковського відповідають художнім канонам поезики романтизму, але одночасно залишають в собі просвітницькі елементи. Містичний зміст російськомовних творів автора знаходить свою реалізацію в напруженому сюжеті, де фантастичне тісно переплітається із соціально-побутовим.

Література

- Афанасьев, А.Н. (1914). *Народныя русскія легенды*. Москва: Книгоиздательство «Современные проблемы».
- Боровиковський, Л.І. (1967). *Повне зібрання творів*. Київ: Наукова думка.
- Боровиковський, Левко. (1957). *Твори*. Київ: Радянський письменник.
- Дзеверін І.О. (Ред.). (1987). *Українські поети-романтики. Поетичні твори*. Київ: Наукова думка.
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ: Femina.
- Нахлік, Є.К. (1988). *Українська романтична проза 20-60-х років XIX ст.* Київ: Наукова думка.
- Ткачук, М.П. (2020). *Романтичний дискурс Левка Боровиковського (Літературний портрет)* (вид. друге, випр. і доп). Київ: КНТ.
- Толстой Н.И. (Ред.). (1999). *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. (Т. 1-5). (Т. 2). Москва: Международные отношения.
- Чижевський, Д. (2003). *Історія української літератури*. Київ: Академія.
- Шамрай А. (Ред.). (1930). *Харківська школа романтиків*. (Т. 1). Харків: Державне видавництво України.
- Яценко, М. (2005). Левко Боровиковський. Жулинський М. (Ред.). *Історія української літератури XIX століття*. (Кн.1-2) (Кн. 1) (сс. 286–296). Київ: Либідь.

References

- Afanas'ev, A.N. (1914). *Narodnye russkie legendy [Folk Russian legends]*. Moskva: Knigoizdatel'stvo Sovremennye problemy [in Russian].
- Borovykovskiy, L.I. (1967). *Povne zibrannia tvoriv [Complete collection of works]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Borovykovskiy, L. (1957). *Tvory [Works]*. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
- Dzeverin I.O. (Red.). (1987). *Ukrainski poety-romantyky [Ukrainian romantic poets]*. Poetychni tvory. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva [History of Ukrainian literature]*. Kyiv: Femina [in Ukrainian].
- Nakhlik, Ye.K. (1988). *Ukrainska romantychna proza 20-60-kh rokiv XIX st. [Ukrainian romantic prose of the 20s-60s of the XIX century]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

- Tkachuk, M.P. (2020). *Romantychnyi dyskurs Levka Borovykovskoho (Literaturnyi portret) [Levko Borovikovsky's Romantic Discourse (Literary Portrait)]* (2nd ed.). Kyiv: KNT [in Ukrainian].
- Tolstoy N.I. (Ed.). (1999). *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheskij slovar [Slavic antiquities: Ethnolinguistic dictionary]*. (Vols. 1-5). (Vol. 2). Moskva: Mezhdunarodnye otnosheniya [in Russian].
- Kharkivska shkola romantykiv [Kharkiv school of romantics]*. (1930). A. Shamrai (Vstupni statti, redaktsiia i prymitky). (Vol. 1). Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (2003). *Istoriia ukrainskoi literatury [History of Ukrainian literature]*. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
- Yatsenko, M. (2005). Levko Borovykovskiy [Levko Borovikovsky] Zhulynskiy M. (Ed.). *Istoriia ukrainskoi literatury XIX stolittia*. (Parts 1-2) (Part 1) (pp. 286–296). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 4 червня 2021 року

Рукопис затверджено до публікації 24 листопада 2021 року

Інформація про автора

Терехова Ірина Олександрівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка; вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна; e-mail: lakshinska@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5630-5175>.

Terekhova Iryna O., doctoral student of the Department of Ukrainian Folklore named after Academician Filaret Kolessa, Candidate of Philology, Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine; e-mail: lakshinska@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5630-5175>.

Рецензенти

Наукових записок Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство

Копоненко Н. – професор кафедри української етнографії, Університет Альберти (Канада);

Разуменко І.В. – кандидат філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна);

Сподарець Н.В. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова (Україна);

Строєв О.Ф. – доктор філологічних наук, професор загального та порівняльного літературознавства Університету Нова Сорбонна Париж 3 (Франція);

Тищенко Т.І. – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Україна);

Темірболат А.Б. – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедри казахської літератури та теорії літератури Казахського національного університету імені Аль-Фарабі (Республіка Казахстан).

Наукове видання

**Наукові записки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди**

**Літературознавство
2021, вип. 2 (98)**

Засновник:

Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди
Україна, 61002 м. Харків, вул. Алчевських, 29
Електронну версію збірника розміщено на сайті:
<http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature>
E-mail: scientificmagazine@ukr.net

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
серія КВ № 15545–4017 ПР

Підписано до друку 6.12.21. Формат 60Ч84 1/16
Наклад 300 прим. Друк. арк. 10,0