

ISSN 2312-1068 (Print)
ISSN 2312-1076 (Online)

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 (100)

Видавничий дім Дмитра Бураго
Київ 2022

УДК 82

Н 34

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 № 9 від 14.11.22)

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);

І. Денре – доктор літератури, професор Центру сучасної славістики, ILCEA4, Університет Гренобль-Альпи (Французька Республіка);

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

С.К. Криворучко – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов імені проф. М. Гетманця ХНПУ імені Г.С. Сковороди (Україна);

Сунг-Ай Лі – 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 імені проф. М. Гетманця ХНПУ імені Г.С. Сковороди (Україна);

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

О.Ф. Стросв – 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 ХНПУ імені Г.С. Сковороди (Україна);

О. Табачнікова, доктор філософії, доцент, директор Центру російських студій імені Володимира Висоцького Школи гуманітарних наук, мови та глобальних досліджень Університету Центрального Ланкаширу (Великобританія);

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

Л. Туса Леа – доктор літератури, доцент кафедри порівняльної літератури, Університет Бабеш-Боляй, Клуж-Напока (Румунія);

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

Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 2(100). Харків. нац. пед. ун-т імені Г.С. Сковороди; [редкол.: Л.В. Гармаш та ін.]. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2022. 218 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. Журнал адресований літературознавцям, викладачам вищих та середніх навчальних закладів і шкіл, аспірантам та студентам-філологам. Офіційний сайт: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature>

© Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, 2022

ISSN 2312-1068 (Print)
ISSN 2312-1076 (Online)

Ministry of Education and Science of Ukraine

H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Scientific Notes
of
H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical
University. Literary Studies

(Naukovi zapiski HNPU imeni G. S. Skovorodi Literaturoznavstvo)

Issue 2 (100)

Dmytro Burago Publishing House
Kyiv 2022

УДК 82

Н 34

The Journal of Research Papers of H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University was submitted in the category "Б" journals among scientific qualified Ukrainian publications in the sphere of Philology (Minute No 409 from March 20th 2020)

Approved by the Academic Council of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Transaction No 9 from November 14th 2022)

Journal is included to international peer-reviewed open access journals and indexed in: Vernadsky National Library of Ukraine, 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)

Editorial board:

L. Harmash, Dr. Sc. in Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature and Journalism named after Professor Leonid Ushkalov, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine);

I. Despres, Doctor of Letters, Professor, Center for Contemporary Slavic Studies, ILCEA4, University Grenoble-Alpes ((French Republic);

N. Kononenko, Professor of the Department of Ukrainian Ethnography, University of Alberta (Canada);

S. Kryvoruchko, Dr. Sc. in Philology, Professor of the Department of Foreign Literature and Slavic Languages named after prof. M. Hetmanets, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine);

Sung-Ae Lee, Ph. D. in Philology, Lecturer, Department of International Studies, Faculty of Arts, Macquarie University, New York, Sydney (Australia);

O. Nevelska-Hordieieva, Ph. D. in Philosophy, Assistant Professor of the Department of Philosophy, Yaroslav Mydry Kharkiv National University of Law (Ukraine);

I. Razumenko, Ph. D. in Philology, Professor of Department of Foreign Literature and Slavic Languages named after prof. M. Hetmanets, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine);

J. Stephens, Doctor of Letters, Professor Emeritus of the Faculty of Arts, Macquarie University, New York, Sydney (Australia);

A. Stroev, Ph. D. in Philology, Professor of General and Comparative Literature at the New Sorbonne University Paris 3 (French Republic);

O. Tabachnikova, Ph. D. in Philology, Associate Professor, The Director of The Vladimir Vysotsky Centre for Russian Studies at The School of Humanities, Language and Global Studies, University of Central Lancashire (UK);

T. Tyschenko, Ph. D. in Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature and Journalism named after Professor Leonid Ushkalov, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Ukraine);

A. Temorbolat, Dr. Sc. in Philology, Professor, Head of the Department of Kazakh Literature and Literary Theory of Al-Farabi Kazakh National University (Republic of Kazakhstan);

L. Tusa Ilea, Doctor of Letters, Associate Professor of the Department of Comparative Literature, Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca (Romania);

P. Shopin, Ph. D. in Philology, senior lecturer of the Department of Applied Linguistics, Comparative Linguistics and Translation at the Faculty of Foreign Philology of the National Pedagogical University named after M.P. Drahomanov, Kyiv (Ukraine).

Scientific Notes of H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Literary Studies (Naukovi zapiski HNPU imeni G. S. Skovorodi Literaturoznavstvo). Issue 2(100). H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; [ed.: L. Harmash & others]. Kyiv: Dmytro Burago Publishing House, 2022. 218 c.

The publication highlights current problems of modern literary studies, contains information on the history of Ukrainian and foreign literature, examines the peculiarities of the problems of works and their poetics, issues of genre and style. The journal is addressed to literary experts, teachers of higher and secondary educational institutions and schools, graduate students and philology students. Official website: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/literature>

© H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 2022

ЗМІСТ

Бондар Н. Ю.

Трансформація архетипів дитини та будинку у романі
І. Мак'юена «Горіхова шкарлупа».....9

Лук'янова О. С.

Трилогія «Метелики на шпильках» Ірини Вільде
як Bildungsroman.....28

Коломієць І. А.

Конфліктний вимір реалізації образу митця 1920-х
в оповіданні «Твердий матеріал» О. Копиленка.....46

Лисанець Ю. В., Беляєва О. М., Ефендієва С. М.

Засоби актуалізації читацької рецепції
в експресіоністичному контрдискурсі.....65

Міхта К. В.

Художнє моделювання образу митця в романі
Любка Дереша «Там, де вітер».....87

Павленко О. Г.

Артикуляція невимовленого в перекладах
Володимира Митрофанова.....109

Пшенична М. С.

Особливості наративу в романі Дж. М. Кутзее
«Митець Петербурга».....130

Штолько М. А.

Особливості відображення жіночого світовідчуття
в українській ліриці: на матеріалі публікацій у журналі
«Вітчизна» (2000–2005).....142

Разуменко І. В.

Зіткнення особистості з навколишнім світом
у романі Л. Гунеля «Бог завжди подорожує
інкогніто».....167

Гармаш Л. В., Ілеа Л. Т.

Мовна травма в сучасному українському дискурсі:
досвід війни.....183

Нестеренко Н. П.

Рецепція філософських ідей Г. Сковороди
у творчості П. Загребельного.....197

CONTENT

Bondar N. Yu.

The Transformation of Archetypes of the Child and Home
in the Novel *Nutshell* by I. McEwan.....9

Lukianova O. S.

‘Butterflies on Pins’ Trilogy by Iryna Vilde as Bildungsroman...28

Kolomiets I. A.

The realization of the 1920s’ artist image in the story
«Solid Material» («Tverdyi material») by O. Kopylenko:
the conflict dimension.....46

Lysanets Yu. V., Bieliaieva O. M., Efendiieva S. M.

The means of actualizing the reader's reception
in the expressionist counterdiscourse.....65

Mikhta K. V.

Modeling of the Image of the Artist in the Novel
by Ljubko Deresch *Where the Wind Is*.....87

Pavlenko O. G.

The Notion of the Unspoken in Volodymyr Mytrofanov’s
Literary Translations.....109

Pshenychna M. S.

Specifics of the Narrative in the Novel by J. M. Coetzee
“The Master of Petersburg”.....130

Shtolko M. A.

Peculiarities of Reflection of Women's Worldview
in Ukrainian Lyrics: on Publications in the Journal
'Vitchyzna' (2000–2005).....142

Razumenko I. V.

The individual collision to the outside world in the novel by
Laurent Gounelle *God always travels incongnito*.....167

Harmash L. V., Ilea L. T.

Language trauma in modern Ukrainian discourse:
the experience of war.....183

Nesterenko N. P.

Reception of philosophical ideas of H. Skovoroda
in the work of P. Zagrebnyi.....197

UDC 821.111

<https://doi.org/10.34142/2312-1076.2022.2.100.01>

Nataliia Bondar

**THE TRANSFORMATION OF ARCHETYPES
OF THE CHILD AND HOME
IN THE NOVEL *NUTSHELL* BY IAN MCEWAN**

Abstract

The article deals with the transformation of archetypes of the child and home in the novel *Nutshell* by I. McEwan. The purpose of the article is to consider the transformation of archetypes of the child and home in the novel *Nutshell* by I. McEwan with a focus on the individual author's interpretation. 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. The article traces the trends in the literature of the 21st century, filling the archetypes of the child and home with new characteristics. The image of the child under consideration is an embryo; besides, the foetus is the narrator. The reinterpretation of the archetype of the father, whose image is associated with the motif of mentorship and wisdom and is an extremely important figure in the mythopoetic locus of the house, is analyzed. It should be emphasized that although during the main plot time the child is still in the mother's womb, it asks questions about its identity, reflects on personal responsibility for what is happening in the outside world. The author's original methods of metaphorizing the house are analyzed. It has been determined that the mother's womb is a closed space that is, to some extent, a home for the baby for nine months. The narrator has many epithets for his temporary home: "a confinement", "a castle", "a nutshell", "a grave", "a sea", "an ocean". Another image of the house is

considered – “a family nest”, inherited by the father of the embryo. It is especially worth noting that this image also has a great innovative significance, as it is the symbol not of unity, but of the family destruction; at the same time, it creates an atmosphere where events take place. At the beginning of the 21st century, using the example of the novel *Nutshell*, we observe a certain transformation of home: this is no longer a building familiar to understanding, but it is a mother’s womb. The author’s intentions are aimed at revealing the tragic side of modernity, when not even immediately after the birth, but even right in the state of the embryo.

Keywords: Ian McEwan, archetype, child, home, motif, image, existential, metaphor.

Анотація

Стаття присвячена трансформації архетипів дитини та будинку в романі І. Мак’юена «Горіхова шкарлупа». Мета статті – розглянути трансформацію архетипів дитини та будинку в цьому романі в індивідуально-авторському трактуванні. У роботі використано комплексну дослідницьку методологію: синтез порівняльно-історичного методу, цілісного аналізу, елементів міфопоетичного та герменевтичного методів. Враховувалися постструктуралістські підходи, а також техніка “close reading”. У статті простежено одну з тенденцій літератури ХХІ століття: наповнення архетипів дитини та дома новими характеристиками. Розглядається образ дитини – це ембріон, до того ж він є оповідачем. Проаналізовано переосмислення архетипу батька, образ якого пов’язаний з мотивом наставництва, мудрості і є надзвичайно важливою фігурою у міфопоетичному локусі будинку. Слід підкреслити, що хоча протягом основного сюжетного часу дитина перебуває ще в утробі матері, вона ставить питання про свою ідентичність, розмірковує про особисту відповідальність за те, що

відбувається у зовнішньому світі. Аналізуються оригінальні прийоми автора метафоризації будинку. Визначено, що утроба матері – це замкнутий простір, який протягом дев'яти місяців є, певною мірою, будинком для немовляти. У оповідача є безліч епітетів для свого тимчасового притулку: «темниця», «замок», «шкарлупа», «похоронний пагорб», «море», «океан». Розглядається ще один образ будинку – родове гніздо, яке дісталось у спадок батьку ембріона. Особливо варто зазначити, що цей образ також має величезне новаторське значення у романі, оскільки стає символом не згуртування, а руйнації сім'ї; одночасно він створює атмосферу, де відбуваються події. На початку XXI століття на прикладі роману «У шкарлупі» ми спостерігаємо певну трансформацію будинку: це вже не звична будівля, а материнське лоно. Авторські інтенції спрямовані на розкриття трагічного боку сучасності, коли трагедія буття відчувається людиною навіть не відразу після народження, а ще в стані зародка.

Ключові слова: Ієн Мак'юен, архетип, дитина, будинок, мотив, образ, екзистенція, метафора.

Introduction

The work of the modern British writer Ian McEwan attracts the attention of many literary critics (Drozdovskyi, 2012; 2013; Kushnirova, 2017; Maikovska, Malyshevska, 2020; Shuba, 2009, Finney, 2004, Miller, 2016). Ian McEwan is the winner of several literary awards, the author of fifteen novels, many short stories, oratorios and screenplays. His innovation in style, new forms in the description of problems of love and friendship, family and children, existential motifs could not fail to attract the attention of researchers. The novel *Nutshell* tells us about treacherous betrayal of John's wife and brother, about an insidious plan of murder and its implementation. The narrator is a nine-month-old foetus who hears everything from his mother's womb and realizes what is happening. It is not surprising that in literary circles this

novel has not gone unnoticed (Ishimbaeva, 2019; Mars-Jones, 2016; Lushnikova, Osadchaia, 2018, Svetlovich, 2019). G. Ishimbaeva's article is devoted to the study of the transformation of Shakespeare's story about Hamlet in the novel *Nutshell* (Ishimbaeva, 2019). In the article "The Ironic Mode in the Modern Existentialist Novel", G. Lushnikova and T. Osadchaia analyze a number of novels by English-speaking authors, including the novel *Nutshell* by I. McEwan, and note that an ironic mode of the narration is skillfully used by the author to pose existential problems. (Lushnikova, Osadchaia, 2018). According to Y. Svetlovich ("I. McEwan's novel *Nutshell*: Intertextuality as a Content Resource of the Work"), the novel is an excellent example of a postmodern experiment with narrative and intertext (Svetlovich, 2019). However, despite the fact that a fairly wide range of researchers have analyzed various aspects of the novel *Nutshell*, the transformation of archetypes of the child and home has not been previously considered in it. The motifs of the child and home are fundamental archetypes both at the psychological and general cultural levels. In Ian McEwan's novel, these images are associated with an unusual interpretation: the child has not yet been born, and the locus that performs the function of home is his mother's womb.

The purpose of the article is to consider the transformation of archetypes of the child and home in the novel *Nutshell* by I. McEwan with a focus on in the individual author's interpretation.

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. Poststructuralist approaches are taken into account, as well as the "close reading" technique.

Results and Discussions

The child and home in the world literary and artistic practice, as a rule, are in a correlative connection. The concept of

home at an implicit level is closely related to the child, since “home” implies domesticity, the presence of family ties between parents and children. The archetype of a child in the world culture presupposes the features of sacredness (the “baby-god”, “baby Jesus”); this symbol is the focus of purity, and hopes for the future are associated with it. The main symbolic levels of realization of the child archetype in a literary work become a divine child, child-hero, an orphan child, a person with childish facial features or behavior, and in the 20th century, the image of “a monstrous child” appears. McEwan’s main character is an unborn child. As G. Ishimbayeva rightly notes, this is not a new character in literature, but earlier, infancy was only a plot exposition of the main plot about a maturing person who judges civilization (Ishimbaeva, 2019). In an interview with Michael W. Miller, Ian McEwan explains how the idea for an unusual narrator has come about, “The idea for the extremely unusual narrator of Ian McEwan’s new novel “Nutshell” first came to him while he was chatting with his pregnant daughter-in-law. “We were talking about the baby, and I was very much aware of the baby as a presence in the room,” he recalls. He jotted down a few notes, and soon afterward, while he was daydreaming during a long meeting, the first sentence of the novel popped into his head, “So here I am, upside down in a woman” (Miller, 2016). Thus, the author believes that the embryo has a number of advantages, “He can get into the most intimate spaces, overhears everything, sees nothing, has to infer a great deal and can abandon himself to speculation about the world he or she is about to join” (Miller, 2016).

In the novel under investigation, the image of the child is a nine-month-old embryo, and besides, he is a narrator. The novel begins with the words, “So here I am, upside down in a woman” (McEwan, 2016). Thus, a reader is immediately confronted with an unusual narrator. The unborn child, while in the womb, listens to the smallest details of the plan to kill his father. And the killers are his mother, Trudy, and his father’s brother, Claude. According to

G. Ishimbaeva, the Shakespeare Code is indicated from the very beginning, since the title of the novel uses a metaphor from the tragedy, taken as an epigraph, “Oh God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space – were it not that I have bad dreams” (Ishimbaeva, 2019). She comes to the conclusion that the novel *Nutshell* is an original author’s text, through which separate storylines and images of Hamlet shine through (Ishimbaeva, 2019).

The reader learns from the narrator learns that the action takes place in London in a house on Hamilton Terrace, which was inherited by child’s father, John Cairncross. His wife, Trudy, thinks he is a failed poet, and he “runs an impoverished publishing house” (McEwan, 2016). The narrator, analyzing what they say about his father, perceives him as a large man (“a big man”, “a large, large-hearted man”, “a giant with thick black hair on mighty arms”), and a magnanimous person: “Born under an obliging star, eager to please, too kind, too earnest, he has nothing of the ambitious poet’s quiet greed”. At the same time, he emphasizes his father’s defenselessness in front of circumstances, fate and people: “My father by nature is defenceless” (McEwan, 2016). John does not live with Trudy at her request to sort out their relationships, so he rents rooms in Shoreditch. The reader will also learn from the conclusions of the foetus how his mother looks like: “her hair is ‘straw fair’, that it tumbles in ‘coins of wild curls’ to her ‘shoulders the white of apple flesh’, because my father has read aloud to her his poem about it in my presence”, “my mother’s eyes are green, that her nose is a ‘pearly button’”, “her skin is damply pink, fine hairs have sprung free of her braids and are backlit into brilliant filaments by the ceiling lights” (McEwan, 2016). Trudy does not love John for a long time; she has a lover, and this is her husband’s younger brother, Claude. He is a property developer by profession, and although he seems to have more money than his brother, he decides to kill John because of the house that his older brother has inherited. The child-narrator is indignant when his uncle comes to

his mother; he considers the man as a stupid and an insignificant person: “*the dull-brained yokel*”, “dull to the point of brilliance, vapid beyond invention, his banality as finely wrought as the arabesques of the Blue Mosque”, “that stale, uncertain voice” (McEwan, 2016). G. Ishimbaeva is absolutely right noting that comparative description of brothers John and Claude is based on the Shakespearean principle of opposing the nobility of one to the meanness of the other (Ishimbaeva, 2019).

In her article, G. Ishimbayeva mentions that the narrator is marvelously educated; the names of Joyce and Eliot, Donne and Hobbes, Virgil and Montaigne, Plato and Kant, Beethoven and Schubert, Schoenberg and Stravinsky, Einstein and Barth emerge in his stream of consciousness. He knows French and Latin; understands wines like a sommelier; masterfully uses musicological terms *glissando*, *vibrato*, *andante*; invents exquisite definitions (Ishimbaeva, 2019). The narrator himself explains his erudition by the fact that, together with his mother, he listens to news, analytics and disputes, Internet podcasts and audio CDs: “*Know Your Wine*, in fifteen parts, biographies of seventeenth-century playwrights, and various world classics” (McEwan, 2016). Even in the middle of the night, the foetus can wake up his mother for information, and she turns on the radio, and “we are both better informed by the morning” (McEwan, 2016). Thus, the narrator listens, analyzes, reflects and, as he himself expresses it, “makes mental notes”.

As it mentioned above, home implies the existence of family ties between parents and their child. For the foetus, the most important thing is a family; although he has not yet been born, he realizes that he needs the love of two parents: “And I love and admire you both. What I’m saying is, I’m fearful of rejection” (McEwan, 2016). The narrator loves his mother very much, despite the fact that she is plotting the murder of another person close to him: “And I love her – how could I not?”, “and mine is to a mother’s love and is absolute”, “Still love her? If not, then you

never did. But I did, I did. I do”, “the mystery of how love for my mother swells in proportion to my hatred” (McEwan, 2016). The foetus feels joy when his father comes to them: “My father comes by the house from time to time and I’m overjoyed” (McEwan, 2016). Undoubtedly, “father” is associated with the motif of mentorship, wisdom, and it is an extremely important figure in the mythopoetic locus of home, where he largely provides positively marked codes (stability, confidence in the future, etc.) (Bondar, 2021). Unlike his uncle, the narrator perceives his father as a clever person: “He knows by heart a thousand poems”, “Many of the poems my father knows are long, like those famed creations of bank employees *The Cremation of Sam McGee* and *The Waste Land*” (McEwan, 2016). Like any child, the embryo wants to have a complete family: “I also blend John and Trudy in my daydreams – like every child of estranged parents, I long to remarry them, this base pair, and so unite my circumstances to my genome”; “the sacred, imagined duty of the child of separated parents is to unite them” (McEwan, 2016). And now he realizes that his enemy is his own uncle, who, for the sake of his greedy plans, destroys his family: “Who is this Claude, this fraud who’s wormed in between my family and my hopes?”; “His existence denies my rightful claims to a happy life in the care of both parents” (McEwan, 2016). The narrator urgently needs to come up with an idea on how to destroy the criminal plans of his mother and uncle.

As the story progresses, the reader learns that John, the embryo’s birth father, is not interested in the unborn child: “He paid tribute to honest memory and he forgot me. In a rush towards his own rebirth, he discarded mine”, and when a man comes with a young poetess to Trudy with a request to leave the house, the narrator’s hopes for life with his father collapse if the mother stays with her uncle: “if I failed to unite my parents, I might live with my father, at least for a while. Until I got on my feet. But I don’t think this poet would take me on – tight black jeans and leather jacket is not maternity wear” (McEwan, 2016). In addition,

according to the narrator, there is a double threat of the family destruction: “The lovers, if Elodie is one, the two parties external to the marriage, are the dual charge that will blast this household apart” (McEwan, 2016). Knowing about the planned murder and trying to mentally influence the situation, the foetus turns to his father, advises him to refuse a fruit drink and declares his love for his parents: “And I love and admire you both”, “accept your son, hold me in your arms, claim me for your own” (McEwan, 2016). However, the child does not feel special love even of his mother for himself: there are no preparations for maternity, and he even hears how she is going to hand him over somewhere: “My father and I are joined in hopeless love” (McEwan, 2016). Only sometimes he feels some care for himself. Refusing the third glass, Trudy says: “I have to think of baby”, so the embryo decides that he is loved: “she restrains herself for love of me” (McEwan, 2016). Once she even calls him affectionately “a little mole”, but it just happens at the moment when she persuades John to drink a smoothie with poison (glycol), and the child wants to stop the crime in any way and pushes her in the abdomen. However, it did not work out, the father drank the beverage. In a cruel irony, Cairncross loves smoothies and believes that they influence on the extension of life: “Sometimes he brings her smoothies from his favourite place on Judd Street. He has a weakness for these glutinous confections that are supposed to extend his life” (McEwan, 2016). Unfortunately, the drink became a murder weapon. John’s surname is also associated with death. Adam Mars-Jones in his article “In the Body Bag” mentions about it: “The surname has a noble ring, though it is made up of two things that can mark a grave” (Mars-Jones, 2016). First part of the surname is cairn – “a pile of rough stones built to mark a special place, eg a mountain top or sb’s grave” (Hornby, 1995). One more meaning of the word “cross” is a tombstone in the form of a cross. So the reader on a subconscious level understands that death is waiting for John.

The image of a child at a metaphorical level is an expression of purity and innocence. The embryo is a priori innocent, and the narrator defines himself: “I’m still a creature of the sea, not a human like the others” (McEwan, 2016). However, the narrator is tormented by doubts whether he is really innocent, because he is aware of the upcoming crime. At first, he denies the possibility of his guilt: “an innocent, unburdened by allegiances and obligations, a free spirit, despite my meagre living room”, “I speak as an innocent”, “I’m virtuous too” (McEwan, 2016). But then he decides that maybe he is not as innocent as he seems: “I count myself an innocent, but it seems I’m party to a plot”, “My mother is involved in a plot, and therefore I am too, even if my role might be to foil it”, “Knowing everything, almost everything, I’m party to the crime, safe, obviously, from questioning, but fearful”, “What sickening complicity that I should wish them success” (McEwan, 2016).

So, the narrator knows that his mother and his uncle are planning to kill his own father, and he tries to make plans to thwart the conspirators. At first, he has a plan to kill himself, but then, after thinking, he refuses this plan, since it will not solve anything. And the foetus moves from thoughts of death to the question of revenge: “Revenge may be exacted a hundred times over in one sleepless night” (McEwan, 2016). However, the narrator, talking about revenge, recalls the words of Confucius: “Before you embark on a journey of revenge, dig two graves” (McEwan, 2016), and understands that this will not lead to anything and he still will not return his father in this way. Therefore, he refuses from revenge: “I’ve absolved myself, not of thoughts, but of actions, of avenging his death in this life or in the post-natal next. And I’m absolving myself of cowardice. Claude’s elimination won’t restore my father”; “And cowardly me, self-absolved of revenge, of everything but thought” (McEwan, 2016). When the threat of the arrest hangs over the killers, they decide to leave, and in order to destroy Claude, the embryo decides to come out two weeks early:

“A forefinger is my own special tool to remove my mother from the frame. Two weeks early and fingernails so long. I make my first attempt at an incision” (McEwan, 2016). Having been born, the child prevents Claude from escaping punishment, however, his mother, unfortunately, will not escape it either. The narrator imagines the prison cell that awaits him with his mother: “And I’m thinking about our prison cell – I hope it’s not too small – and beyond its heavy door, worn steps ascending: first sorrow, then justice, then meaning. The rest is chaos” (McEwan, 2016).

The reflections of the foetus about its identity are also worth noticing. He himself thinks about who he is, whether a boy or a girl, thinks about “pink” and “blue”, and he is disappointed that the choice is so limited, although then he remembers that a social network offers “seventy-one gender options – neutrois, two spirit, bigender... any colour you like” (McEwan, 2016). The narrator claims his right and the value of his identity: “I declare my undeniable feeling for who I am”, “My identity will be my precious, my only true possession, my access to the only truth. The world must love, nourish and protect it as I do” (McEwan, 2016). The time has come for the embryo to come out, and he is again tormented by the question of who he is, “a man without his papers who should be on the run”, “Surely, pink or blue!” (McEwan, 2016). Finally, here he is on a blue towel! The child calms down: now he knows exactly he is a boy: “I’m looking down, with what wonder and surmise, at the napped surface of a blue bath towel. Blue. I’ve always known, verbally at least, I’ve always been able to infer what’s blue – sea, sky, lapis lazuli, gentians – mere abstractions” (McEwan, 2016). So at the end of the novel, the reader also learns about the gender of the narrator.

Since the archetypal system is associated with a magical principle, it is characterized not only by “wonderful”, but also paradoxically inexplicable, internally contradictory. The motive of a child in a literary and artistic work can carry the property of future, as a child is a potential future (Jung, 1997). Despite the

tragic events in the novel *Nutshell*, the birth of a child is symbolic – it gives hope. G. Lushnikova and T. Osadchaia come to the conclusion that the writer, in spite of everything, looks at the world with optimism: for humanity, not everything is lost, a person always has the opportunity to look at the world and himself in a new way, break the shell and get out of the vicious circle of alienation and suffering (Lushnikova, Osadchaia, 2018).

The image of home in the literature of the postmodern period is not least “fueled” by archetypal motifs and it provides interesting approaches to its metaphorization. In the novel, the narrator is in the mother’s womb. The womb is a closed space that for nine months is, in some way, a home for the baby. The narrator describes his dwelling in this way: “My amniotic sac is the translucent silk purse, fine and strong, that contains me. It also holds the fluid that protects me from the world and its bad dreams” (McEwan, 2016). The narrator has many epithets for his temporary home: “a confinement”, “a castle”, “a nutshell”, “a grave”, “a sea”, “an ocean”. In his mind, the house is both an ocean and a castle at the same time: “turning and tumbling across my secret sea, reeling off the walls of my castle, the bouncy castle that is my home” (McEwan, 2016). We also learn about the size of the embryo’s dwelling from his story: “For a long time I’ve been almost too big for this place. Now I’m too big. My limbs are folded hard against my chest, my head is wedged into my only exit” (McEwan, 2016).

Despite the reliability and security of his home, the foetus sometimes gives it some names with a negative connotation; this is mainly due to his inability to influence the situation, to prevent the crime. At the beginning of the novel, he writes about his home as “the ocean”, but at the same time it is a dungeon: “I remember how I once drifted in my translucent body bag, floated dreamily in the bubble of my thoughts through my private ocean in slow-motion somersaults, colliding gently against the transparent bounds of my confinement, the confiding membrane that vibrated with, even as it muffled, the voices of conspirators in a vile enterprise” (McEwan,

2016). Although, in fact, the narrator is in prison, he has the opportunity to learn about the world through conversations, radio programs etc., and he can even dream: “And I squat here sealed in my private life, in a lingering, sultry dusk, impatiently dreaming” (McEwan, 2016). The embryo states the following fact: “In my confinement I’ve become a connoisseur of collective dreams” (McEwan, 2016). The narrator, thinking about the art, compares some artists, painters and graphic artists because of their limited plots with children in the womb. He comes to the conclusion that all literature and painting is a crumb in the universe: “To be bound in a nutshell, see the world in two inches of ivory, in a grain of sand. Why not, when all of literature, all of art, of human endeavour, is just a speck in the universe of possible things. And even this universe may be a speck in a multitude of actual and possible universes” (McEwan, 2016). However, the embryonic confinement offers a number of advantages: “In here, I dream of my entitlement – security, weightless peace, no tasks, no crime or guilt. I’m thinking about what should have been mine in my confinement” (McEwan, 2016). After all, the narrator comes to the conclusion that his dwelling should not be considered as a prison: “The condition of the modern foetus. Just think: nothing to do but be and grow, where growing is hardly a conscious act. The joy of pure existence, the tedium of undifferentiated days. Extended bliss is boredom of the existential kind. This confinement shouldn’t be a prison. In here I’m owed the privilege and luxury of solitude” (McEwan, 2016). However, despite the seeming calmness and charm of existence, the foetus encounters a number of problems: “Besides, in my confinement I had other concerns: my drink problem, family worries, an uncertain future in which I faced a possible jail sentence or a life in ‘care’ in the careless lap of Leviathan, fostered up to the thirteenth floor” (McEwan, 2016). The narrator even compares his dwelling with a grave: “The womb, or this womb, isn’t such a bad place, a little like the grave, ‘fine and private’ in one of my father’s favourite poems”

(McEwan, 2016). Thus, in a postmodern literature, a new image of home appears – the mother’s womb, with all its contradictory functions.

The image of home is also remarkable – as “a family nest” inherited by John Cairncross. This image is also of great importance in the novel, as it is a symbol of the destruction of family ties, although, in the novel, Trudy twice calls it “the marital home”. At the beginning of the novel, the narrator describes the house in this way: “the house my mother lives in and I in her, the house where Claude visits nightly, is a Georgian pile on boastful Hamilton Terrace and was my father’s childhood home. In his late twenties, just as he was growing his first beard, and not long after he married my mother, he inherited the family mansion. All the sources agree, the house is filthy... peeling, crumbling, dilapidated. Frost has sometimes glazed and stiffened the curtains in winter; in heavy rains the drains, like dependable banks, return their deposit with interest; in summer, like bad banks, they stink” (McEwan, 2016). However, Claude is going to sell it for seven million pounds. The description of the devastation of the house and the presence of garbage occurs many times in the novel: “Some floor tiles have gone, others are cracked – Georgian, in a once colourful diamond pattern, impossible to replace”; “Spilling underfoot, these are the very emblems of household squalor: the detritus of ashtrays, paper plates with loathsome wounds of ketchup, teetering teabags like tiny sacks of grain that mice or elves might hoard”; “We reach the echoey bathroom, a large and filthy shambles, from what I’ve heard” (McEwan, 2016). The cleaner resigns, and the pregnant woman does not want to take out the rubbish; she could ask her husband about it, but she is afraid that he will return home: “Household duties might confer household rights” (McEwan, 2016). The embryo is indignant that his father “ousted from his family home, his grandfather’s purchase, for a philosophy of ‘personal growth’” (McEwan, 2016). John Cairncross reminds Trudy of their love in this house: “Our love was so fine and

grand”; “Our love was for the good of the world”; “here in my house, the love went on, months then years. It seemed that nothing could ever get in its way” (McEwan, 2016). However, love has passed and family ties are crumbling along with the house to the horror of the unborn child. Even the house feels the approach of its death: “It will end badly, and the house feels the ruin too. In high summer, the February gale twists and breaks the icicles hanging from the gutters, scours the unpointed brickwork of the gable ends, rips the slates – those blank slates – from the pitching roofs” (McEwan, 2016). John asks Trudy and Claude to move out, he is determined to restore his right to his home. But, unfortunately, this was not destined to happen: he was poisoned. When law enforcement becomes suspicious of Trudy and Claude, they realize it is time for an arrest and decide to leave town quickly. The foetus distresses about the loss of the ancestral home: “This is the end; we aren’t coming back. The house, my grandfather’s house I should have grown up in, is about to fade” (McEwan, 2016). The image of the house in this novel is of great importance, it creates the atmosphere in which all the events take place. The native house becomes “non-home” for the main character of the novel and his mother. A distinguishing feature of “non-home” is its gradual destruction and rubbish in it, the family breakdown, as well as the disappearance of the highest protective power (the Wise Mentor, the Father). In the realistic art system, in the second part of the 19th century – early the 20th century the archetypal core of home was formed, as a rule, by a direct positive modality. For the English culture of the Victorian period, the concept of home was one of the central and most positive ones. At the beginning of the 21st century, using the example of the novel *Nutshell*, we observe a certain transformation of home, this is no longer a building familiar to understanding, but it is a mother’s womb. And the protagonist of the novel loses his ancestral home in its traditional concept, and what awaits him in the future is unknown.

Consequently, the archetypes of the child and home, while

basically remaining the main, primary, most general image-symbols, undergo numerous changes in their endless development. These changes occur under the influence of historical and social alterations and, as a result, a different general perception of the world. But, despite the fact that archetypal images are rethought over time, they themselves do not change in essence, and they are passed down from generation to generation.

Conclusions

Thus, on the example of one work, the article traces one of the trends in the literature of the 21st century – filling the archetypes of the child and home with new characteristics. In the novel *Nutshell*, the narrator of the story is an embryo. The child is undoubtedly connected with his parents, but his mother and her lover (also an older relative!) deprive him of his father. This image is associated with the motive of mentoring and wisdom, and it is an extremely important figure in the mythopoetic locus of home. Unfortunately, the narrator cannot prevent the crime, but he does not escape punishment: he is born at the time when his mother and his uncle wanted to move to another city. Although during the main story time the child is still in the womb, he is quite clever because of listening to radio broadcasts and audio books. He wonders about his identity, which he only learns at birth. In addition, the foetus thinks about whether he is guilty or not. After all, he is aware of the criminal plan of the conspirators and, even worrying about his mother, sometimes wishes her success. The image of home in the literature of the postmodern period is not least “fueled” by archetypal motives and it provides interesting approaches to its metaphorization. In the novel the narrator is in his mother’s womb. The womb is a closed space that for nine months is, in some way, home for the baby. The narrator has many epithets for his temporary home: “a confinement”, “a castle”, “a nutshell”,

“a grave”, “a sea”, “an ocean”. Another image of the house is “a family nest”, inherited by John Cairncross. This image also has great innovative significance in the novel, as it is a symbol not of unity, but of the family destruction. At the same time it creates the atmosphere in which events take place. The native house becomes “non-home” for the protagonist and his mother: this house is destroyed and full of rubbish; family ties and the highest protective power (father) are lost.

Thus, according to the author’s idea, the tragedy of being is felt by a person not even immediately after the birth, but even in the state of the embryo.

References

- Book Review: Nutshell by Ian McEwan.* Retrieved from: <https://etherealjinxed.wordpress.com/2018/08/30/book-review-nutshell-by-ian-mcewan/> [in English].
- Bondar, N. (2021). The Originality of the Archetype of the Child in the Novel City of God by Edgar L. Doctorow. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni H.S. Skovorody. Literaturoznavstvo. – Scientific Notes of N.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University – Literary Studies*, 2 (98), 6–24. <http://dx.doi.org/10.34142/2312-1076.2021.2.98.01>. [in English].
- Drozdovskiy, D. (2013). *Ien Makiuen: mizh zhakhom movy y literaturoiu zhakhiv [Ian McEwan: Between the horror of language and the horror literature]*. Retrieved from: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movy-j-literaturoju-zhahiv/> [in Ukrainian].
- Drozdovskiy, D. (2012). *Naratyvni stratehii v romani “Spokuta”Iena Makiuena: mizh “uiavnym” ta “realnym” [Narrative Strategies in the Novel Atonement by Ian McEwan Atonement: Between “the Imaginary” and “the Real”]*. Retrieved from: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2012/193-181-4.pdf> [in Ukrainian].

- Drozdovskiy, D. (2012). *Suchasnyi brytanskyi roman pislia "9/KhI": model Iena Makiuena [Contemporary British Novel after "9/11": Ian McEwan's Model]*. Retrieved from: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/146131/08-Drozdovsky.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
- Finney, B. (2004) *Briony's Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's Atonement*. Retrieved from: https://a2manishajhita.weebly.com/uploads/3/9/4/4/39442565/brionys_stand_against_oblivion_-_the_making_of_fiction_in_mcewans_atonement.pdf [in English].
- Ian McEwan: The literary novelist with a popular appeal* Retrieved from: <https://www.theguardian.com/theobserver/2010/feb/28/ian-mcewan-profile>
- Ishimbaeva, G. (2019). *Transformatsiya shekspirovskogo syuzheta o Gamlete v romane I. Makyuena "V skorlupe" [Transformation of Shakespeare's Hamlet Storyline in I. McEwan's novel "Nutshell"]*. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-shekspirovskogo-syuzheta-o-gamlete-v-romane-i-makyuena-v-skorlupe/viewer> [in Russian].
- Kushnirova, T. (2017). *Naratyvni stratehii u tvorchosti Iena Makiuena: imaholohichnyi aspekt [Narrative Strategies in Ian McEwen: Imagological Aspects]*. Retrieved from: <http://reposit.nupp.edu.ua/handle/PoltNTU/5773> [in Ukrainian].
- Lushnikova, G. & Osadchaia, T. (2018). *Ironicheskiy modus povestvovaniya v sovremennom ekzistentsialistskom romane [The Ironic Mode in the Modern Existentialist Novel]*. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ironicheskiy-modus-povestvovaniya-v-sovremennom-ekzistentsialistskom-romane/viewer> [in Russian].
- McEwan, I. (2016). *Nutshell*. Retrieved from: https://royallib.com/book/McEwan_Ian/nutshell.html [in English].
- Malyshevska, I. & Maikovska, N. (2020). *Problema morali ta moralnoho vyboru v romani I. Makiuena "Amsterdam" [The Problem of Morality and Moral Choice in I. McEwan's novel "Amsterdam"]*. Retrieved from: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/31_2020/part_2/25.pdf [in Ukrainian].

- Mars-Jones, A. (2016). *In the Body Bag*. Retrieved from: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n19/adam-mars-jones/in-the-body-bag> [in English].
- Miller, M. (2016). *Ian McEwan on 'Nutshell' and Its Extraordinary Narrator*. Retrieved from: <https://www.wsj.com/articles/ian-mcewan-on-nutshell-and-its-extraordinary-narrator-1472491905> [in English].
- Nutshell: Ian McEwan's bizarre new book*. Retrieved from: <https://thenewdaily.com.au/entertainment/books/2016/09/03/nutshell-ian-mcewan-review/> [in English].
- Shuba, Yu. (2009). *Stylove novatorstvo Yena Makiuena [Stylistic Innovation of Ian McEwan]*. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2009_2\(1\)_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2009_2(1)_21) [in Ukrainian].
- Svetlovich, Yu. (2019). A. Roman I. Makyuena «V skorlupe»: *intertekstualnost kak sodержatelnyiy resurs proizvedeniya [I. McEwan's Novel Nutshell: Intertextuality as a Meaningful Resource of the Work]* Retrieved from: <http://e-lib.mslu.by/handle/edoc/2454>[in Russian].
- Yung, K.-G. (1997). *Vozhstvennyiy rebenok [Divine Child]*. Moscow: Olimp [in Russian].

Рукопис статті отримано 15 червня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 17 вересня 2022 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: n.bondar@ishostka.sumdu.edu.ua; <http://orcid.org/0000-0003-1044-9461>

Bondar Nataliia Yuriivna, candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer of Economics and Management Department of Shostka Institute of Sumy State University; Naharina St., 1, Shostka, Sumy Region, 41100, Ukraine; e-mail: n.bondar@ishostka.sumdu.edu.ua; <http://orcid.org/0000-0003-1044-9461>

УДК 821.161.2

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.02

Ольга Лук'янова

**ТРИЛОГІЯ «МЕТЕЛИКИ НА ШПИЛЬКАХ»
ІРИНИ ВІЛЬДЕ ЯК BILDUNGSROMAN**

Abstract

The proposed research is devoted to the analysis of Irina Wilde's trilogy "Butterflies on Pins" ("Butterflies on Pins", 1935; "It's Eight O'clock", 1935; "Adult Children", 1939) in the context of such a genre type of novel as the Bildungsroman, the dominant content of which is a moral, psychological and social development of the protagonist's personality. A modern, "post-modern" variant of the classic educational novel is an initiation novel, which is always concerned with an existential turn in the hero's consciousness, his qualitative inner change, where the life situation itself serves as an instance of initiation. The research methodology involves the use of the "close reading" method – slow and careful reading of the text.

The protagonist of the trilogy – Darka Popovych – is in search of self-actualization; an important aspect in the process of self-discovery, around which a lot of plot collisions are built (we are talking about both external and internal psychological plot), is a woman's sensual experience (discovering her own body, first teenage eros, etc.). This is a story (especially in the second part) about the phenomenon of teenage girl friendship, about different types of sisterhood, which is tested, in particular, by falling in love with the same guy.

Among the urgent problems articulated by Iryna Wilde in the trilogy are the problem of patriarchal traditions and norms that traumatize the girl's psyche, limit the development of a woman, as well as the problem of the formation of nationally conscious youth,

a new generation in general, the importance of a family atmosphere in this process.

Focusing on the mental condition of the individual – her inner experiences, impressions, changes in mood, feelings, and thoughts – allows us to talk about the inclination for the writer's creative work to the aesthetic bases of impressionism literature. However, the fragmentarity, mosaicity of the narration is also one of the features of the Bildungsroman, the proximity to which we are trying to prove in this article.

Keywords: Bildungsroman, initiation, female experience, physicality, psychologism.

Анотація

Пропонована розвідка присвячена аналізу трилогії Ірини Вільде «Метелики на шпильках» («Метелики на шпильках», 1935; «Б'є восьма», 1935; «Повнолітні діти», 1939) в контексті такого жанрового різновиду роману, як Bildungsroman, змістовою домінантою якого є моральне, психологічне й соціальне становлення особистості головного героя. Сучасним, «постмодерним», варіантом класичного роману виховання є роман ініціації, який завжди пов'язаний з екзистенційним поворотом у свідомості героя, його якісною внутрішньою зміною, де сама життєва ситуація виконує функцію інстанції посвячення. Методологія дослідження передбачає використання методу close reading («близького читання») – повільного й прискіпливого прочитання тексту.

Головна героїня трилогії – Дарка Попович – перебуває в пошуку самоактуалізації; важливим аспектом у процесі самопізнання, довкола якого вибудовується чимало сюжетних колізій (йдеться як про зовнішній, так і про внутрішній психологічний сюжет), є жіночий чуттєвий досвід (відкриття власного тіла, перший підлітковий ерос тощо). Це історія (особливо в другій частині) про феномен підліткової дівчачої

дружби, про різні види сестринства, що випробовується, зокрема, закоханістю в того самого хлопця.

Серед нагальних проблем, проартикульованих Іриною Вільде в трилогії, є проблема патріархальних традицій і норм, які травматизують дівочу психіку, обмежують становлення жінки, а також проблема формування національно свідомої молоді, нового покоління загалом, важливість родинної атмосфери в цьому процесі.

Зосередження на психологічному стані особистості – її внутрішніх переживаннях, враженнях, зміні настроїв, почуттів, думок – дозволяє говорити про тяжіння творчості письменниці до естетичних засад літератури імпресіонізму. Проте фрагментарність, мозаїчність оповіді є так само однією з ознак Bildungsroman'у, доведення близькості до якого становить мету цієї статті.

Ключові слова: Bildungsroman, ініціація, жіночий досвід, тілесність, психологізм.

Вступ

Ірина Вільде (Дарина Макогон) вважається однією з найцікавіших постатей літературного життя Галичини 30-х років ХХ століття. І попри те, що *opus magnum* письменниці став роман «Сестри Річинські» (Забужко, 2014; Стасіневич, 2018), виданий значно пізніше, модерністський стиль (Агеєва, 2008; Баган, 2007; Карач, 2019; Поліщук, 2014) авторки сформувався саме в передвоєнне десятиліття. Його ознаками є передусім поглиблений психологізм, виразна імпресіоністична складова – це «... проза стишеної інтимності, тонкого нюансування настроїв, імпресіоністичної зосередженості на півтонах, на плинності й непостійності довколишнього світу й людської сутності» (Агеєва, 2008: 346). Схожу думку висловлює Олег Баган: «Ядро експресивності її стилю зміщується від соціальної панорамності до інтимної

пародоксальності світопереживань... Тому її проза завжди таїть у собі легку імпульсивність, несподівано-химерне переосмислення буденності і звичайності» (Баган, 2007). Також варто говорити про підкреслену жіночу ідентичність її героїв, а отже, твори Ірини Вільде демонструють «винятково тонке – у контексті всієї української модерної літератури – нюансування особливостей саме жіночого, незрідка травматичного, досвіду» (Агеєва, 2008: 128).

Водночас це література, яка «чарувала своєю легкістю» (Баган, 2007); з лекції Тараса Прохаська: «...всі ці інтелігентські пошуки, всі ці обговорення різних речей є присутні у всіх її повістях, але вони написані справді легко, цікаво, гарно» (Прохасько, 2014).

У ранніх творах Ірини Вільде «Метелики на шпильках» (1935), «Б'є восьма» (1935), «Повнолітні діти» (1939), що являють собою повістевий цикл, об'єднаний історією становлення особистості Одарки (Дарки) Попович, бачимо, «можливо, найодвертіше виповідання досвіду жіночого дорослішання як пізнання себе самої» (Агеєва, 2008: 129). Власне, це дає підстави розглядати трилогію в контексті Bildungsroman – роману про розвиток і формування центрального персонажа, – що є метою пропонованої розвідки.

Методологія і методи дослідження

Під час роботи був використаний метод «близького читання» (creative reading, або close reading), що передбачає повільне й уважне читання, прискіпливий, критичний аналіз тексту, зосередження на тому, як він написаний.

Результати та дискусії

Роман виховання – різновид роману, у центрі якого є процес формування особистості, «образ людини у процесі становлення» (Бахтин, 1979: 198). Сюжет роману виховання будується на основних і неминучих зазвичай моментах усякого життєвого шляху: народження, дитинство, роки навчання, шлюб, влаштування життєвої долі, праця, смерть. Звідси

домінування біографічного часу над історичним, його циклічність, прискореність або сповільненість залежно від етапів життя. Роман виховання переважно завершується моментом становлення героя в суспільстві / здобуття справжнього місця в житті й знаходженням внутрішньої гармонії, істинного «Я», що майже збігається з періодом зрілості (Попов, 2001).

Водночас героєві доводиться пройти через низку випробувань (втрата ілюзій, соціальна несправедливість, інтелектуальна чи фізична нерівність, расові, національні, класово-станові відмінності, лицемірство суспільства, проблема «батьків і дітей» тощо). Отже, вельми важливим у романі виховання є мотив ініціації, що дозволило сучасним дослідникам говорити окремо про роман ініціації як «інваріантну форму» цього жанру, що зберігає основні жанроутворювальні характеристики роману виховання, трансформуючи їх (Шалимова, 2014: 268).

Пшемислав Чаплінський визначає роман ініціації як «нарацію про дозрівання, процес дорослішання, про втрату стану невинності та вступ в етап гріха й досвіду» (Czapliński, 2005) – це оповідь про «посвячення» в доросле життя, «ритуал» переходу від дитинства до юності і зрілості, зокрема через переживання, пов'язані з фізіологічним розвитком і першим досвідом сексуального характеру, усвідомленням свого місця у світі й власного призначення, розумінням меж між дитинством і дорослим існуванням, собою теперішнім і собою колишнім (Гарасим, 2014: 102). Йдеться про екзистенційний переворот у свідомості героя, наслідком якого можуть бути якісні внутрішні зміни, прийняття себе й оточуючого світу. Якщо головна ідея роману виховання – це народження і становлення особистості, то для роману ініціації важливий прояв цієї особистості в дії.

Аналізуючи «Метелики на шпильках», Наталія Карач пише: «І. Вільде наповнила жанр соціально-побутової повісті

ознаками класичного роману виховання, насамперед за допомогою мотиву ініціації» (Карач, 2019: 93). Такою «точкою переходу головної героїні від дитинства у дорослий період свого існування» (Карач, 2019: 93) стало, на думку дослідниці, святкування Дарчиного чотирнадцятиліття («забава»): «“Тепер я вже, на правду, велика”, – формує словами весь свій досвід, всі прикрі розчарування, всі свої помічення, своє сирітство і солодкі надії. Все, все, що пережила й побачила в той вечір, змістилося в тому одному слові» (Вільде, 2007).

Загалом біографія в романі ініціації подається переривчасто, «пунктиром», оповідь не відтворює послідовно весь процес дорослішання, а зосереджена на моменті досягнення зрілості, що сприймається як «біографічна цезура» (І. Адельгейм) – відповідно кожна з повістей циклу (як окремих завершених творів) має такий момент – черговий етап на шляху самопізнання, пошуку світоглядно-ціннісних орієнтацій, визначення пріоритетів. «Червоною ниткою» крізь усю трилогію проходить тема кохання Дарки до Богдана Данилюка (Данка).

Історія дорослішання Дарки починається символічним жестом – даруванням своїх ляльок меншій подрузі. У «Метеликах на шпильках» Ірина Вільде переконливо зображує внутрішній світ дівчинки-тінейджерки: її «мрії, що про них ніхто не знав» (Вільде, 2007), любовні переживання («Поцілуй... поцілуй тепер мене... – безсоромно просять Дарчині очі... – Ніхто не буде бачити, ніхто не буде знати...» (Вільде, 2007); «Те саміське і зі мною твориться... Так самісько і я без цілі блукаю по селу, щоб його зустріти. Такий замиський жаль і я до нього маю, що він забув мене. Навіть так само хочу, щоб тепер нікого не було в цьому садочку, крім нас» (Вільде, 2007)), ревності, невпевненість у собі / незадоволення власною зовнішністю («Щось прорізує навкоси свідомість, і нова правда, гіркіша від полину, стає перед очі: Ориська не має веснянок. Ориська має зуби

рівенькі, якби хто на них міру брав. ... Хочеться впасти на землю і нігтями до крові здирати з носа й чола ті погані, зухвалі веснянки» (Вільде, 2007)), бажання, щоб прийняли до гурту «дорослих». Авторка демонструє неабияку точність у змалюванні психологічних реакцій підлітків, які ще соромляться виявляти свої почуття – «мусять скриватись із своїми почуваннями перед старшим від себе» (Вільде, 2007).

Головна героїня – «розумна дівчинка», горда, бунтівнича натура; підлітковий максималізм штовхає Дарку на конфлікт із батьками – вона будь-що хоче вчитися грати на фортепіано, бо це шлях до серця Данка – його жінка має бути «музикальною».

Але, незважаючи на деякі непорозуміння з батьками, образи, десь розчарування, дівчина зростає в атмосфері родинного тепла й любові: «...Дарка опиняється у маминих раменах... Лежать притулені до себе так близько, що Дарка чує, як б'ючка на маминій шії вибиває такт. Щасливі собою і своєю любов'ю, не відриваються одна від одної, нерозривні, з'єднані в одно так, як тоді, заки ще Дарка світ побачила» (Вільде, 2007).

Повісті Ірини Вільде 30-х років визначала, як на тогочасний контекст, авторська відвертість, готовність торкатися суворо табуйованих речей, а саме фізіологічного аспекту в стосунках статей. Потрясінням стає для Дарки відкриття того, що батьки мають власне сексуальне життя: «Так випадково довідалася Дарка про те, що відбирало їй сон, охоту до життя й їжі. Це були страшні дні: її мама мала мати дитину. Дарка не розуміла самого акту породу. ... Але під порогом свідомости товклося вже десь неясне передчуття, здогади, що їх навіяли недоскази служби й сусідок, статочних молодичь з соромливими очима й масними словами про те, якою дорогою дістається та дитина до лона матері.

А це була безсоромність... безсоромність... безсоромність... І, власне, цього не могла мамі дарувати. Особливо мамі, своїй “мамусі”, яку не боялася гріха до Матінки Божої порівнювати. Коли думала, коли уявляла собі, що та мама... <...> На тата теж не могла дивитись. Гордила ним явно й уникала стрічі віч-на-віч. Видався їй тепер нікчемним, безсоромним облудником, що береться дітей виховувати, а сам творить щось таке, що аж голосно соромно назвати. <...> Світ від цього видався таким брудним» (Вільде, 2007).

Пуританська патріархальна мораль замовчувала теми, пов'язані з тілесністю, накидаючи хибне почуття гріховності й провини. Але ця сама мораль аж ніяк не означала захищеність жінки, дівчинки від брутального насильства: чи не перший чуттєвий досвід Дарки – негативний, досвід зіткнення із харасментом, вчиненим дорослим 38-річним чоловіком (родичем і другом родини!). Цей акт насильства відбувається двічі, вдруге – під час ніби невинної гри в «пошту», коли дівчина мала залишитись у темній кімнаті з кимось із гостей: «Зразу Дарка не бачить ані стін, ані вуйка. Потім скорше, ніж вуйка, чує коло себе неприємний, омліваючий сопух переферментованого з квасами жолудковими вина. “Вуйко п'яний” – прояснюється їй у голові і хоче втікати звідси. Втікати! Але скорше, як вона за клямку, хватають її сильні, безоглядні, заборчі рамена. “Він мене вдусить...” – звідкись така думка. “М-м-м”, – вона хоче кричати, але тугий, слизький і якийсь такий неприродно великий, як у корови, язик безлично привалює їй уста і добирається до середини уст. Дарка кидається головою вліво, щоб оборонити уста... аж чує, що чужа рука повзе по її тілі. Поволи, з притиском повзе щораз вище, щораз вище, аж намацує груди. Це вже болить! Вона відривається якимось від того язика і з усією злістю, з усім страхом впирається своїми здоровими зубами в ту руку на грудях» (Вільде, 2007).

Налякана Дарка шукає підтримки («оборони») в матері, але наштотується на нерозуміння дорослих, їхнє бажання перевести все на жарт, лицемірно удаючи, що нічого не сталося; ба більше: Дарка сама винна так «по-дикому поводитись», але «вуйко не гнівається» (!) – фактично Ірина Вільде вже тоді порушила питання про стигматизацію жертв сексуального насилля.

Дівчина відстежує, що в суспільстві панують подвійні стандарти поведінки: їй не можна залишатися в саду наодинці з Данком, бо «так не робиться», проте сумнівна «забава» є санкціонована, «під “їх оком”»; вона доходить висновку щодо облудності зовнішньої благопристойності й гарного тону. Головна героїня, як пише Віра Агеєва, «відкриває безліч нового, неочікуваного... і в собі самій, зокрема й тому, що жіночий образ, сформований вихованням, поведінкові стандарти й моральні приписи, нав'язувані дорослими, входять у суперечність з її власним досвідом пробудженої чуттєвості» (Агеєва, 2008: 128).

Перший етап дорослішання, перетворення на жінку («маленька жіночка»), передусім фізіологічно, завершується появою перших місячних, до чого Дарка виявляється зовсім не підготованою (подруга Ориська знає так само мало). Заказаність знання про власне тіло нерідко ставала причиною психологічної травми: змучена болем, страшними підозрами й здогадами – «Одно лише знає певно: це щось, чого треба соромитись» (Вільде, 2007), – дівчина наважується втекти з дому. Просте, природне питання до матері, чому вона не пояснила всього раніше, залишається без відповіді.

Спроба Ірини Вільде відверто говорити про жіночий тілесний досвід, травматичні наслідки, пов'язані з незнанням власного тіла, часом сприймалася критиками-чоловіками упереджено: так, Микола Гнатишак закинув авторці «Метеликів на шпильках» те, що вона «впадає в атмосферу

брутального натуралізму» (Гнатишак, 2014: 305). А отже, письменниця зачепила справді актуальну для свого часу і своєї статі проблему, повернення до якої відбулося лише в сучасній прозі.

Першій повісті трилогії властиві відвертість, безпосередність і щирість оповіді, суб'єктивний характер нарації, сконцентрованої на баченні головної героїні з її любовними переживаннями, фізіологічним дорослішанням, життєвими відкриттями психологічного змісту, схильністю надавати подіям і предметам певного символізму тощо. У наступній повісті «Б'є восьма» тенденція до переміщення центру тяжіння розповіді зі сфери зовнішньої події до сфери свідомості й підсвідомості зберігається.

Тут психологія дорослішання розкривається на тлі навчання Дарки в українській жіночій гімназії в Чернівцях і того, як вона вибудовує стосунки саме з подружками. Йдеться про феномен сестринства, колізії жіночої приязні, яка іноді переходить у закоханість (Дарка і Стефа Сидір). Така дівоча дружба сповнена взаємної ніжності, прагнення душевного й тілесного контакту, насолоди дотику, замилювання зовнішністю тощо: «...обличчя Стефи – кольору чайної троянди – таке чисте, що можна було б на ньому вгледіти тінь від крильця комашинки. Все раптом у цій Стефі починає їй страшенно подобатися» (Вільде, 2007). Для Дарки «немає вже вагань, що вона Стефу любить з усіх подружок найбільше» (Вільде, 2007). Але в цьому товаришуванні також можливі й підозри, і ревності, і біль: «між приятельками, “найкращими подружками”, став профіль хлопчини на рисунковому папері» (Вільде, 2007) – Данка Данилюка.

Інший тип сестринства складається в Дарки з розумною, вольовою, а проте негарною Наталкою Оріховською. Їх єднає спільність ідеї, небезпека боротьби. У критичній ситуації саме Оріховська бере Дарку під свою опіку, рятує від нестерпної самотності й відчуття тяжкої

кривди: «Дарка вичуває в цьому фізичному зближенні з цією, може, найменше принадою дівчиною на всю класу якесь вище, духове споріднення» (Вільде, 2007).

Якщо «Метелики на шпильках» – позаідеологічний текст, де національне питання зачеплене пунктирно (героїня поки байдужа до нього), то у повісті «Б'є восьма» виразною є лінія становлення українства на Буковині за часів Румунії. На думку Олега Багана, Ірина Вільде «зробила основною темою моральне протистояння, ідейне і національне гартування своїх головних героїв» (Баган, 2007) і, власне, «дозрівання героїні, Дарки Попович, щільно пов'язане з її національним самоусвідомленням» (Баган, 2007).

Момент ініціації в творі – ситуація вибору, що в ній опиняється Дарка: пристати чи ні до гурту учнів, які вирішили бойкотувати виступ хору на честь румунського міністра попри можливі серйозні наслідки («Найбільше – можуть нас з гімназії повиганяти... найвище – можуть нам гімназію розпустити») (Вільде, 2007)). Дівчина якийсь час вагається, адже не хоче засмутити батьків, боїться їх розчарувати: «Що скаже мама, коли довідається, що її доня, її гордість, не закінчить навчання, не доб'ється ніколи матури, не дістанеться до університету ніколи-ніколи! А що скаже на те все... татусь?» (Вільде, 2007). Дарка таки наважується заплатити свою ціну «за цю нашу Україну» – вона втрачає Данка. Національна ідея, що нею так перейнялася дівчина, байдужа талановитому амбітному музиканту Данилюку: той певен, що рішення товаришів помилкове, і погоджується на нього лише, щоб його не вважали зрадником і боягузом.

Дарка остаточно визначилася, і, попри пережиті сумніви, самозречення, жертви й біль, має глибоке внутрішнє переконання, що вчиняє правильно. У третій повісті «Повнолітні діти» герої виступають вже більш зрілими, упевненими у своїх кроках у житті.

Минуло 8 років. Дарка, вже «повнолітня» студентка, залишила Бухарест, щоб продовжити навчання в університеті в Чернівцях. Дівчині подобається ритм міського життя; йдучи серед юрби вечірньою вулицею, вона зізнається в любові цьому місту, що має в собі щось зі Сходу: «А це ж романтика: вийти собі ввечір на Панську, вплестись у барвистий хоровод, почувати себе якоюсь частинкою цього напарфумованого колективу, бачити довкола себе типи різних рас, ловити звуки бодай п'яти мов і... мати ту ілюзію, що проходжуєшся вулицями Касабланки» (Вільде, 2007).

Дослідники звертають увагу на урбаністичну тенденцію в творчості письменниці: Ірина Вільде пропонує художній концепт енергетики міста; її герої – переважно люди епохи метушливо-практичного урбанізму. Трилогія «Метелики на шпильках» виражала ще й ментальний настрій устремління до міста, до творення нового стилю життя (Баган, 2007) – життя у світі, де сучасна жінка має широке поле можливостей (авторці йшлося про жіноче рівноправство), а Дарка – це такий тип людини пошукового неспокою. Вона зізнається, що жадібна до життя, схильна поетизувати його щоденні прояви: «Ви можете сміятись з мене, але я не раз не можу погамуватися від радості, що... просто, що живу. Знаєте, Мірош, життя – це страшенно цікавий процес» (Вільде, 2007).

Центральною темою третьої частини стають стосунки між чоловіком і жінкою, передусім їх фізичний бік. Дарка визнає, що незважаючи на свої 22 роки «не знає, як поставитись до такого елементарного, життєвого питання, як взаємини між жінкою і чоловіком!» (Вільде, 2007), або чи важлива для жінки пристрасть («жага») так само, як для чоловіків, чи їй вистачає самого материнського інстинкту? Про брак відповідного знання говорить і заміжня Дарчина подруга Зоя: «Найважливіше, – майте це на увазі, Даронько, як підете заміж, – щоб жінка була досить розумна й досить мужня, щоб не зрадити перед чоловіком тої відрази, що її

неодмінно почуває в перших місяцях подружжя. Потім, кажу ж вам, все від себе наладнюється. На мій погляд, річ у тому, що жінка просто дістає статъ. Чи вам не здається, що з нас до шлюбу майже такі безстатеві істоти, як папороті в першому поколінні?» (Вільде, 2007).

Ми бачимо, що Ірина Вільде послідовно артикулює тему складності становлення емансипованої жінки у патріархальній спільноті, подвійних моральних стандартів («...як би це тобі сказати? теоретично признаю, що цілуватися для самої фізичної насолоди поцілунку... то, як би сказала Оля, “свинство”. Хоч з другої сторони... це в мене засильне, загарне, зацире, щоб я могла його “свинством” назвати. Скажи, чи не маю я рації, коли кажу, що світ холерно смішний? Ти тільки “вистав” собі: любов пари голубів – то поезія. Любов пари людей – то свинство» (Вільде, 2007)), де насправді репресованою виявляється не так сексуальність, як розмова про секс.

Дарка встигла заручитися із Стефком Підгірським («Він був такий дуже нещасливий..., а вона мала таке спочутливе, жіноче серце...» (Вільде, 2007)), однак хоче завершити навчання. Їхні стосунки поки цілком платонічні, «сестринно-братерські»; часом Дарці хотілося б, щоб вони були більш темпераментні, проте коли Стефко «вибухає» пристрастю, Дарка нічого не відчуває – «коли він горів увесь, вона була холодна, трохи лише перестрашена і не відповіла йому ні одним своїм нервом» (Вільде, 2007).

По-іншому реагує тіло Дарки на присутність Богдана Данилюка, що їхні дороги знову перетнулися в Чернівцях: «Нічого більше. Але в цій самій присвійній формі, в цім однім, короткім “мені” – було все. Брутальність мужчини, його ніжність, влада над жінкою, його покора супроти неї, надія і певність переможця. Воно вдарило у Дарку, як заграва пожежі» (Вільде, 2007). Дівчина збентежена цими новими відчуттями. Її

сумніви щодо майбутнього шлюбу зі Стефком стають сильнішими.

Усвідомлене рішення Дарки – розірвати заручини – ще один щабель посвяти (ініціації) героїні в доросле відповідальне життя. Дарка дуже хоче дитину – бути матір'ю для дівчини важливіше за поклик ідеї («... героїчна смерть не для неї призначена. Їй призначено жити і ціною свого організму давати життя новим, людським істотам» (Вільде, 2007)), – а тому слідувати велінню душі є для неї першорядним саме в контексті розвою майбутніх поколінь: «...але я, насправду, цілим серцем, своєю волею хочу, щоб мої діти творили нову, сильну, шляхетну расу. <...> Нове покоління... здорові, з добрими нервами, зрівноважені, щоб знали, чого хочуть. Інакші, як ви... інакші, як ми. Мені здається, що саме ми, моє покоління є чимсь переходовим, ніби кладкою між вами і тими “новими”, сильними, що прийдуть по нас» (Вільде, 2007). Отже, звідси маємо вихід в площину творення модерної української нації.

Батьківська модель родини свідомо чи несвідомо успадковується дітьми – у стосунках батьків Дарка спостерігає щось більше, ніж любов, – дружбу – власне, це той ідеал подружнього життя, який вона бачить і для себе. Олег Баган зауважує: «Не випадково, архетип Землі замінюється в її [Ірини Вільде. – *О.Л.*] прозі архетипом Роду: індустріальна епоха з її гігантськими перебудовами матеріяльних умов соціуму і катаклізмами змушує людину по-новому задуматися над збереженням родинних святинь і прив'язань. Передусім для жінки в цьому буревію змін особливо важливим стає зберегти тепло родинності, тяглости переживань, проїнятися духом поколінь...» (Баган, 2007).

Психологізм оповіді, зосередженої на внутрішній екзистенції особистості (рефлексії та емоції, імпульсивність, антитетичність почуттів, настроїв і думок), що визначає її мотивує її поведінку, тяжіє до техніки потоку свідомості,

монтажного й мозаїчного компонування нарації. Внутрішній світ героїв також конструюється роздумами, коментарями, власними світоглядними позиціями письменниці, особливо в повісті «Повнолітні діти», де, крім філософських міркувань, виразним є іронічний модус зображення.

Висновки

Отже, трилогія Ірини Вільде «Метелики на шпильках», змальовуючи складний підлітковий жіночий досвід, зокрема через приватні, інтимні речі, крізь призму взаємин із подругами, зі світом чоловіків (Данко, Орест, Стефко), демонструє пильний інтерес до психічного, фізіологічного, соціального аспектів буття молодого людини. У кожній з повістей зображений важливий етап емоційної ініціації Дарки Попович у процесі осягнення нею власного «Я», формування ставлення до людей і світу загалом, що дозволяє нам розглядати їх як цілісний *Bildungsroman*, який має відповідні жанрові ознаки: наявність конфлікту поколінь, ситуації ініціації; послаблення зовнішньої подієвості й посилення саморефлексії; сюжетну колажність; композиційну ступінчастість і поетапність тощо.

Література

- Агеєва, В. (2008). *Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму*. Київ: Факт.
- Баган, О. (2007). Коли серце, як на долоні. І. Вільде. *Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти* (с. 3–12). Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження». Режим доступу: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=29660>
- Бахтин, М. (1979). *Естетика словесного творчства*. Москва: Искусство.
- Вільде, І. (2007). *Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти*. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження». Режим доступу: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=29660>

- Гарасим, Т. (2014). Роман виховання та роман ініціації: типологічні збіги й відмінності. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, Т. 1, 11, 102–105. Режим доступу: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v11/v11-1/29.pdf>
- Гнатишак, М. (2014). Жінки пишуть повісті. Н. Поліщук (Ред.). *Райська яблінка: Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду* (с. 302–305). Львів: ЛА «Піраміда».
- Забужко, О. (2014). Убити Дон Жуана: Леся Українка і жіноча література ХХ століття. Відновлено з https://www.youtube.com/watch?v=1KРр4hz_4So&t=7s
- Карач, Н. (2019). Психопоетикальна система І. Вільде у повісті «Метелики на шпильках». *Філологічний дискурс*, 9, 90–98. <https://doi.org/10.31475/fil.dys.2019.09.08>
- Поліщук, Н. (2014). Спокуса і аскеза «Райської яблінки»: модус жіночого модерністичного письма міжвоєнної Галичини. Н. Поліщук (Ред.). *Райська яблінка: Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду* (с. 9–38). Львів: ЛА «Піраміда».
- Попов, Ю. (2001). Роман виховання. А. Волков (Ред.). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці: Золоті литаври. Режим доступу: <http://litmisto.org.ua/?p=17512> (Онлайн-бібліотека української літератури)
- Прохасько, Т. (2014). Ірина Вільде: український письменник фейлетонної доби. Відновлено з https://www.youtube.com/watch?v=C-zpIKi_d6A
- Стасіневич, Є. (2018). Ірина Вільде. Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=HeHdTYNGLSQ>
- Шалимова, Н. (2014). Роман инициации как инвариантная форма романа воспитания. *Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева*, 4 (30), 265–268. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-initsiatsii-kak-invariantnaya-forma-romana-vozpitaniya/viewer>
- Czapliński, P. (2005). Wyzwania prozy lat dziewięćdziesiątych. Pobrano z <https://culture.pl/pl/artykul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych>

References

- Aheieva, V. (2008). *Zhinochi prostir: feministychnyi diskurs ukrainskoho modernizmu [Female Space. Feminist Discourse Ukrainian Modernism]*. Kyiv: Fakt.
- Bahan, O. (2007). Koly sertse, yak na doloni [When the Heart is in the Palm of Your Hand]. I. Vilde. *Metelyky na shpylkakh. Bie vosma. Povnolitni dity* (s. 3–12). Drohobych: Vydavnycha firma «Vidrodzhennia». Retrieved from: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=29660>
- Bahtin, M. (1979). *Jestetika slovesnogo tvorcestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moskva: Iskusstvo.
- Vilde, I. (2007). *Metelyky na shpylkakh. Bie vosma. Povnolitni dity [Butterflies on Pins. It's Eight O'clock. Adult Children]*. Drohobych: Vydavnycha firma «Vidrodzhennia». Retrieved from: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=29660>
- Harasym, T. (2014). Roman vykhovannia ta roman initsiatsii: typolohichni zbihy y vidminnosti [Bildungsroman and Initiation Novel: Typological Similarities and Differences]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, T. 1, 11, 102–105. Retrieved from: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v11/v11-1/29.pdf>
- Hnatyshak, M. (2014). Zhinky pyshut povisti [Women Write Stories]. N. Polishchuk (Red.). *Raiska yablinka: Antolohiia ukrainskoi maloi «zhinochoi» prozy Halychyny mizhvoiennoho periodu* (s. 302–305). Lviv: LA «Piramida».
- Zabuzhko, O. (2014). Ubyty Don Zhuana: Lesia Ukrainka i zhinocha literatura XX stolittia [To Kill Don Juan: Lesya Ukrainka and Women's Literature of the 20th Century]. https://www.youtube.com/watch?v=1KPP4hz_4S0&t=7s
- Karach, N. (2019). Psykhopoetykalna systema I. Vilde u povisti «Metelyky na shpylkakh» [I. Vilde's Psychopoetic System in the Novel "Butterflies on Pins"]. *Filolohichniyi diskurs*, 9, 90–98. <https://doi.org/10.31475/fil.dys.2019.09.08>
- Polishchuk, N. (2014). Spokusa i askeza «Raiskoi yablinky»: modus zhinochoho modernistychnoho pysma mizhvoiennoi Halychyny [Temptation and Asceticism of the "Paradise apple": Mode of Female Modernist Writing of Interwar Galicia]. N. Polishchuk (Red.). *Raiska yablinka: Antolohiia ukrainskoi maloi «zhinochoi»*

prozy *Halychyny mizhvoiennoho periodu* (s. 9–38). Lviv: LA «Piramida».

- Popov, Yu. (2001). Roman vykhovannia [Bildungsroman]. A. Volkov (Red.). *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva*. Chernivtsi: Zoloti lytavry. Retrieved from: <http://litmisto.org.ua/?p=17512> (Onlain-biblioteka ukrainskoi literatury)
- Prokhasko, T. (2014). Iryna Vilde: ukrainskyi pysmennyk feilettonnoi doby [Iryna Wilde: Ukrainian Writer of the Feuilleton Era]. https://www.youtube.com/watch?v=C-zpIKi_d6A
- Stasinevych, Ye. (2018). Iryna Vilde [Iryna Wilde]. <https://www.youtube.com/watch?v=HeHdTYNGLSQ>
- Shalimova, N. (2014). Roman iniciacii kak invariantnaya forma romana vospitaniya [Initiation Novel as an Invariant Form of Educational Novel]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astafeva*, 4 (30), 265–268. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-initsiatsiikak-invariantnaya-forma-romana-vospitaniya/viewer> (in Russian).
- Czapliński, P. (2005). Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych [Challenges for Polish Prose in the Nineties]. <https://culture.pl/pl/artukul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych>

Рукопис статті отримано 25 червня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 17 вересня 2022 року

Інформація про автора

Лук'янова Ольга Сергіївна – кандидат філологічних наук, доцент 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: oggalook@hnpu.edu.ua; <http://orcid.org/0000-0002-6095-0425>

Lukianova Olha, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Journalism named after Professor Leonid Ushkalov, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; 2, Valentynivska street, Kharkiv, 61168, Ukraine; e-mail: oggalook@hnpu.edu.ua; <http://orcid.org/0000-0002-6095-0425>

УДК 821.161.2 – 31 Копиленко.09
DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.03

Ірина Коломієць

**КОНФЛІКТНИЙ ВИМІР РЕАЛІЗАЦІЇ
ОБРАЗУ МИТЦЯ 1920-Х В ОПОВІДАННІ «ТВЕРДИЙ
МАТЕРІАЛ» О. КОПИЛЕНКА**

Abstract

The article investigates the peculiarity of the conflict dimension of the story «Hard Material» («Tverdyi material») by O. Kopylenko in order to analyze the implementation of the 1920s' creator image, identifies the key levels of artistic conflict. By means of cultural-historical, descriptive-analytical, contextual and comparative-typological methods of research the conflict and stylistic accents were outlined taking into account the peculiarities of social and artistic situation in Ukraine, the role of the early O. Kopylenko's prose in the 1920s' literature was reflected. The study of the story' conflict dimension allowed to identify the conflict levels to reveal the image of the artist – the main character of Mrava, a Soviet sculptor, who in the conditions of the new time, proclaimed by the authorities as «revolutionary and progressive», seeks to turn the creative thirst into service to the art, and in the end faces external and internal contradictions, the need to adjust, to defend his «self», to seek harmony in work and life. Four key conflict levels were identified and studied: the conflict of mismatch between creative stimulus and creative realization; the conflict of artist and creative environment; the conflict of artist and critic, authority: the conflict of artist and society, transforming into the conflict of artist and power. The analyzed levels of conflict acquire cyclic closure: the hero overcomes the internal contradiction due to the opposition to the environment and falls into a deeper value-moral conflict, which entails a rebirth, despite the social and ideological circumstances of the imposition of the proletarian

worldview by the authorities. Creative pacification occurs thanks to Liya, the image of the artist's companion, which embodies a somewhat down-to-earth, but harmonious and life-giving beginning. O. Kopylenko's story «Solid Material» («Tverdyi material») is a thorough artistic comprehension of the artist's image. The conclusion about the important role of the highlighted conflicts gives the possibility of a new approach to the interpretation of artistic works of that time.

Keywords: the image of the artist, conflict, neorealism, neo-romanticism, socialist realism, Ukrainian literature of the 1920s, the motif of moral choice, artistic space.

Анотація

У статті досліджено своєрідність конфліктного виміру оповідання «Твердий матеріал» О. Копиленка з метою аналізу реалізації образу митця 1920-х та виокремлення ключових рівнів художнього конфлікту твору. Шляхом застосування елементів культурно-історичного, описово-аналітичного, контекстуального та порівняльно-типологічного методів дослідження окреслено конфліктно-стильові акценти з урахуванням особливостей суспільно-мистецької ситуації в Україні й висвітлено роль ранньої прози О. Копиленка в літературі 1920-х років. Докладне вивчення конфліктного виміру оповідання дало змогу виокремити конфліктні рівні, котрі сприяли розкриттю образу митця – головного героя Мрави, радянського скульптора, який в умовах нового часу, проголошеного владою «революційним і прогресивним», прагне перетворити творчу жагу на служіння мистецтву, та зрештою стикається з низкою зовнішніх і внутрішніх суперечностей, потребою пристосовуватися, відстоювати творче і людське «я», шукати гармонії в праці та житті. Було виявлено й вивчено чотири ключові конфліктні рівні: конфлікт невідповідності між творчим стимулом і творчою реалізацією; конфлікт митця і творчого середовища; конфлікт митця й авторитетного критика: конфлікт митця і суспільства, що

трансформується в конфлікт митця і влади. Проаналізовані рівні конфлікту трансформуються й набувають циклічної замкненості: герой долає внутрішню суперечність через протистояння іншим митцям й оточенню до ще глибшого ціннісно-морального конфлікту, що зрештою спричиняє певне його переродження, навіть попри неоднозначні суспільно-ідеологічні обставини насадження владного пролетарського світогляду. Загалом це творче заспокоєння відбувається завдяки Лії, образу супутниці митця, у якій втілено дещо приземлене, але гармонійне й життєдайне начало. Оповідання О. Копиленка «Твердий матеріал» є ґрунтовним художнім осмисленням образу митця. Висновок про важливу роль виокремлених конфліктів надає можливість нового підходу до інтерпретації художніх творів доби.

Ключові слова: образ митця, конфлікт, неореалізм, неоромантизм, соціалістичний реалізм, українська література 1920-х років, мотив морального вибору, художній простір.

Вступ

Прозова збірка Олександра Копиленка «Твердий матеріал» (1928) містить дев'ять творів, у яких головним об'єктом художнього зображення стали суперечності пореволюційних реалій в Україні 1920-х років, а також внутрішні конфлікти й переживання різних представників тогочасного суспільства. Центральне місце в книжці посіло оповідання, що дало назву всій збірці й було присвячено образу українського митця.

Тема творчої реалізації і долі митця в суспільстві цікавила низку письменників: Л. Українку, Є. Маланюка, Л. Костенко, Т. Осьмачку, Р. Іваничука, В. Стуса та інших. Поява персонажа-творця часто супроводжена виникненням ситуації гострих суперечностей: такий сюжет містить або прихований, що виникає поступово, або явний конфлікт. Природа цих конфліктів є полісемантичною, однак при цьому

в різних літературних творах акцентується на одному, конкретному рівні суперечності.

Людина, що знаходить своє призначення у творчості, нерідко переживає розкол внутрішнього «я» на кілька складових, суголосних різним іпостасям: «я-митець», «я-людина (батько, дружина, син тощо)», «я-громадянин» тощо. Так, Корній з драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» у дилемі «мистецтво чи сім'я» обирає перше, втрачаючи первістка. Схожий мотив конфлікту тривожить героя М. Коцюбинського з новели «Цвіт яблуні», коли в пережитому потрясінні від смерті доньки художник на мить вбачає матеріал для роботи. А найпоширеніша дилема пов'язана з мотивом «мистецтво і суспільство», який часто має трагічне розв'язання, як у драмі Л. Українки «У пущі», де герой Річард втрачає можливість натхненно творити через постійний натиск пуританської релігійної громади.

Збірка Олександра Копиленка «Твердий матеріал» була розкритикована тогочасними рецензентами – Г. Овчаровим і Л. Підгайним (Овчаров 1928; Підгайний, 1929). Письменника звинуватили в песимістичній і занепадницькій тональності. Офіційні органи й критики вимагали від митців творення нової революційної культури, а революційність, на думку, наприклад, М. Бухаріна, означала «певну віру у свою справу, революційність передбачає заперечення ниття, песимізму, журби і всякого гнилля. Це гнилля цілковито суперечить будь-якій по-справжньому революційній настанові» (Бухарин, 1928). Отож сформульовані комуністичними лідерами постулати вже наприкінці 1920-х років заперечували змогу митців порушувати певне коло тем, як-от безвихідь, зневір'я чи занепад.

Натомість у збірці «Твердий матеріал» переважає саме песимістичний тон, занепадницька настроєвість проникає в конфліктну канву, тому що реалії тієї доби значно контрастували з урочисто-пафосними гаслами про «будівництво нового життя».

На жаль, сучасні дослідники не зверталися до вивчення творів зі збірки «Твердий матеріал». **Мета** цієї статті полягає в тому, щоб висвітлити й проаналізувати художній вимір реалізації образу митця 1920-х років і виокремити ключові рівні конфлікту в оповіданні «Твердий матеріал» О. Копиленка.

Методологія і методи дослідження

Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань застосовано культурно-історичний та описово-аналітичний методи дослідження, що дають змогу виявити особливості конфліктно-стильових акцентів твору і врахувати специфіку суспільно-мистецької ситуації в Україні 1920-х років, а також елементи контекстуального та порівняльно-типологічного методів, які сприяють окресленню ролі творчої спадщини О. Копиленка в загальному літературному процесі.

Загалом варто відзначити, що творчість письменника позначена очевидною динамікою: рухом від революційно-романтичного пафосу через пошуки в неореалістичному ключі й залучення модерністських тенденцій до ґрунтового укорінення в офіційно-ідеологічному річищі соціалістичного реалізму. Його рання проза 1920–1930-х років формувалася в часових межах зародження, становлення й штучного насаджування соціалістичного реалізму, що яскраво відбито в оповіданнях збірки «Твердий матеріал». Знаковим є те, що саме в цій книжці письменник уперше гостро порушує проблему митця в новому радянському суспільстві.

Особливої актуальності у 1920-і роки набуває дилема «мистецтво і держава», коли партійні керівники починають наполегливо продукувати у творчому середовищі ідеї про правдиве зображення революційної дійсності, а пізніше ці побажання втілюються в постулатах соцреалізму. Основна функція соцреалізму, за Є. Добренком, зводиться «не до пропаганди, а до виробництва реальності через її естетизацію» (Добренко, 2011: 8), тобто «соцреалізм зображує світ, про існування якого тільки він власне й

свідчить» (Добренко, 2011: 10). У творчості О. Копиленка спостерігаємо очевидну художню реалізацію відзначеної риси соцреалізму. Героєм оповідання «Твердий матеріал» є скульптор Мрава, який мріє створити власний шедевр спеціально до «свята Перемоги» – річниці більшовицького перевороту.

Водночас О. Копиленко продовжував пошуки в неореалістичному ключі, на що вказують характерні для його творів цього періоду стирання опозиційної межі між реальним і ідеальним; перетворення типу на характер, зникнення схематизму; мотиви роздвоєності душі, відчуження в суспільстві; показ особливого, виняткового як спосіб наближення реального й ідеального; розгляд внутрішніх і зовнішніх суперечностей людини як вияву вищого, метафізичного конфлікту добра і зла (Пахаренко, 2009). На неореалістичний кут зображення вказує також те, що автор активно фокусується на окремих сферах життя й окремих типах. Зрештою, оповідання «Твердий матеріал» не дарма стало центральним у збірці, адже в його конфліктній структурі якнайповніше відбито художнє переосмислення автором найгостріших проблем доби.

Таким чином, за допомогою визначених методів здійснимо спробу дослідити конфліктний вимір реалізації образу митця в досліджуваному оповіданні, що неодмінно потребує врахування художньо-естетичного світогляду автора 1920-х років, а також ідеологічно-стильового контексту в українській літературі початку ХХ століття.

Результати та дискусії

Зав'язка оповідання «Твердий матеріал» побудована на змалюванні головного героя Мрави в стані напруженої праці над скульптурою. Психологічна збентеженість персонажа спричинена не браком наснаги чи невдоволеністю результатами: перш за все, скульптор бачить проблему у відсутності потрібного матеріалу – мармуру. Відкритий конфлікт митця з державним апаратом у зав'язці відсутній.

Навпаки, Мрава натхненний наближенням «свята Перемоги», адже він після політемігрантської поїздки за кордон повернувся додому, щоб воювати на фронті, і досі залишається прихильником більшовицьких ідей.

У Мраві втілено образ прогресивної, творчої особистості, саме такої, що здатна давати світу нове, революційне мистецтво: «Все життя сучасної індустрії просякнуте рухом, катастрофою, вбудованою водночас у рамки організованості й суворой закономірності. Катастрофа і динаміка, скуті грандіозним ритмом, – ось основні, знаменні моменти пролетарської психології» (Гастев, 1919: 51).

Для образу Мрави актуальна концепція руху в доборі методів і форм творчої праці: «...В нього вся група рветься вгору, в простір. Здається, що вона зараз зірветься з місця, проб'є оці сірі стіни і помчить на вулицю, до людей» (Копиленко, 1928: 59). Так само динамічним, нестримним, ба навіть неприборкуваним він уявляє мистецький процес: «Для справжнього майстра ніколи не буває закінченого твору. Кожний найкращий твір автор завжди може перероблювати й доробляти» (Копиленко, 1928: 59). Мотив динаміки й руху стає засадничою рисою у формуванні образу персонажа-митця.

З розгортанням сюжету наростає психологічно-емоційне напруження: зрештою Мрава розбиває вже готову скульптуру. Страждання митця в цей час, викликані вони одразу кількома чинниками, сягають апогею. Поступово оприявнюються очевидні суперечності, які стосуються «вічної» теми митця – залученого водночас у творчий акт, багато в чому детермінований внутрішньо (особистими цінностями, моральними орієнтирами, світовідчуттям), і в зовнішній світ, в оточення. Автор увиразнює конфлікт, подаючи конкретне втілення образу митця в умовах розвитку радянського тоталітарного суспільства.

У зв'язку із цим конфліктний вимір у творі формується з кількох рівнів, з-поміж яких можна виокремити чотири провідні рівні.

По-перше, відсутність мармуру для роботи й неспроможність будь-де його придбати – суперечність, яка гальмує творчі поривання Мрави. Йдеться про власне брак творчого матеріалу, з чим може зіштовхнутися кожен митець у процесі пошуків, коли добирає потрібні елементи змісту, форми, жанру. Постає конфлікт невідповідності між творчим стимулом і творчою реалізацією. Мрава страждає від браку мармуру: «Я хочу до свята нашої Перемоги дати справжній твір... Але в мене під руками глина... Свою перемогу ми здобули крицею, мечем, а відображуємо з глини...» (Копиленко, 1928: 64). У такий спосіб письменник художньо фіксує намагання справжнього творця досягти відповідності форми та змісту: глиняна скульптура, за переконанням Мрави, не здатна передати величі й героїки майбутнього шедеву.

Виникає проблема матеріалу в його безпосередньому, побутовому значенні. СРСР було побудовано на комуністичній теорії як ідеології матеріалістичній, покликаній подолати матеріальні негаразди, тобто забезпечити людей продуктами, житлом, транспортом, одягом і т. ін. Насправді ж матеріальні проблеми не було вирішено, свідченням чого є такі історичні явища, як дефіцити, житлові кризи тощо.

По-друге, конфлікт виникає у власне творчому середовищі. Друзі-скульптори цураються сміливих творчих експериментів, надаючи перевагу старим, перевіреним формам і сюжетам. Образ твердого матеріалу можна розглядати як авторську метафору: йдеться про людей, які є послідовними в словах і вчинках, тверді, тобто принципові та впевнені. Таких особистостей Мрава не спостерігає навколо, не має підтримки, тому відчуває не тільки творчу, але й екзистенційну самоту. Протест Мрави, виражений у руйнуванні скульптури й викраденні монументу, що

символізує заклик до боротьби зі слабкодухістю, закостенілістю, небажанням змін, інертністю та пасивністю.

Образ скульптора частково вписується в модерністську концепцію творчості: Мрава є типом митця, який відкидає застарілу концепцію мистецтва як наслідування, ретельно працюючи над унікальною формою свого витвору й прагнучи створити нову красу. Він людина-творець, підвищений над безликим натовпом завдяки своєму таланту, вмінню бачити небуденне в звичних речах. Мрава відкритий до світу, відчуває в собі сили бути деміургом, відповідальним за своє творіння. У таких рисах його характеру простежується відлуння ідей Ніцше про вольову й сильну особистість нового часу, про «надлюдину». А проте, всякий творець прагне визнання й не має існувати поза публікою, адже призначення автора також у художньому вихованні. Із цього приводу Ніцше зауважував: «Якщо той самий мотив не розробляється на сотню ладів різними майстрами, публіка не вчиться цікавитися чим-небудь. <...> Митець і його середовище повинні йти в ногу... Інакше виникає зненацька велика прірва між митцем, який на віддалених вершинах створює, і публікою, яка вже не здатна здійснитися на ці вершини і врешті невдоволено спускається ще нижче» (Ніцше, 1911: 134–135).

По-третє, виразним конфліктним рівнем просочена сюжетна лінія взаємин Мрави з теоретиком мистецтва Канючкою: авторитетний професор геть не сприймає революційні потуги Мрави. Ідеться про конфлікт митця і авторитетного критика. Канючці, персонажу-антагоністу Мрави, присвячено окремий розділ, цей образ – цілковитий антипод до молодого скульптора: «Так само як свою особу, професор Канючка ненавидить мистецтво, хоч уже встиг переконати всіх, що саме він бореться за мистецтво нової доби» (Копиленко, 1928: 77). Поцуплений Мравою пам'ятник старий критик завжди використовував у своїх статтях як предмет для наслідування: «Треба, – порівнявши роботи теперішніх майстрів з цим кладовищенським монументом,

вилаяти їх всіх, а потім останньою строчкою піднести якесь гасло, – того ж вимагають наші бойові часи» (Копиленко, 1928: 77). Портрет Канючки як морально нестійкого типа, позбавленого «твердості» у думках і вчинках, принциповості, індивідуального бачення, доповнено епізодом про його нищі любовні загравання із сусідовою дружиною.

По-четверте, стає виразною суперечність на рівні комунікації із широким загалом, потенційними адресатами й споживачами Мравиного мистецтва: те середовище людей, не причетних до творчості, у яке потрапляє скульптор, відлякує його атмосферою інтелектуальної обмеженості, байдужості й гультьяйства. Постає конфлікт митця і суспільства.

У другому розділі під час прогулянки по кладовищу Мрава стає свідком бійки й рятує свого давнього фронтового приятеля Сердюка, який колись був «будівником нового соціалістичного суспільства», а став п'яничкою і хуліганом. Саме цей давній друг заохочує скульптора до злочину і зрештою умовляє поцупити з кладовища мармуровий постамент. Мрава наважується на це у відчаї, але натомість розв'язує свою творчу проблему з матеріалом.

На цьому етапі конфлікту автор увиразнює авантюрно-пригодницький елемент сюжету. Ідеться про кульмінаційний епізод випробування персонажа, коли Мрава опинився в епіцентрі бійки на цвинтарі, дивом урятувався сам і допоміг приятелеві. Така інтрига відіграє не тільки розважальну функцію, а й смислово – вносить у конфлікт ефект емоційного напруження, співпереживання героєві.

Як наслідок, четвертий рівень конфліктного виміру, пов'язаний з протистоянням митця й немистецького оточення, оприявнює безпосередній конфлікт з державою, коли герой порушує закон. За кілька днів украдений постамент був у студії, і Мрава над ним завзято працює. Він отримує бажаний матеріал і натхненно ліпить шедевр.

Проте Мраву мучить сумління за здійснене злодійство: «Подивися, глянь, я для себе оце робив, для кар'єри, для

задоволення егоїзму власного чи для грошей?.. Ха-ха-ха! Ні, я робив на пам'ять про тих, що їхньою кров'ю тепер спекулюють маклери» (Копиленко, 1928: 91). Майстер стикається з моральною проблемою вибору й совісті. Його непокоїть, чи має право на існування мистецтво, побудоване на злочинстві? «Мрава знав, що він мусить зробити річ надзвичайну, тоді лише він виправдає своє злочинство, принаймні, для себе» (Копиленко, 1928: 88). Психологічна градація образу митця спричиняє мотив розчарування, тягар злочину навіть думки про те, що тільки він відповідальний за власні дії, а це спричиняє глибоку зневіру в житті, супроводжувану мотивом самотності.

Недарма у тексті навіть атрибути художнього простору, в якому існує Мрава, характеризуються нагнітанням, скупченням негативних проявів життя довкола героя. Показовим у контексті мотиву самотності є локус його проживання – колишній «инбар» скульптор за власний кошт облаштував під студію: «“Палац” стоїть на околиці міста, за кладовищем, на вигоні» (Копиленко, 1928: 61).

Найяскравіше образ митця, самотнього вигнанця на маргінесах повсякдення, виникає посеред кладовища. Бурхливий світ людей, натхненної праці й життя лишається десь поза світом Мрави, символом чого стає далекий гуркіт трамваїв, «що повзли від заводу». Цей епізод додає в текст потужний романтичний струмінь: посеред бур'янів, гробків і неперушної тиші Мрава блукає, сумує і поринає в спогади.

Тема кладовища пов'язана з аллюзією на поширені у фольклорі, а особливо в українському романтизмі мотив смерті та образ могили (М. Петренко, А. Метлинський, Т. Шевченко та інші). Романтичний герой традиційно якраз шукає на цвинтарі зв'язку з минулим, відповідей на вічні питання, заспокоєння або втечі від оточення. Усе це стосується і Мрави: кладовище допомагає йому зосередитися на роздумах, а потім і вирішити не лише душевну, а й матеріальну проблему – відсутність твердого матеріалу.

Тут знаходимо своєрідну авторську автоалюзію на інше оповідання збірки – «На землю», позначене неоромантичним конфліктом. У ньому йдеться про представників волелюбного кочівного етносу – ромів. У таборі старого Мура молодик Коста сіє чвари: підбиває товаришів на те, щоб облаштувати звичайне сільське життя й відмовитися від переїздів. Мотив ментальної належності до козацької вольниці, стихійного бунтарства втілено в яскравих неоромантичних образах цигана Мура і його дочки Віози, які протистоять новим соціалістичним порядкам і не бажають вступати в будь-які сільські утворення. Це персонажі, що, подібно до Мрави, кидають виклик обставинам, обстоюючи власні переконання: Віози в цій боротьбі за правду доводиться переступити через почуття до Кости, а Мура, хоч і бажає щастя дочці, вимушений спостерігати її нелегкий вибір між почуттями й обов'язком.

Мотив морального вибору, що є рушійним у конфліктному вимірі оповідання «Твердий матеріал», нерозривно пов'язаний не лише з митцем Мравою. Його чергову скульптуру врятувала від молотка подруга Лія. Цей жіночий образ заслуговує пильної уваги: у Лії втілено турботливу супутницю митця. Такою була Рита в драмі «Чорна пантера і Білий ведмідь» (1911) В. Винниченка. Утім образ Лії має свою специфіку: вона непомітна, тиха, їй не доводиться ставити Мраву в рамки побуту, вона керована вірою в силу мистецтва й високе призначення свого обранця-митця. На відміну від Рити, чий родинні обставини склалися інакше – для неї чоловікове служіння мистецтву стає вже питанням виживання: Корній Каневич «вибирає позицію, засновану на ідеї жертвопринесення справжньому мистецтву», яка згодом «неухильно доводиться Корнієм до парадоксальної ситуації, набирає рис відвертого абсурду» (Уманець, Просалова, 2018: 115). У таких обставинах супутниця митця Рита вже не готова виявляти підтримку своєму Білому Ведмедеві: «Розуміючи велике прагнення Білого Ведмеда до

творення мистецького шедевру, Рита водночас ненавидить його картину... Прагнучи змінити позицію Корнія й помститись, вона кидає виклик загальноприйнятим нормам пристойності: імітує зраду, шантажує, навіть – бешкетує» (Уманець, Просалова, 2018: 115). А далі впадає у відчай: «доведена до розпачу, кидається з ножом до картини», адже «у зраненій душі жінки нуртують здорові сили, домінують моральні імперативи, але й активно виявляє себе егоїстичне начало, а вчинки часто демонструють непослідовність» (Уманець, Просалова, 2018: 115). Героїня О. Копиленка, навпаки, досить послідовно, хоча й не без морального тягаря, всіляко намагається відгородити партнера від турбот, не пов'язаних з мистецтвом, виявляється ладною на здорову самопожертву, принаймні у вигляді роботи над власним егоїстичним «я».

У цьому контексті вбачаємо в Лії риси Міріам з драми «Одержима» (1901) Лесі Українки, яка теж є вірною супутницею митця, його підтримкою в буремному матеріальному світі. Насамперед знаходимо схожість у контексті самовідданої жертвності: «Знав: – з усіх жінок вона одна із спокійною радістю може принести себе в жертву його роботі» (Копиленко, 1928: 63). Але й від Міріам героїня О. Копиленка відрізняється: вона позбавлена палкого фанатизму, дещо більш приземлена, її любов життєствердна, не сягає руйнівної межі. Жінка поводить з Мравою дуже делікатно і, коли він сам виявляє до неї увагу, покійно приймає його ніжність.

Мотив самопожертви на цьому конфліктному рівні не означає, що герої О. Копиленка певною мірою себе утискають заради чогось або когось, заперечуючи тим відмову від Винниченкової ідеї «чесності з собою»: такої, що певною мірою розгорталась як соціалістична: «Винниченко випробовує ідеали жертвності, громадської самовідданості, індивідуальної волі людини принципами, сформульованими передусім у середовищі професійних революціонерів,

соціалістів» (Гундорова, 2010: 12), а водночас цілком модерної, покликаної гармонізувати в людині раціональне та чуттєве, що була «у своєму перетворювальному моральному ефекті суголосна філософії Ніцше», зокрема й у такому цілком притаманному для митця аспекті творення нових цінностей, «які у Винниченка, подібно до того, як це відбувається в Ніцше, служать для підтримки людського роду» (Гундорова, 2010: 12). Недарма саме Лія завадила Мраві розбити його другу скульптуру, вона єдина з оточення митця поділяє його своєрідні роздуми, потяг до мистецької праці. У Лії втілено образ життєдайної творчої сили, жінки-берегині, це символ любові, смирення й відданості.

Збірка «Твердий матеріал» отримала несхвальні відгуки через її декадансно-песимістичний пафос, особливо помітний навіть у розкритті теми мистецтва. Головним оповіданням збірки О. Копиленко фіксує настрої та події тогочасного культурного середовища: пролеткультівські гасла про грандіозність та монументальність нового типу мистецтва стають примарними на тлі реальних творчих практик. Замість «здорового, погодженого з самим собою і навколишнім соціальним оточенням організму, який формує кристали художніх потреб» (Декларация «Кузницы», 1923), скульптор Мрава спостерігає творчі потуги несміливих до експериментів друзів-художників і лицемірних професорів-критиків. Комуністична влада дала стимул зародження ідей Пролеткульту і згодом сама їх відкинула: пролеткультівці буквально сприйняли необхідність створення нового типу культури, заперечили роль інтелігенції, селянства і надбання минулих років, а це розходилося з ідеями комуністів щодо побудови соціалістичного суспільства, де всі рівні: робітник, селянин, інтелігент чи митець. Непересічна творча людина, замість вільно вдаватися до мистецьких практик, вимушена боротися із суспільними суперечностями радянського світу: тут актуалізується проблема свободи творчості радянського митця, яка почала набувати гостроти саме в 1920-х роках.

Влада вимагала від митців новизни, величності, оптимізму, монументальності. Натомість ставила творчих особистостей в щільні рамки, суттєво обмежуючи їхні можливості використання жанрового, тематичного і стильового різноманіття.

Цим спричинено конфлікт в оповіданні: герой О. Копиленка Мрава мимохіть потрапив у ідеологічний капкан, надихнувшись новизною пролетарських гасел: його щира творча відданість «справі революції» виявилася непотрібною у його середовищі, де вистачало плакатності, лозунгів і теорії, не підкріплених практичними здобутками і реальною працею.

Висновки

Отже, образ митця в О. Копиленка, реалізований в оповіданні «Твердий матеріал», характеризується глибиною і неоднозначністю. Мрава не відчуває колективної сили й підтримки, за яку він боровся під час революції, не знаходить одностайності, опиняється в ситуації суспільної і творчої самотності, розчарування. Попри те, що автор порушує тему нового радянського мистецтва, а герой є прихильником нового ладу й учасником громадянської війни на боці більшовиків, оповідання «Твердий матеріал» позбавлене ідеологічної тенденційності: Мрава відрізняється від народженого соцреалізму типу «позитивного» персонажа, який сліпо вірить у перемогу соціалізму.

Закономірною реакцією Мрави на навколишнє життя стає протест: протестуючи проти обивательщини, скульптор не згоджується на глину й шукає потрібний матеріал; протестуючи проти недосконалості в творчості – розбиває свій витвір; протестуючи проти закону і мистецьких здобутків минулого, викрадає з кладовища постамент. Оповідання насичене суб'єктивізмом зображення, психологічною напруженістю й пригніченістю образу героя, що надає творові, окрім неореалістичних і неоромантичних, яскравих експресіоністичних ознак. Внутрішній конфлікт головного

персонажа спричиняє його страждання, виникає мотив самознищення його як творчої особистості (сцени з розбиттям скульптури), проте введений автором образ Лії дозволяє поставити Мраву на шлях внутрішньої рівноваги, і конфліктна пряма тексту врешті закінчується мотивом самоствердження його як митця й людини.

Таким чином, в оповіданні виокремлено чотири складових конфліктного виміру: конфлікт невідповідності між творчим стимулом і творчою реалізацією; конфлікт митця і творчого середовища; конфлікт митця і авторитетного критика; конфлікт митця і суспільства, трансформований у конфлікт митця і влади. Перелічені рівні конфлікту, поступово розвиваючись і трансформуючись, надають реалізації образу митця циклічної замкненості: герой приходить від внутрішньої суперечності, що стосується браку творчого матеріалу, через конфлікт з іншими митцями, нетворчим оточенням і державою до ще глибшого внутрішнього конфлікту, уже позначеного ціннісно-моральним відтінком.

Оповідання О. Копиленка «Твердий матеріал» є спробою художнього осмислення й реалізації образу митця в суспільстві. Письменник зумів у короткій формі оповідання охопити головні аспекти цієї проблеми, створивши образ радянського скульптора, який опиняється в атмосфері відчаю, самотності й розчарування через низку внутрішніх і суспільних суперечностей.

Оскільки довгий час за О. Копиленком зберігався імідж виключно соцреаліста, варто зауважити, що подальше вивчення малої прози О. Копиленка 1920-х років дасть змогу не тільки більш чітко окреслити тенденції творчості цього письменника, але й виявити її значення поза парадигмою соціалістичного реалізму 1920–50-х років. До того ж шляхом аналізу маловідомих оповідань письменника можна визначити характерні для всієї прози того періоду мотиви, проблеми й художні новації, що важливо у контексті розвитку всієї української літератури ХХ століття.

Література

- Бухарин, Н.И. (1928). *Ленинизм и проблема культурной революции* (Речь на траурном заседании памяти В.И. Ленина 21 января 1928 г.). *Правда*, 27 января 1928.
- Гастев, А. (1919). Контуры пролетарской культуры. *Пролетарская культура*, 51, 9–10.
- Гундорова, Т. (2010). «Конкордизм» Володимира Винниченка: трагедія однієї утопії. *Невідомий Винниченко. Хроніка-2000. Український культурологічний альманах*, 82, (сс. 6–25). Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв, Інститут української археографії та джерелознавства імені М.С. Грушевського.
- Декларация пролетарских писателей «Кузница» (1923). *Правда*, 186, 3.
- Добренко, Е. (2011). Соцреализм: советская империя знаков. *Studia Sovietica. Сферою радянської культури: знаки і значення*, Вип. 2, 5–12. Київ: Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України, Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М.
- Копиленко, О. (1928). *Твердий матеріал*. Харків: Книгоспілка.
- Ницше, Ф. (1911). *Полное собрание сочинений*: у 13 т. Т. 3: Человеческое, слишком человеческое: Из посмертных произведений: 1874–1877. Ф. Зелинский, С. Франк, Г. Рачинский, Я. Берман (Ред.). Москва: Московское книгоиздательство.
- Овчаров, Г. (1928). Про матеріал (О. Копиленко «Твердий матеріал», ДВУ, 1928 рік). *Молодняк*, 12 (24), 60–66.
- Пахаренко, В. (2009). *Основи теорії літератури*. Київ: Генеза.
- Підгайний, Л. (1929). Олександр Копиленко «Твердий матеріал». *Гарт*, 1, 125–131.
- Уманець, С.В., & Просалова, В.А. (2018). Проблема творчої реалізації митця у драмі Володимира Винниченка «Чорна пантера і Білий ведмідь». *Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса*, Т. 2, 114–118. І.В. Хаджинов та ін. (Ред. кол.) Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса.

References

- Buharin, N. (1928). *Leninism i problema kul'turnoj revoljucii [Leninism and the Problem of the Cultural Revolution]*. (Rech' na traurnom zasedanii pamjati V.I. Lenina 21 janvarja 1928 g. – Speech at the

- Lenin memorial meeting on January 21, 1928.). *Pravda*, January 27, 1928 [in Russian].
- Gastev, A. (1919). Kontury proletarskoj kul'tury [The contours of proletarian culture]. *Proletarskaja kul'tura – Proletarian Culture*, 51, 9–10 [in Russian].
- Hundorova, T. (2010). “Konkordyzm” Volodymyra Vynnychenka: trahediia odnii utopii [Volodymyr Vynnychenko’s “Concordism”: the tragedy of one utopia]. *Nevidomyi Vynnychenko. Khronika-2000. Ukrainyski kulturolohichniy almanakh – Unknown Vynnychenko. Chronicle-2000. Ukrainian cultural almanac*. Instytut ukrainskoi arkhieohrafii ta dzhereloznavstva imeni M.S. Hrushevskoho (Yu. Buriak, hol. red.; I. Hyrych, uporiad.). Kyiv: Fond spryannia rozvytku mystetstv [in Ukrainian].
- Deklaracija proletarskih pisatelej “Kuznica” [Proletarian Writers' Declaration “The Forge”], (1923). *Pravda – The Truth*, 186 [in Russian].
- Dobrenko, E. (2011). Socrealizm: sovetskaja imperija znakov [Social Realism: the Soviet Empire of Signs]. *Studia Sovietica. Semiosfera radjans'koï kul'turi: znaki i znachennja – Studia Sovietica. Semiosphere of Soviet culture: signs and meanings*, 2. (V. Harhun, Vidpov. red.). Kyiv: Instytut literaturi imeni T.G. Shevchenka NAN Ukraïni; Nizhin : Vidavec' PP Lisenko M.M. [in Russian].
- Kopylenko, O. (1928). *Tverdï material [Solid Material]*. Kharkiv: Knyhospilka [in Ukrainian].
- Nicshe, F. (1911). *Polnoe sobranie sochinenij [Complete Works]*. (Vol. 1–13). (Vol. 3): Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe: Iz posmertnyh proizvedenij: 1874–1877 (Pod red. F. Zelinskogo, S. Franka, G. Rachinskogo i Ja. Bermana). Moscow: Moskovskoe knigoizdatel'stvo.
- Ovcharov, H. (1928). Pro material (O. Kopylenko “Tverdï material”, DVU, 1928 rik) [About the material (O. Kopylenko “Solid material”, DVU, 1928)]. *Molodniak – Youngsters*, 12 (24). [in Ukrainian].
- Pakharenko, V. (2009). *Osnovy teorii literatury [Basics of literature theory]*. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].
- Pidhainyi, L. (1929). Oleksandr Kopylenko “Tverdï material” [Alexander Kopylenko “Solid material”]. *Hart – Hardening*, 1 [in Ukrainian].
- Umanets, S. (2018). Problema tvorchoi realizatsii myttsia u dramï Volodymyra Vynnychenka “Chorna pantera i Bilyi vedmid” [The

problem of creative realization of the artist in Volodymyr Vynnychenko's drama "Black Panther and White Bear"]. *Visnyk studentskoho naukovoho tovarystva Donetskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stusa – Bulletin of the Student Scientific Society of Vasyl' Stus Donetsk National University*. Vol. 2 (Khadzhynov I.V. ta in Red. kol.). Vinnytsia: DonNU imeni Vasylia Stusa [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 25 серпня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 28 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Коломієць Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри іноземних мов Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського; площа Конституції, 11/13, м. Харків, 61003; Україна; e-mail: kolomira89@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7330-3123>

Kolomiets Iryna Anatoliivna – PhD, teacher of the foreign languages department, I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts; 11/13, Constitution Square, Kharkiv, 61003; Ukraine; e-mail: kolomira89@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-7330-3123>

УДК 821.112.2(436)-32Майрінк.09
DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.04

*Юлія Лисанець
Олена Бєляєва
Світлана Ефєндієва*

ЗАСОБИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ЧИТАЦЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ В ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОМУ КОНТРАДИСКУРСІ

Abstract

The aim of the research is to identify and analyze the narrative techniques of stimulating the reader's reception in the expressionist counterdiscourse as exemplified by the prose works of the Austrian writer Gustav Meyrink (1868-1932), using the methods of narratological analysis and receptive aesthetics, as well as the methods of linguostylistic and intertextual analysis. The narrative strategies of expressionism aim to dynamize the communicative relationship between the author and the reader, to bring the reader to an active position, to an open plane of cooperation and interaction, therefore, Richard Murphy suggests defining an expressionist text as a «counter-discourse» that systematically questions the narrative logic and conventions. The montage technique is an important means of encouraging the reader to creative participation: short stories, novellas, elements of other types of art, non-artistic discourses are incorporated into the novels. The narrative space reveals the avant-garde transgressive impulses: the narration seeks to break out into extratextual reality, the artistic discourse «overwhelms» the reader's world, and the paratextual elements tend to «blur» the plane of the artistic work. The expressionist narrative is designed to reduce the distance between the author and the reader, eliminating the opposition between the subject and the object, and restore the common primary element. The receptive resource of the works thus

postulates a position of co-creation, and proactive play on the part of the addressee. G. Meyrink's short stories reveal the features of *kurzgeschichte* (the lapidary style; unexpected and open endings that stimulate the recipient to cooperate; lack of exposition). The titles of the stories contain provocation, outrage and deaestheticization strategy. In addition, Meyrink tends to formulate his own genre titles for his works. Narrative features of Meyrink's prose testify to the experimental nature of the author's intentions, a protest against any conventions and canons, and a desire to destroy the boundaries between the world of narrative and extratextual reality. The representation of the action as an unfinished process brings the reader as close as possible to the diegesis, thus generating a genuine sense of participation.

Keywords: Gustav Meyrink, literary expressionism, narrator, counterdiscourse, reception.

Анотація

Мета дослідження – виявити та проаналізувати викладові техніки актуалізації читацької рецепції в експресіоністичному контрдікурсі на матеріалі прозового доробку австрійського письменника Густава Майрінка (1868-1932), використовуючи методи наратологічного аналізу та рецептивної естетики, а також методи лінгвостилістичного та інтертекстуального аналізу. Наративні стратегії експресіонізму мають на меті динамізувати комунікативні стосунки між автором і читачем, вивести читача на активні позиції, на відкриту площину співпраці та інтеракції, у зв'язку з чим Річард Мерфі пропонує дефініювати експресіоністичний текст як «контрдікурс», який систематично піддає сумніву наративну логіку й умовності. Важливим засобом спонукання читача до творчої співучасті є техніка монтажу: у романний дискурс інкорпоровані новели, оповідання, засоби інших видів мистецтв, нехудожні дискурси. Викладовий простір засвідчує авангардистські трансгресивні поривання: наратив прагне вирватися у позатекстову реальність, художній дискурс

«захльостує» світ читача, паратекстуальні елементи тяжіють до «розмивання» площини художнього твору. Експресіоністичний наратив сконструйований з метою редукції дистанції між автором і читачем, усунення опозиції між суб'єктом і об'єктом, відновлення спільного першоелементу. Рецептивний ресурс творів таким чином постулює з боку адресата позицію співтворчості, ініціативної гри. Коротка проза Г. Майрінка виявляє ознаки курцгешіхте (лапідарність оповіді; несподівана і відкрита кінцівка, що стимулює реципієнта до співпраці; відсутність експозиції). У заголовках оповідань письменника містяться провокація, епатаж і стратегія деестетизації. Окрім того, для Г. Майрінка характерне тяжіння до власного формулювання жанру своїх творів. Наративні особливості прози Майрінка свідчать про експериментальний характер інтенцій автора, протест проти будь-яких умовностей і канонів, прагнення зруйнувати кордони між світом наративу і позатекстовою реальністю. Репрезентація дії як незавершеного процесу максимально наближає читача до дієгезису, генерує відчуття співучасті.

Ключові слова: Густав Майрінк, літературний експресіонізм, наратор, контрдискурс, рецепція.

Вступ

Експресіоністи прагнули усунути опозицію між текстом і реальністю, між суб'єктом і об'єктом, між внутрішнім і зовнішнім – пошуки, що стали для ХХ століття ключовими. За браком уніфікованої естетико-теоретичної системи, однозначно трактувати і класифікувати експресіоністичний твір часом є складно. На переконання А. Арнольда, мало хто з прозаїків експресіоністичного періоду мав чітко сформовані ідеї про те, якою має бути експресіоністична проза (Arnold, 1973: 82). Однак всупереч очевидній гетерогенності світоглядних, стилістичних та формальних позицій експресіоністського руху, йому,

безперечно, притаманна певна внутрішня єдність. Експресіоністичний наратив виявляє «дике, незагнуждане <...> загальне устремління до чину <...> темний, бунтівний рух у душах, який цілком природно *більше всього шукає свого проявлення*» (Ткачук, 2007: 273). Наративна модель експресіонізму спрямована на безпосереднє вираження реакції персонажів, на репрезентацію дійсності крізь призму їхнього світорозуміння (Ткачук, 2007: 275). Першочергове завдання митця – експресія дії, руху, динаміки, що часом набуває резонансу «лаокоонового крику», і це цілком закономірно спричиняє зміни на рівні нарації.

Методологія і методи дослідження

На сучасному етапі розвитку наратології, що триває від 90-х років минулого століття до наших днів, превалює тенденція до інтерпретації текстів, орієнтованої не на дослідження «глибинних структур», а насамперед на контекст (Папуша, 2005: 44). З цієї точки зору вивчення прози експресіонізму із застосуванням наратологічної методики є актуальним і невичерпаним. Серед плідних, однак, на жаль, нечисленних наукових розвідок, присвячених наратологічному аналізу експресіоністичних текстів, відзначимо студії Т. Кіндта (вивчення текстів Е. Вайса та Ф. Верфеля) (Kindt, 2008), а також праці В. Зокеля (Sokel, 2005), Р. Мерфі (Murphy, 1999), присвячені художньому доробку А. Дьобліна; в українському літературознавстві – це насамперед дослідження Л. Мацевко-Бекерської та М. Ткачука (новелістика В. Стефаника). У наших попередніх дослідженнях ми зосереджувалися на декількох аспектах наративної конфігурації у малій та великій прозі Густава Майрінка (Бережанська, 2010; Бережанська, 2011; Бережанська, 2012a; Бережанська, 2012b; Бережанська, 2013; Lysanets, Bieliaieva, & Znamenska, 2022). Однак яскраве різноманіття і багатогранність творчого доробку цього письменника спонукає нас детальніше розглянути засоби актуалізації

читацької рецепції в експресіоністичному контрдискурсі Майрінка.

Теоретико-методологічну основу статті складають теоретичні праці представників наратологічної концепції зарубіжжя (Ж. Женетт, В. Шмід та ін.) і України (Л. Мацевко-Бекерська, І. Папуша, М. Ткачук та ін.). Досліджуючи комунікативну взаємодію між текстом і читачем, ми покликаємося на праці У. Еко, М. Зубрицької, О. Червінської та ін.

Мета дослідження обумовлює використання методів наратологічного аналізу та рецептивної естетики, а також методів лінгвостилістичного та інтертекстуального аналізу.

Результати та дискусії

Мета експресіоністів полягає у трансформації «Я» з ізольованої істоти у нескінченну силу – це «вітальна і бурхливо зростаюча первинна енергія у Дьобліна, Едшміда та Бенна, творча свобода і безмежність розуму у Айнштайна, Майрінка і Адлера» (Sokol, 2005: 85). Домінантою творчого методу експресіоністів є візіонерський принцип творення – проникнення поза межі матеріальності, у світ істинних, духовних сутностей за допомогою інтуїції. Прикметно, що серед представників так званого «візіонерського» типу мистецтва К.Г. Юнг називає насамперед Густава Майрінка (Jung, 1944: 173).

У центрі експресіоністичної проблематики – «усвідомлення, що абстрактний дух, за позірною поверхнею зовнішності, є справжньою, незмінною <...> дійсністю, викликає почуття єдності <...> з усім світом і космосом» (Черненко, 1994: 207). Експресіоністи прагнуть «не атомізувати, не розщеплювати психіку людини, а знаходити спільну основу (частку Творця) у людині, тварині, рослині – у всій природі» (Пахаренко, 2002: 4). Ця експресіоністична установка наскрізно втілюється у творчості Майрінка, де людина – це лише «eine «Ichspaltung» – Abspaltung jenes großen

Ichs, das man Gott nennt!» («частинка «я», що відкололася від великого «Я», яке називають Богом!») (*Переклад з нім. тут і далі наш. – Ю.Л.*) (Meurink, 2002: 10).

Експресіоністи успішно втілювали в життя, здавалося б, абсолютно різні наративні стратегії, які, однак, переслідували одну спільну мету – динамізувати комунікативні стосунки між автором і читачем, вивести читача на активні позиції, на відкриту площину співпраці та інтеракції. У зв'язку з цим Р. Мерфі пропонує дефініювати експресіоністичний текст як «контрдискурс», де «оповідач систематично піддає сумніву наративну логіку й умовності» (Ткачук, 2002: 14). За влучним висловом М. Легкого, завдяки нараторові читач «оволодіває текстом, стає <...> *субтворцем* художнього світу» (*курсив наш – Ю.Л.*) (Легкий, 1999: 8). Експресіоніст зумисно дискредитує наратора свого художнього світу з метою вивільнення читача від його впливу. Як наслідок, реципієнт вже не є подібним чином підпорядкованим оповідачеві.

Ще одна субверсивна тенденція експресіоністичного контрдискурсу – це елімінація конвенціональних дейктичних елементів (координат часу і місця, розмежування різних дискурсів, наприклад, сказаних і неказаних думок, дискурсів наратора, протагоніста і персонажів тощо) (Murphy, 1999: 100). Техніка, яку обрали експресіоністи для прориву крізь конвенціональні бар'єри між суб'єктом і об'єктом – це усунення «міметичних кліше» (М. Легкий) на кшталт «er dachte» («він подумав») чи «er sagte sich» («сказав він собі»), а також лапок, які зазвичай відокремлювали внутрішній монолог персонажа від опису зовнішніх подій. Так звані «гібридні конструкції» набули серед експресіоністів неабиякого поширення (Murphy, 1999: 146). Мова йде про поєднання декількох світоглядів, зреалізованих у різних мовленнєвих манерах в межах одного синтаксичного цілого, що забезпечує внутрішню діалогічність твору. Оцінки наратора і персонажа симультанно закарбовані у

«дискурсному хаосі»: дієгезис виявляється контамінований мімезисом. За Зокелем, зміщення перспектив і відсутність наративних орієнтирів змушують читача почуватися «одночасно повсюди і ніде» (Sokol, 2005: 86).

Важливою ознакою експресіонізму є фрагментарність, нелінійність нарації: «протагоніст блукає у своїх роздумах стежкою, що веде до абстрактної мети провітлення» (Murphy, 1999: 80) і монтажність. Так, радикальний, травматичний акт духовного оновлення в експресіонізмі передбачає хаотичне нагромодження, ескалацію наративного простору, нарощування його за рахунок різнорідних елементів. Гетерогенний ландшафт експресіоністичних текстів активно інкорпорує фрагменти газет, медичні рецепти, історії анонімних персонажів – все це викликає враження імітації «потому життя». Монтаж виступає каталізатором комунікативної взаємодії, спонукає читача до «вслуховування в симфонію текстуального різноголосся» (Зубрицька, 2004: 282). Нанизування, перехід між фрагментами монтажу не коментується – від читача вимагається максимальне творче зусилля, щоб поєднати образи, асимілювати їх у цілісну картину (Murphy, 1999: 78).

Експресіоністична манера оповіді передбачає імітацію «кінематографічного перебігу» нарації, ампліфікацію епізодів: «*Verwischte, jagende Bilder, deren Zug kein Ende nehmen will... Sie rasen vorbei <...> Ein neues seltsames Bild: <...> in dem kleinen Stübchen in der Alchimistengasse*» («Безладно скачуть розмиті *кадри*. Нескінченна низка... <...> А ось новий, незвичайний *кадр*: <...> крихітна кімнатка в провулку Алхіміків») (Meurink, 2003: 274). В оповіданні «*Petroleum, Petroleum!*» («Нафта, нафта!», 1902) новітній метод телеграфного письма виявляється беззмістовним нанизуванням слів: «*Ephraim Kalbsniere Beerenschleim*» («Ефраїм теляча нирка ягідний відвар»); «*Stachelschwein pfundweise Bauchfellentzündung Amerika*» («дикобраз у

величезних кількостях запалення очерев'я Америка») (Meyrink, 1987: 340-342), що свідчить про домінування комунікативного вектору нарації над фабульним (Мацевко-Бекерська, 2016: 248).

У прозі Г. Майрінка практикуються різкі зміни нарративних швидкостей. Наприклад, в оповіданні «Krank» час дискурсу є значно більшим, ніж час історії, тобто маємо справу з нарративною фігурою розтягнення: «alles saß still und wartete auf die Gesundheit <...> Wieder verstrich eine Ewigkeit. Neben mir knisterte ein Zeitungsblatt» («всі сиділи тихо, чекали здоров'я <...> Знову пройшла вічність. Поруч зі мною зашаруділа газета») (Meyrink, 1987: 235). Як бачимо, в оповіданні спостерігаємо «одночасне розщеплення часу у викладі» та його «калейдоскопізацію» у сприйманні (Мацевко-Бекерська, 2021: 146). Характерні для прози письменника і невмотивовані, стрибкоподібні напливи крупного плану: «Der kleine Bahnhof wimmelte von Menschen. Alles zog hinaus auf die Heide. Auch die Krötenkönigin, die dicke mit der rotgetupften Weste, <...> und doch sonst immer so würdevoll tat, weil sie 100,003 Jahre alt war» («Маленький вокзал вирував від небаченого скупчення людей. Натовп безперервним потоком йшов на болото. Ось і королева жаб – товста, в мантії, цяткованій червоними плямами, <...> із властивою для її поважного віку гідністю – все таки 100,003 роки!») (оповідання «Coagulium» («Коагулят», 1904)) (Meyrink, 1987: 204). Наратив Г. Майрінка активно інтегрує рецепти («Das Fieber» («Лихоманка», 1908), формули («Das Automobil» («Автомобіль», 1907), епітафії («Schöpsoglobin» («Віцеглобін», 1906)), листи, вивіски, оголошення. Важливою прикметою ідиостилю Г. Майрінка є інкорпорування нотного письма. Графічні вкраплення нотопису спонукають читача підійти до музичного інструменту і зануритися в атмосферу оповіді, налаштовують на відповідний ритм. Так, наприклад, нагромадження атональних акордів, запропоноване автором на початку оповідання «Der Mann auf der Flasche» («Людина на

плящі», 1904), є передвістям хворобливо-трагічної кінцівки твору.

Втіленням експресіоністичного бунту стало поняття Хаосу, яке «Нова Людина» вітає як свого друга, насамперед за його радикальну та антисистемну природу (Murphy, 1999: 62). Ось яким чином діагностує наступ хаосу експресіоніст Гуго Балль: «Бог мертвий. Світ розпадається на шматки <...> тисячолітня культура розпадається на шматки... не лишилося стовпів, опор, фундаментів, що не були б розхитані. Храми – замки в повітрі. Смысл світу тьмяніє... людина втратила своє божественне обличчя, стала річчю, безладним конгломератом, твариною, продуктом божевілля, різких, неадекватних, конвульсивних думок...» (Murphy, 1999: 62). Саме тому експресіоністи прагнули інкорпорувати, «вписати» хаос і відкритість у свої тексти – так, щоб вони виходили далеко за свої межі. Проза Г. Майрінка успішно оперує такими прийомами, як візуалізація та стереоскопічність, і мета цих технологій очевидна: «оприсутнити тут-і-зараз різні часопростори <...> перетворити реципієнта в дійову особу текстуральної дійсності» (Зубрицька, 2004: 274). Так, епіграф до оповідання «Hilligenlei» пропонує оптимальний спосіб прочитання твору: «In baumwollenen Handschuhen und mit quäkender Stimme zu lesen» («Читати писклявим голосом і у бавовняних рукавицях») (Meyrink, 1987: 218). Перші рядки оповідання «Bocksäure» («Козлова закваска», 1902): «Malaga ist wunderschön. Aber heiß» («Малага чудова. Однак гаряча») (Meyrink, 1987: 354), – містять асоціативний потенціал у поєднанні з граничним лаконізмом, так само, як і кінцівка оповідання «Bologneser Tränen» («Болонські слізки», 1904): «Stehen wir auf, wir haben zu lange hier auf der Bank gesessen. Und die Nacht ist so kalt» («Встаньмо – ми засиділися на цій лавці. А ніч така холодна!») (Meyrink, 1987: 145), апелюючи безпосередньо до смакових і тактильних рецепторів читача. В оповіданні «Der violette Tod» («Фіолетова смерть», 1902)

наротив претендує на продовження свого життя навіть поза дієгезисом – наївний наратор попереджає читача задля його ж власної безпеки не вимовляти «смертоносного» слова «Емелен», яке вже стало причиною масової загибелі людей. Наратор звертається до слухача, якого він уявляє таким, що активно реагує. В іншому творі оповідач пропонує читачеві затулити вуха і прислухатися до шуму пульсації крові, що, на його думку, є співзвучним із скреготінням жорен у пеклі («Ohrensausen» («Шум у вухах», 1903)). Дискурсу притаманна «інтенційна екстеріоризація» (М. Зубрицька), він прагне «розгорнутися» назовні, буквально провокує читача діяти. Наротив містить чітку установку на активного наратора, програмує дії та реакції читача.

Поширеним явищем у прозі Г. Майрінка є злиття векторів дієгезису і мімезису, що є невід'ємною частиною експресіоністичної стратегії деконструкції традиційного дискурсу і класичної системи репрезентації. Саме таким чином в експресіоністичному «антинаротиві» розчиняються межі між світом оповідача і світом персонажа: «Zögernd grub er seine Finger in das Fett, schmierte es sich auf den Leib <...> Ein Stoßgebet <...> Nur nichts vergessen <...> Halt, die Kupferplatte, Kohlenbecken – und Zunder zum Anglimmen!» («Балдріан нерішуче занурив пальці в жир, розмазав його по всьому тілу і заходився ретельно втирати <...> Коротка молитва <...> Тільки б нічого не забути <...> Чекай: мідне блюдо, жаровня, трут!») (Meyrink, 1987: 199).

Мовленнєві ритми персонажа і оповідача зливаються в текстуальній поліфонії в оповіданні «Das Schrecken» («Жах», 1903). Важливо, що персонаж не в змозі поворухнутися – він прив'язаний ремнями до лави і бачить перед собою тільки білу вапняну стіну, – отже, у цитованому уривку говорить оповідач. Далі байдужі компіляції наратора-спостерігача стають несподівано контаміновані передсмертним дискурсом засудженого на смерть, аукторіальний оповідач «мімікрує» під персонажне мовлення: «Mitten im Haupteingang, dort, steht eine

alte leere Truhe ganz im Dunkeln <...> Der Wind fährt in den öden Hofraum hinunter und reißt eine alte Dachluke ab, <...> die auf die schmutzige Erde fällt. Morgen früh um sieben Uhr werden sie ihn holen. Verflucht, verflucht, verflucht – Hinaus! – Alles zerbrechen und in die Riemen beißen! <...> Himmelherrgott! Warum geben sie ihm nichts zu trinken!?» («Там, біля головного входу, у непроглядній п'їтмі стоїть стара порожня скриня <...> Порив вітру проноситься по порожньому двору, із гуркотом відриває віконницю з горища <...> вона падає на брудну землю. Завтра о сьомій ранку за ним прийдуть. Прокляття, прокляття, прокляття! Вирватися! Все розламати і розірвати зубами ремені! <...> Господи! Та що ж вони пити не дають!?») (Meyrink, 1987: 370).

Твір містить численні експерименти з прийомами анахронії та анізохронії: «Noch achtzehn Stunden bis dahin. – Und sieben Stunden, dann kommt die Nacht. – Bald wird Winter sein, und das Frühjahr kommt und der heiße Sommer» («Залишилося ще вісімнадцять годин. Ще сім годин, і настане ніч. Скоро настане зима, потім весна і спекотне літо») (Meyrink, 1987: 369). Крізь свідомість персонажа з однаковою ясністю проходить ряд гетерогенних подій. Думки героя переносяться в минуле: «Dann wird er aufstehen – früh, schon in der Dämmerung – und auf die Straße gehen, den alten Milchkarren ansehen und den Hund davor» («Тоді він прокинеться на самому світанку і вийде на дорогу, побачить візок молочника і запряжену в нього собаку») (Meyrink, 1987: 369) і несподівано – у момент майбутньої страти: «Der Henker legt ihm die Schlinge über den Kopf <...> Sie reißen an, alles dreht sich» («Кат надягає йому на шию петлю <...> Ось смикнуло, все закрутилося») (Meyrink, 1987: 370). Ще один яскравий приклад пригнічення домінуючого дискурсу наратора знаходимо в романі «Das Haus des Alchimisten»: «Eines Tages war Felicitas fort. Wohin? Warum? – – In der Stadt haben sie gesagt, sie sei von zu Hause fortgelaufen. – – – Wohin? Warum? –

Ich habe mir die Ohren zugehalten, um nichts zu hören» («Одного дня Феліцітас зникла. Куди? Чому? – У місті казали, що вона втекла з дому. – – – Куди? Чому? – Я заткнув вуха, щоб не чути цього») (Meyrink, 1973: 38). Як бачимо, у наведеному уривку провідна роль нервового членування мовного потоку відведена знаку тире.

Експресіоністичний дискурс не допускає процесу читання без жодних зусиль і часто містить «свідомо підготовлені «несподіванки»: на предметному плані твору чи в інших його планах виступає щось, чого не можна було передбачити, або навпаки, те, що передбачалося й очікувалося, взагалі не з'являється» (Інгарден, 1996: 186). Руйнування епістемологічних шаблонів, закладених у горизонті очікування читача, відбувається у прозі Г. Майрінка за рахунок реалізації прийому подолання гротеску – у фіналі автор «знімає» гротескную ситуацію і надає подіям реалістичного пояснення. Подібна лакуна «пов'язана з активним враженням чи обуренням, фрустрацією» (Ізер, 1996: 266). Активізація читацького сприймання відбувається за рахунок «розчарування, несправдження антиципацій» (Яусс, 1996: 375). Бажаючи сформувати саме свій тип читача, автор часом випробовує його демонстрацією помилкових «зачатків», і «при цьому читач набуває компетенції другого порядку» (Женетт, 1998: 109). Мета експресіоніста – переформатування канонів, негация «афірмативного характеру тієї споживацької літератури, яка просто дотримується норми» (Genette, 1987: 392). Письменник спершу навмисно провокує «виражений через жанрово-стильову або формальну конвенційність горизонт сподіваного, аби крок за кроком його руйнувати» (Яусс, 1996: 392). Так, оповідання «Das Geheimnis des Schlosses Hathaway» («Таємниця Замку Гетевей», 1906) спершу наділене всіма ознаками готичної прози. Герої намагаються розгадати зловісну таємницю роду графів Гетевей за допомогою сеансу гіпнозу: «<...> Bald war der Somnambule soweit, daß wir uns alle mit ihm durch kurze Fragen

und Antworten verständigen konnten» («<...> Скоро сомнамбула увійшов у той стан, коли вже було можливо обмінюватися з ним короткими питаннями та відповідями») (Meurink, 1987: 34). Автор майстерно утримує читача в постійній напрузі: «Ein tötender Reif fällt auf das Leben des ältesten Sohnes an dem Tage, an dem er das einundzwanzigste Jahr erreicht» («У той день, коли старшому синові виповнюється двадцять один рік, його життя починає повільно в'янути») (Meurink, 1987: 31). У фіналі твору спіритичний сеанс виявляє вкрай несподівану і дуже «прозаїчну» причину такої різкої переміни Гетевеїв – у цей день молоді спадкоємці заслуховують звіт адвоката про стан банківського рахунку родини. Подібним чином сконструйоване оповідання «Die Weisheit des Brahmanen» («Мудрість брахманів», 1907), імітація монотонного ритму давньоіндійської мантри забезпечує таємничу атмосферу, яку руйнує абсурдна кінцівка.

Осібного розгляду потребують паратекстуальні особливості прози Г. Майрінка, тобто відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфу тощо. За Ж. Женеттом, ці текстуальні атрибути, займаючи «порогову, прикордонну позицію», значною мірою впливають на складну природу взаємин між книгою, автором і читачем (Genette, 1987: 2). Формуючи читацькі очікування, заголовок «наділений колосальною енергією туги згорнутої пружини» (Кухаренко, 1988: 95), яка після прочитання вимагає повернення до себе, отже, відіграє ключову роль в актуалізації категорій як проспекції, так і ретроспекції. «Заголовок, на жаль, – це вже ключ до інтерпретації», – розмірковує У. Еко (Еко, 2007: 31). Саме тому паратекстуальна стратегія Г. Майрінка спрямована в основному на дезорієнтування читача: «семантична недостатність заголовка» (Кухаренко, 1988: 100) виступає потужним стимулом до співтворчості, до її відтворення за допомогою власних індивідуальних асоціацій. Назви творів «заплутують думки, а не дисциплінують їх» (Еко, 2007: 32),

адже мета експресіонізму – не розважати читача, а «децентрувати», вибити ґрунт з-під його ніг. Інтерпретація парадоксальної символіки заголовків максимально утруднена («Der violette Tod»; «Grossmutter Wasserdampf» («Бабуся Водяний пар», 1973); «Das – allerdings» («Це – звісно», 1904)), розуміння інтенцій автора стає можливим тільки після прочитання твору. Оповідання Г. Майрінка часом наділені відверто скандальними заголовками, вочевидь, спрямованими на реалізацію установки деестетизації мистецтва: «Die Keimdrüse des Herrn Kommerzienrates» («Статеві залози пана комерційного радника», 1926); «Die Frau ohne Mund» («Жінка без рота», 1930); «Wozu dient eigentlich weißer Hundedreck?» («Навіщо потрібен білий собачий послід?», 1908) і тому подібне.

Відзначимо, що для творчості Г. Майрінка характерне тяжіння до власного формулювання жанру своїх творів. Зокрема, для своєї короткої прози автор вважав найбільш придатною дефініцію «sonderbare Geschichten» (з нім. – «хімерні оповідання»). Однак письменник цим не обмежується: прагнення до запровадження нових, нестандартних форм задеклароване у підзаголовках творів (*курсив наш – Ю.Л.*): «Eine Mondscheinsonate» («Місячна соната»); «Eine Urkunde» («Письмове свідчення»); «Ein phantastischer Monolog» («Фантастичний монолог»); «Eine schlaftrunkene Geschichte» («Сонлива історія»). Подібна тенденція простежується і у великій прозі письменника: «Tagebuch eines Unsichtbaren» («Щоденник невидимки»); «Ein okkultur Schlüsselroman» («Окультний роман-ключ»). Твір Г. Майрінка «Blamol» («Бламель», 1903) – це пародія на жанр байки, і експериментальну інтенцію автора засвідчує епіграф, виконуючи роль проміфія, тобто повчальної частини в ініціалній позиції. У суто експресіоністичній, абруптивній манері витримані односкладові назви розділів роману «Der Golem»: «Schlaf»; «Tag»; «Punsch»; «Weib», тощо.

У прозі Г. Майрінка взаємовідношення між заголовком і основним текстом часом набувають особливого графічного та смислового оформлення. Наприклад, фраза «Історія лева Алоїса» виконує функцію заголовка оповідання і одночасно виступає початком першого речення твору: «*Die Geschichte vom Löwen Alois war so:...*» («Історія лева Алоїса була така:...») (курсивом позначено нами. – Ю.Л.) (Meyrink, 1987: 318), – тобто паратекстуальний елемент буквально «перетікає» в масив наративу, розмиваючи межі між текстом і реальністю, пов'язуючи зовнішнє і внутрішнє.

Висновки

Таким чином, наративні особливості прози Майрінка свідчать про експериментальний характер інтенцій автора, протест проти будь-яких умовностей і канонів, прагнення зруйнувати кордони між світом наративу і позатекстовою реальністю. Репрезентація дії як незавершеного процесу максимально наближає читача до дієгезису, генерує відчуття співучасті. Увага до ірраціональної, містичної сторони життя, відчуття дисгармонії, абсурдності буття і неможливості його зображення звичними мовними засобами – такі загальні тенденції експресіонізму. Базуючись на особливостях наративної медіації у концепціях експресіонізму, маємо підстави стверджувати, що в прозі Майрінка органічно зливаються дві фундаментальні тенденції експресіоністичної прози – конкретна репрезентація та інтелектуальна алегорія. Творчість письменника гармонійно поєднує у собі дескриптивну установку на безпосередню репрезентацію і усунення наратора за рамки оповіді, а також афористично-параболічні інтенції. Структурна конспективність, інтенсивність і лаконізм експресіонізму зреалізовані у творчості Майрінка як синтаксично, так і за допомогою афоризмів, які виявляються продуктивними інструментами еліптичної артикуляції світогляду письменника.

Коротка проза Г. Майрінка виявляє ознаки курцгешіхте (лапідарність оповіді; несподівана і відкрита кінцівка, що стимулює реципієнта до співпраці; відсутність експозиції). У заголовках оповідань письменника містяться провокація, епатаж і деестетизація. Окрім того, для Г. Майрінка характерне тяжіння до власного формулювання жанру своїх творів. Важливим засобом спонукання читача до творчої співучасті є техніка монтажу: у романний дискурс інкорпоровані новели, оповідання, засоби інших видів мистецтв, нехудожні дискурси. Викладовий простір засвідчує авангардистські трансгресивні поривання: наратив прагне вирватися у позатекстову реальність, художній дискурс «захльостує» світ читача, паратекстуальні елементи тяжіють до «розмивання» площини художнього твору. Модель експресіоністичного наратора сконструйована з метою редукції дистанції між автором і читачем, усунення опозиції між суб'єктом і об'єктом, відновлення спільного першоелементу. Рецептивний ресурс твору таким чином постулює з боку адресата позицію співтворчості, ініціативної гри.

Література

- Бережанська, Ю.В. (2010). Філософські основи експресіонізму в малій прозі Густава Майрінка. *Мова і культура*, 13.1 (137), 22–26.
- Бережанська, Ю.В. (2011). Ритм у малій прозі Густава Майрінка. *Мова і культура*, 14.2 (148), 294–300.
- Бережанська, Ю.В. (2012). «Ненадійний наратор» у короткій прозі Густава Майрінка. *Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць*. В.Д. Будак, М.І. Майстренко (Ред.). 4.10, 14–19.
- Бережанська, Ю.В. (2012). Проза Густава Майрінка крізь призму наративних технік експресіонізму. *Вісник Львівського університету*, 20 (1), 34–40.
- Бережанська, Ю.В. (2013). *Поетика експресіонізму у прозі Густава Майрінка*: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь.

- Эко, У. (2007). *Заметки на полях «Имени розы»*. Москва: Симпозиум.
- Женетт, Ж. (1998). Повествовательный дискурс. *Фигуры*: [в 2 т.]. С. Зенкин (Ред.). 2 (сс. 60–280). Москва: Изд-во Сабашниковых.
- Зубрицька, М. (2004). *Ното legens: читання як соціокультурний феномен*. Львів: Літопис.
- Ізер, В. (1996). Процес читання, феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* М. Зубрицька (Ред.). (сс. 349–367). Львів: Літопис..
- Інгарден, Р. (1996). Про пізнання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* М. Зубрицька (Ред.). (сс. 176–206). Львів: Літопис.
- Кухаренко, В.А. (1988). *Інтерпретація тексту*. Москва: Просвещение.
- Легкий, М. (1999). *Форми художнього викладу в малій прозі І Франка*. Львів: Львівське відділення Інституту літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України.
- Мацевко-Бекерська, Л.В. (2016). Пригода як наративний центр у творах Марка Леві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство*, 45, 238–254.
- Мацевко-Бекерська, Л.В. (2021). Наративно-когнітивні маркери часу в романі Юстейна Гордера «Замок в Піренеях». *Current Trends in the Study and Teaching of Foreign Languages: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Online Conference*, Poltava, 04 June 2021 (pp. 143–147). Poltava: Astraya.
- Папуша, І. (2005). Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia methodologica*, 16, 29–46.
- Пахаренко, В. (2002). *Українська поетика*. Наукове видання. Черкаси: Відлуння-Плюс.
- Ткачук, М. (2007). *Наративні моделі українського письменства*. Тернопіль: ТНПУ, Медобори.
- Ткачук, О. (2002). *Наратологічний словник*. Тернопіль: Астон.
- Черненко, О. (1994). Імпресіонізм та експресіонізм. *Українське слово. Хрестоматія*, Кн.1 (сс. 204–214). Київ: Рось.
- Яусс, Г.Р. (1996). Естетичний досвід і літературна герменевтика. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-*

- критичної думки ХХ ст.* М. Зубрицька (Ред.). (сс. 368–405). Львів: Літопис.
- Arnold, A. (1973). *Foreign Influences on German Expressionist Prose. Expressionism as an International Literary Phenomenon.* Ulrich Weisstein (Ed.), *Twenty-one Essays and a Bibliography.* (pp. 79–97). Montréal: Editions Hurtubise.
- Genette, G. (1987). *Paratexts. Thresholds of Interpretation.* Cambridge: Cambridge UP.
- Jung, C.G. (1944). *Psychologie und Alchemie.* Zürich: Rascher Verlag.
- Kindt, T. (2008). Werfel, Weiss and Co.: Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel.* Elke D’hoker and Gunther Martens (Eds.) (pp. 129–147). New York: Walter de Gruyter.
- Lysanets, Yu., Bieliaieva, O., & Znamenska, I. (2022). Anatomical and physiological terminology in the Austrian expressionist literature. *Scientific Journal of Polonia University, 51* (2), 69–78.
- Meyrink, G. (1987). *Des Deutschen Spießers Wunderhorn.* Wien: Böhlau Verlag.
- Meyrink, G. (2003). *Der Engel vom westlichen Fenster.* Hamburg: Books on Demand.
- Meyrink, G. (1973). *Das Haus zur letzten Latern: Die Frau ohne Mund.* München: Moewig.
- Meyrink, G. (2002). *Der weiße Dominikaner: Tagebuch eines Unsichtbaren.* Hamburg: Books on Demand GmbH.
- Murphy, R. (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Sokel, W. (2005). The Prose of German Expressionism. *A Companion to the Literature of German Expressionism.* Neil H. Donahue (Ed.) (pp. 69–88). New York: Camden House.

References

- Berezhanska, Yu.V. (2010). Filosofski osnovy ekspresionizmu v malii prozi Hustava Mairinka [Philosophical Foundations of Expressionism in the Short Prose by Gustav Meyrink]. *Mova i kultura – Language and Culture*, 13.1 (137), 22–26 [in Ukrainian].
- Berezhanska, Yu.V. (2011). Rytm u malii prozi Hustava Mairinka [Rhythm in Gustav Meyrink's short prose]. *Mova i kultura – Language and Culture*, 14.2 (148), 294–300 [in Ukrainian].
- Berezhanska, Yu.V. (2012). “Nenadiinyi narrator” u korotkii prozi Hustava Mairinka [“Unreliable Narrator” in Short Prose by Gustav Meyrink]. *Naukovyi visnyk MNU imeni V.O. Sukhomlynskoho: zbirnyk naukovykh prats – Scientific Bulletin of the MNU named after V.O. Sukhomlynskyi: A Collection of Scientific Works*. V.D. Budak, M.I. Maistrenko (Eds.). 4.10, 14–19 [in Ukrainian].
- Berezhanska, Yu.V. (2012). Proza Hustava Mairinka kriz pryzmu naratyvnykh tekhnik ekspresionizmu [Gustav Meyrink's Prose Through the Lens of Expressionist Narrative Techniques]. *Visnyk Lvivskoho universytetu – Bulletin of Lviv University*, 20 (1), 34–40 [in Ukrainian].
- Berezhanska, Yu.V. (2013). *Poetyka ekspresionizmu u prozi Hustava Mairinka [The Poetics of Expressionism in the Prose by Gustav Meyrink]*. Extended abstract of candidate's thesis. Simferopol [in Ukrainian].
- Eko, U. (2007). *Zametki na poljah «Imeni rozy» [Marginal Notes for «The Name of the Rose»]*. Moscow: Simpozium [in Russian].
- Zhenett, Zh. (1998). Povestvovatel'nyj diskurs [Narrative Discourse]. In S. Zenkin (Ed.), *Figury – Figures* (Vol. 2) (pp. 60–280). Moscow: Izd-vo Sabashnikovykh [in Russian].
- Zubrytska, M. (2004). *Homo legens: chytannia yak sotsiokulturnyi fenomen [Homo legens: Reading as a Sociocultural Phenomenon]*. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Izer, V. (1996). Protse chytannia, fenomenolohichne nablyzhennia [Reading Process, Phenomenological Approach]. In M. Zubrytska (Ed.), *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. – Word. Sign. Discourse: An Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century* (pp. 349–367). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Inharden, R. (1996). Pro piznannia literaturnoho tvoruv [On the Cognition of a Literary Work]. In M. Zubrytska (Ed.), *Slovo. Znak. Dyskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. – Word.*

- Sign. Discourse: An Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century* (pp. 176–206). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Kuharenko, V.A. (1988). *Interpretacija teksta [Text Interpretation]*. Moscow: Prosveshhenie [in Russian].
- Lehkyi, M. (1999). *Formy khudozhnoho vykladu v malii prozi I. Franka [Forms of Artistic Narration in I. Franko's Short Prose]*. Lviv: Lvivske viddilennia Instytutu lit-ry im. T. Shevchenka NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Matsevko-Bekerska, L.V. (2016). Pryhoda yak naratyvnyi tsentr u tvorakh Marka Levi [Adventure as a Narrative Center in Mark Levy's works]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser. Literaturoznavstvo – Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Ser. Literary Studies*, 45, 238–254 [in Ukrainian].
- Matsevko-Bekerska, L.V. (2021). Naratyvno-kohnityvni markery chasu v romani Yusteina Gordera «Zamok v Pireneiakh» [Narrative and Cognitive Markers of Time in Justin Gorder's Novel “The Castle in the Pyrenees”]. *Current Trends in the Study and Teaching of Foreign Languages: Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Online Conference, Poltava, 04 June 2021* (pp. 143–147). Poltava: Astraya [in Ukrainian].
- Papusha, I. (2005). Shcho take naratolohiia? (ohliad kontseptsii) [What is Narratology? (Overview of Concepts)]. *Studia methodologica*, 16, 29–46 [in Ukrainian].
- Pakharenko, V. (2002). *Ukrainska poetyka. Naukove vydannia [Ukrainian poetics. Scientific edition]*. Cherkasy: Vidlunnia-Plus [in Ukrainian].
- Tkachuk, M. (2007). *Naratyvni modeli ukrainskoho pysmenstva [Narrative Models of Ukrainian Writing]*. Ternopil: TNPU, Medobory [in Ukrainian].
- Tkachuk, O. (2002). *Naratolohichni slovnyk [Narratological Dictionary]*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Chernenko, O. (1994). *Impresionizm ta ekspresionizm. Ukrainske slovo. Khrestomatia [Impressionism and Expressionism. Ukrainian Word. Reading Book]*, Vol. 1 (pp. 204–214). Kyiv: Ros [in Ukrainian].
- Yauss, H.R. (1996). Estetychnyi dosvid i literaturna hermenevtyka [Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics]. In M. Zubrytska (Ed.), *Slovo. Znak. Diskurs: Antolohiia svitovoi literaturno-*

- krytychnoi dumky XX st. – Word. Sign. Discourse: An Anthology of World Literary and Critical Thought of the 20th Century* (pp. 368–405). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Arnold, A. (1973). Foreign Influences on German Expressionist Prose. Expressionism as an International Literary Phenomenon. In Ulrich Weisstein (Ed.), *Twenty-one Essays and a Bibliography* (pp. 79–97). Montréal: Editions Hurtubise [in English].
- Genette, G. (1987). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge UP [in English].
- Jung, C.G. (1944). *Psychologie und Alchemie [Psychology and Alchemy]*. Zürich: Rascher Verlag [in German].
- Kindt, T. (2008). Werfel, Weiss and Co.: Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Elke D’hoker and Gunther Martens (Eds.) (pp. 129–147). New York: Walter de Gruyter [in English].
- Lysanets, Yu., Bieliaieva, O., & Znamenska, I. (2022). Anatomical and Physiological Terminology in the Austrian Expressionist Literature. *Scientific Journal of Polonia University*, 51 (2), 69–78 [in English].
- Meyrink, G. (1987). *Des Deutschen Spießers Wunderhorn [The German Bourgeois' Wunderhorn]*. Vienna: Böhlau Verlag [in German].
- Meyrink, G. (2003). *Der Engel vom westlichen Fenster [The Angel from the Western Window]*. Hamburg: Books on Demand [in German].
- Meyrink, G. (1973). *Das Haus zur letzten Latern: Die Frau ohne Mund [The House at the Last Lantern: The Woman Without a Mouth]*. München: Moewig [in German].
- Meyrink, G. (2002). *Der weiße Dominikaner: Tagebuch eines Unsichtbaren [The White Dominican: Diary of an Invisible Man]*. Hamburg: Books on Demand GmbH [in German].
- Murphy, R. (1999). *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Sokel, W. (2005). The Prose of German Expressionism. In Neil H. Donahue (Ed.), *A Companion to the Literature of German Expressionism* (pp. 69–88). New York: Camden House [in English].

Рукопис статті отримано 28 серпня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 25 жовтня 2022 року

Інформація про авторів

Лисанець Юлія Валеріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією, Полтавський державний медичний університет; вул. Шевченка, 23, м. Полтава, 36011; e-mail: julian.rivage@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0421-6362>

Lysanets Yuliia – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Languages with Latin and Medical Terminology, Poltava State Medical University; 23 Shevchenko Str., Poltava, 36011; e-mail: julian.rivage@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-0421-6362>

Беляєва Олена Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією, Полтавський державний медичний університет; вул. Шевченка, 23, м. Полтава, 36011; e-mail: inlatmetod@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-9060-4753>

Bieliaieva Olena – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Foreign Languages with Latin and Medical Terminology, Poltava State Medical University; Poltava State Medical University; 23 Shevchenko Str., Poltava, 36011; e-mail: inlatmetod@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-9060-4753>

Ефендієва Світлана Миколаївна – викладач кафедри іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією, Полтавський державний медичний університет; вул. Шевченка, 23, м. Полтава, 36011; e-mail: svetlanaefendiieva@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7203-2023>

Efendiieva Svitlana – Lecturer of the Department of Foreign Languages with Latin and Medical Terminology, Poltava State Medical University; 23 Shevchenko Str., Poltava, 36011; e-mail: svetlanaefendiieva@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7203-2023>

УДК 821.161.2"20"(092)

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.05

Катерина Міхта

ХУДОЖНЄ МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ МИТЦЯ В РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША «ТАМ, ДЕ ВІТЕР»

Abstract

The article deals with the image of the artist in the novel *Where the Wind Is* by the contemporary Ukrainian writer Ljubko Deresch. The aim is to define the aesthetic and ethical position of the contemporary artist through the analysis of the image of the protagonist of the novel, writer Max Tarnavsky, who embodies the author's alter ego. The range of the main problems raised by the author of the novel is outlined. First of all, it is a search for an answer to the question, what should be a modern artist, what is his role in public life of Ukraine. The relations between a hero-writer and readers of his works are considered. It is proved that Ljubko Deresch's novel has the main genre features of *Künstler romance*, the architecture of which has a complex structure: it is a "text within a text". Firstly, the novel contains several inset texts of different genres, whose author is considered to be the protagonist; secondly, the novels of Ljubko Deresch and his protagonist Max Tarnavsky have the same title, which gives grounds for equating the aesthetic views of the author and the protagonist. The author of the article concludes that the novel *Where the Wind Is* reflects a complex process of self-identification of the writer, who is trying to overcome a difficult existential crisis, both internal (fear of losing his artistic talent) and external (the failure of the last novel, unwillingness to meet the requirements of "ethnosphere", that is, society, resulting in a sense of loneliness, being outside the literary mainstream). The hero's journey is accompanied by a postmodern ironic examination of himself and his literary style, and the main forms of self-reflection are the constant internal dialogue that the

hero has with himself and the dialogue between the extradiegetic narrator and the hero. The model of the creative persona formed by Ljubko Deresch in his novel *Where the Wind Is* is based on the postmodern tradition of the text, which simultaneously creates and interprets itself (metareflexion), which leads to the effect of constant flickering of meanings, constantly shifting the narrative between the real and imaginary worlds.

Keywords: Ljubko Deresch, novel about an artist, metareflexion, reader and writer, image of the hero-writer.

Анотація

У статті розглядається образ митця у романі сучасного українського письменника Любка Дереша «Там, де вітер». Мета: визначення естетичної та етичної позиції сучасного митця через аналіз образу головного героя роману «Там, де вітер», письменника Максима Тарнавського, який втілює у собі alter ego автора. Окреслене коло основних проблем, яких торкається автор роману. У першу чергу це пошуки відповіді на питання, яким повинен бути сучасний митець, якою є його роль у суспільному житті України. Розглянуті відносини між героєм-письменником та читачами його творів. Доведено, що в романі Любка Дереша наявні основні жанрові ознаки *Kunstlerroman*'у, архітектоніка якого має складну будову: це «текст у тексті». По-перше, у романі є декілька різножанрових вставних текстів, автором яких вважається головний герой, по-друге, романи письменника Любка Дереша і його персонажа Максима Тарнавського мають ідентичну назву, що дає підстави для ототожнення естетичних поглядів автора і героя. Авторка статті приходить до висновку, що в романі «Там, де вітер» відображений складний процес самоідентифікації письменника, який намагається подолати важку екзистенційну кризу, як внутрішню (страх втратити свій мистецький дар), так і зовнішню (провал останнього роману, небажання відповідати вимогам «етносфери», тобто суспільства, у результаті чого він

переживає почуття самотності, опинившись за межами літературного мейнстріму). Подорож героя супроводжується постмодерним іронічним випробовуванням себе, свого літературного стилю, а основними формами саморефлексії стають постійний внутрішній діалог, який веде герой сам із собою, та діалог між екстрадієгетичним наратором і героєм. Модель творчої особистості, сформована Любком Дерешем у романі «Там, де вітер», спирається на постмодерністську традицію тексту, який сам себе створює і одночасно інтерпретує (метарефлексія), що призводить до ефекту постійного мерехтіння смислів, реального та уявного світів.

Ключові слова: Любка Дереш, роман про митця, метарефлексія, читач і письменник, образ героя-письменника.

Вступ

Тема митця, його місця і ролі в суспільному житті хвилювала людей ще у часи Стародавньої Греції. Так, прославлений співак Орфей завдяки чарівній силі мистецтва міг підкорювати не лише людей, а навіть богів. Після його смерті за ним сумували каміння, птахи і дерева, зачаровані його музикою. Варто також згадати сина Зевса на ім'я Амфійон, що був відомий як неперевершений музикант, який міг грою на лірі пересувати каміння. Пігмаліон створив настільки довершену скульптуру Галатеї, що вона ожила. Хто тільки не звертався до цих та інших міфологічних образів митців. Вони надихали Горація, В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Дж. Джойса, М. Пруста, С. Моема, В. Набокова, О. Памука, Ф. Бегдебера та багату інших письменників і поетів. Мабуть, неможливо знайти більш-менш відомого представника української літератури, який би оминув цю тему.

На різних етапах культурно-історичного розвитку панівним був певний тип митця, який відповідав естетичним смакам, вимогам та очікуванням свого часу. Так, у добу романтизму митець сприймався перш за все як непересічна

особистість, яка націлена на відображення свого внутрішнього світу, мікрокосму, що дорівнює макрокосму, тобто вміщує у собі безмежність неосяжного всесвіту. Представники критичного реалізму наголошували на таких його рисах, як мужність у боротьбі за соціальну справедливість, гуманізм і свободу. Вважаємо, що сучасний український письменник Любка Дереш певною мірою продовжує і розвиває традицію зображення митця, започатковану Т. Шевченком («Художник», «Музикант»), В. Винниченком («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), В. Підмогильним («Місто»), Ю. Яновським («Майстер корабля»), О. Гончаром («Собор», «Двоє вночі», «Пізнє прозріння», «Берег його дитинства», «На землі Камоенса», «Берег любові») тощо, але у той же час його творчості в цілому і роману «Там, де вітер» зокрема притаманні риси, характерні для постмодерністського світобачення. Митець у творі Дереша не вважає за потрібне відповідати очікуванням середовища, він нонконформіст, який прагне бути незалежним від думки тих, хто його оточує, чого б це йому не коштувало. У наш час проблема відносин між митцем та суспільством, для якого він повинен (чи не повинен) бути взірцем, знову висувається на перший план, що пов'язано з важливим місцем і роллю митця в суспільстві. Образ митця як категорія мистецтва є важливим для визначення питань сутності і значення мистецтва в житті людей, естетичних ідеалів та цінностей, які переважають у кожний історико-культурний період, системи цінностей та світоглядних орієнтирів, якими визначається напрям розвитку суспільства.

Методологія і методика

У дослідженні використані загальнонаукові методи дедукції та індукції, метод наративного аналізу, когнітивний підхід у літературознавстві, метод «близького читання» і культурно-історичний підхід, який передбачає аналіз твору в

культурному контексті з урахуванням генези жанру «роману про митця» в європейських та українській літературах.

Результати і дискусії

На сьогоднішній день творчість Любка Дереша є доволі популярною серед українських читачів. Тридцятивосьмирічний письменник є автором кількох відомих романів, перший із яких – «Культ» – був виданий, коли його автору виповнилося лише 18 років. Його твори перекладені багатьма мовами, у тому числі німецькою, італійською, французькою та польською, а есеїстика Дереша удостоїлася честі бути опублікованою під однією обкладинкою з прозою його старших колег, які вже давно зайняли почесні місця на українському літературному олімпі – Юрія Андруховича та Сергія Жадана.

Твори Дереша неодноразово були предметом літературознавчих досліджень, а їхній автор досить регулярно дає інтерв'ю, у яких визнає, смиренно приховуючи посмішку: «З усіма звинуваченнями у бік моїх творів погоджуюсь: вони саме такі» (Дереш, 2007). З'ясувати специфіку хронотопу у романі «Трохи п'тьми» намагається Л. Свиридюк (2016). Аналізуючи засоби моделювання образів часопростору в сучасному українському романі, Д. Коваленко (2018) робить висновок, що у романах Дереша «Культ», «Трохи п'тьми», «Поклоніння ящірці» сформована модель характеру, яку авторка дисертації визначає як «агресивно-деструктивний тип» та «“Номо ехсаранс” (аутсайдер, непристосованець, самітник, вразливий дивак)», тобто герої письменника знаходяться у стані екзистенційної самотності, що спонукає їх відправитися у подорож (яка більше схожа на втечу) з метою самоідентифікації, віднайдення свого місця у суспільстві та подолання відчуття внутрішньої розгубленості та страху перед життям. До вивчення наративних стратегій та інтертекстуальних зв'язків романів «Культ», «Поклоніння

ящірці: Як нищити ангелів», «Намір!» із міфологією та зарубіжною літературою вдається М. Рябченко (2011), яка вважає, що саме інтертекстуальність є провідним засобом побудови наративу в творах Дереша. Досліджуючи вплив літературної традиції роману виховання в сучасній українській прозі, Т. Романко (2011) характеризує «Культ» як «роман-ініціацію».

Проте, поза увагою дослідників залишилась проблема концепції мистецтва, поставлена в романі «Там, де вітер» (2019), що зумовлює актуальність нашого дослідження. Огляд критичної літератури про творчість Дереша дозволяє нам констатувати відсутність ґрунтовних праць, присвячених темі «митець і мистецтво» у прозі письменника. **Метою** нашої розвідки є визначення естетичної та етичної позиції митця через аналіз образу головного героя роману, письменника Макса Тарнавського, який втілює у собі alter ego автора.

На думку П. Житецького, романний жанр пережив тривалу історію, що призвело до суттєвих змін у його змісті. Вчений вбачає причину цього в тому, що «змінилося і саме життя, зображуване в романі, як змінилися літературні смаки й естетичні потреби читачів роману. Але завжди він був і буде найзручнішою поетичною формою для змалювання особистих пристрастей, особистої боротьби людини з самою собою, яка прокладає нові шляхи до вирішення великих складних завдань життя, до з'ясування ідеальних основ його» (Житецький, 1898: 102).

Одним із різновидів роману є так званий *Kunstlerroman*, тобто «роман про митця», яким є, на наш погляд, роман Любка Дереша «Там, де вітер». Багатьма вченими стверджується, що *Kunstlerroman* походить від *Bildungsroman*, тобто «роману виховання, становлення» особистості у її прагненні до самовизначення (Britannica, 1993: 37). Відмінністю *Kunstlerroman* від *Bildungsroman* є те, що головним героєм першого є письменник, музикант, художник

тощо, тобто людина мистецтва, яка прагне реалізувати свій талант, та, на відміну від багатьох Bildungsroman, де герой часто мріє стати великим митцем, але задовольняється тим, що він просто корисний громадянин, Kunstlerroman зазвичай закінчується на ноті зарозумілого неприйняття звичайного життя (Britannica, 1993: 37). За традицією, яка була започаткована у період романтизму у „Мандрах Франца Штернбальда” (1798) Л. Тіка та в діалогії Й. В. Гете про Вільгельма Мейстра (1796, 1829), ці пошуки зазвичай відбуваються під час подорожі героя, на що вказує американська дослідниця Р. Серет (1992). Намагаючись дати точну дефініцію «роману про митця», вона відмежовує його від споріднених жанрів, з якими він має багато спільних рис. Вона застерігає від ототожнення його з автобіографічним щоденником чи з романом-сповіддю. На нашу думку, більш коректним є підхід Н. Бочкарьової, яка вбачає витoki жанру у сповіді та житті, а загальною передумовою його виникнення вважає пануючий у європейських країнах християнський світогляд (2001: 24). Ми вважаємо, що не має сенсу розрізняти, як це робить Серет, поняття „Kunstlerroman” і „artist novel” лише на тій підставі, що Kunstlerroman розкриває процес становлення митця, тоді як героєм „artist novel” є зріла творча особистість (1992: 5-7), особливо з огляду на те, що предметом зображення стає саме внутрішній конфлікт, який вона переживає, тобто її еволюція, спричинена напруженою інтенсивністю його переживань, чутливістю і здатністю гостріше за інших переживати як красу, так і потворність світу, що її оточує, усвідомлювати своє покликання. Хоча не можна погодитися з І. Влодавською, що «для цього типу героя характерна неухильна віра у своє призначення» (1983: 152). Митець не завжди беззаперечно впевнений у собі, як це було, наприклад, притаманно Сальвадору Далі, який без тіні вагань вважав себе генієм. Навпаки, найчастіше герой-митець перебуває у стані постійного творчого пошуку, пов'язаного з

сумнівами та внутрішніми коливаннями, а протиріччя між реальністю та мистецтвом стають основою художнього конфлікту. Більш того, цей пошук не завжди закінчується вдало. Тому ми погоджуємося з дефініцією «роману про митців» у «Літературознавчій енциклопедії», де наводяться як тотожні назви цього піджанру різними мовами, а його визначальною рисою є те, що він присвячений «творчій та життєвій долі письменників, малярів, музик, акторів» (Ковалів, 2007: 347). Зауважимо, що, незважаючи на те, що в українському літературознавстві доволі багато уваги приділяється вивченню жанрової природи роману та його різновидів, «роман про митця» продовжує залишатися на периферії теоретичного дискурсу. Крім того, увага вітчизняних літературознавців зосереджена переважно на дослідженні зарубіжних романів. Так, у статті І. Сторощук (2012) визначені ті аспекти роману про митця, які потребують подальшого опрацювання; вони стосуються уточнення генези жанру та його різновидів, а також формування коректної методології та інструментів його аналізу. Жанрові модифікації роману про митця (роману-біографії, роману в романі, роману-есе, саморефлексивного роману) у рамках постмодерністського дискурсу характеризує М. Пшенична (2017).

Дія роману «Там, де вітер» розгортається досить динамічно. Він починається зі знайомства головного героя з його шанувальницею, студенткою Алісою. Уже з перших сторінок роману читач дізнається про те, що Макс Тарнавський є скандально популярним молодим письменником, кар'єра якого стрімко злетіла вгору. Але у час, коли розгортається дія роману, він переживає не найкращі часи. З відомого письменника, «надії української прози», для якого були відкриті усі кордони, а від численних шанувальниць не було відбою, він раптово перетворився «ледь не на посміховисько» (Дереш, 2021: 6). Стисло оповідач

інформує читача про творчий шлях письменника: «спочатку молодий бунтар написав три майже геніальні романи про підлітків (перший сприйняли найкраще, про третій вже казали, що автор починає повторюватися), потім мовчання: пошук нових тем, юний лев готується до стрибка і р-раз — стається якась лажа і з'являється це непорозуміння. Після чого Макс надовго замовк. На п'ять, здається, вже років» (Дереш, 2021: 7-8).

Персонажі, які оточують головного героя, теж прямо чи опосередковано (як, наприклад, літературна агентка Тарнавського Жанна Білицька) належать до мистецьких кіл. Так, Аліса – студентка Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого, вона майбутня режисерка і протягом роману збирається працювати над своєю курсовою роботою – знімати документальний фільм про концертне турне гурту «Придурки», який складається з молодих музикантів – першокурсників Глієра (Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра) та Карпенка-Карого.

Саме з ними вирушає у подорож головний герой після того, як його останню книжку було піддано жорсткій критиці. Письменник переживає важку творчу кризу, ховається від людей, намагається уникнути зустрічі зі знайомими, бо не хоче пояснювати причини своєї творчої невдачі. Робота над новим романом теж не клеїться: кожного вечора він «намагався почати новий роман, і <...> щоранку стирив усе, написане за ніч» (Дереш, 2021: 10). Тарнавському доведеться постійно чути від читачів і критиків різні закиди щодо провалу його останньої книжки, які сам Макс узагальнить у фразі: «Чувак, ти написав повну фігню, але ми тебе любимо і чекаємо від тебе нового крутого роману!» (Дереш, 2021: 48).

Архітектоніка роману ускладнена тим, що, по-перше, він побудований як «текст у тексті»: частиною твору є вставні поетичні (хокку), прозові (оповідання) та драматичні (сценарій

короткометражного фільму) твори, авторство яких приписується головному героєві. По-друге, його форма нагадує так звану «інвертовану матрешку», тобто у романі Любка Дереша «Там, де вітер» мова йде про невдачу письменника Макса Тарнавського з однойменним романом. І хоча їх не можна вважати дзеркальними, тому що сюжети і актанти в них різні, але в обох присутній образ маяка, символіка якого досить прозора: маяк допомагає кораблям знайти вірний шлях серед бурхливого моря і скель, служить орієнтиром, який дає надію на те, що після важкої дороги вони зможуть повернутися в рідну гавань. Своїм яскравим світлом від переборює тьм і уособлює духовне зростання, тому що є вертикаллю, що поєднує землю і небо.

Символіка маяка є амбівалентною і може означати також самотність, розлучення, індивідуалізм героя, який протиставляє себе цілому світові. Саме в цьому звинувачує Тарнавського Аліса, яка такими словами передає зміст того, про що написав герой у своїй книжці: «Пацан живе на маяку на косі, вивчає міграцію сірих качок. Це ескапізм» (Дереш, 2021: 9). Юній Алісі така позиція героя роману Тарнавського здається зрадою колишніх романтичних ідеалів, які втілювали герої-підлітки ранніх творів письменника, їй близьке бунтарство бітників епохи 60-х років минулого століття, тому навіть на побачення вона приносить і демонстративно кладе на столик книжку Кена Кізі. Ця сцена служить зав'язкою сюжету «письменник – читач», важливого для розуміння концепції мистецтва Дереша. Герой Тарнавського враховує думку своїх читачів і намагається передбачити їхню реакцію на його нову книгу. Для нього важливо, щоб читач не вбачав у його нових творах лише намагання зберегти свою популярність за рахунок експлуатації одних і тих же тем, схожих сюжетів і типів персонажів. Ці побоювання не випадкові, тому що, як стверджує наратор, позиція якого співпадає з поглядами героя, «письменник усе життя пише одну-єдину книжку, переповідає

ту саму думку на різні лади», і книги Макса є саме такими, бо в кожній своїй книжці він пише про «історію відчаю людини <...>, індивідуальної свідомості, яка зіштовхується з власною кінченістю, і її спроби цю кінченість трансцендувати». (Дереш, 2021: 15). Таким чином, для читача важливими є персонажі і зовнішні події, які з ними відбуваються, а для письменника усі його твори – це невтомні пошуки вирішення екзистенційної проблеми кінченості людського існування. У зв'язку з цим проголошується один із принципів естетичної програми: «Якщо ти не можеш розв'язати якусь задачу, перетвори її на мистецтво» (Дереш, 2021: 15). Крім того, навіть своє життя герой включає в систему координат літературного твору: він то «уявляє себе героєм прози Кортасара, виіпленим зі слів, запозичених у журналі «Всесвіт» (Дереш, 2021: 61), то іронізує з приводу свого майбутнього роману про свою подорож з гуртом «Придурки» (Дереш, 2021: 80), то в якийсь момент він почувається «героєм якогось прекрасного, дещо моторошного роману: мужнім і наділеним усілякими щедротами і талантами, але трішки наразі загубленим, бо сюжет у романі, власне, тільки мав починатися – зрештою, що таке 33, 36, 39 років, чи навіть 40, як не гарний початок для добротної традиційної прози? З розлогою експозицією, де ти починаєш як слід розуміти зав'язку історії шойно ближче до середини життя. Та й середина життя виявляється раптом зовсім не серединою, а просто затягнутим прологом, який обіцяє героєві ще стільки злетів і несподіваних осяянь, що страшно й подумати» (Дереш, 2021: 41). Так намагається заспокоїти себе Тарнавський, прямуючи до свого літературного агента, Жанни Білецької.

Саме під час розмови із Білецькою герой починає розуміти причини провалу свого роману і чому навіть у листах його шанувальників лейтмотивом проходить думка, що в останньому своєму творі він як письменник потерпів повне

фіаско. «Ти просто зрадив себе. В ту ніч на Майдані, коли горіли люди в Будинку профспілок, де ти був?» – ставить перед Тарнавським риторичне питання Жанна (Дереш, 2021: 50), ніби проводячи межу між молодим письменником і реаліями сучасного українського літературного процесу, з якого він випав саме через свою аполітичність, намагання відсторонитися від нагальних проблем суспільства – Майдану і війни на Донбасі. Згадуючи імена Шевченка і Стуса, Білецька підкреслює, що пророками нації вони стали саме завдяки їхній активній соціальній позиції. Захищаючи своє право на індивідуальність і незалежність від очікувань читачів, Макс приречений опинитися на маргінесі етносфери, бо від нього чекають не метафізичних роздумів про маяки, а роману про війну. Цю думку прямо висловлює закохана у нього Марта Дмитришин, з якою він випадково зустрічається в чернівецькій книгарні. Спочатку вона пояснює нападки на Макса у фейсбуці тим, що він змовчав, не висловив своєї позиції щодо Майдану, а потім пояснює провал його останнього роману: «Люди не зрозуміли, чому, коли всі пишуть про Майдан і війну на Донбасі, ти пишеш роман про маяк і море» (Дереш, 2021: 117).

Саме «народний глас, справедливий і безпощадний» змушує героя замислитися над причинами виникнення разючого дисонансу між, з одного боку, характерами та поведінкою його персонажів, його позицією як письменника – «живого уособлення духу спротиву і переворотів», як він сам себе характеризує (Дереш, 2021: 68) – і, з іншого боку, його політичною інертністю по відношенню до захисників Майдану. Він і сам не може це зрозуміти, задаючись питанням: «Чи він, мов Гребенщиков, не «за», і не «проти» — а про інше?» (Дереш, 2021: 68) і зараховуючи себе до тих, хто не погоджується з положеннями «офіційної націонал-патріотичної доктрини, проголошеної радикальною більшістю» (Дереш, 2021: 67). Лише подолавши на своєму

шляху через усю Україну, з заходу на схід, з Чернівців до Маріуполя, і написавши останню в своєму житті книгу, герой нарешті отримує відповідь на своє питання й визначається, як саме йому потрібно вчинити, щоб він міг не відводити очі і не ховатися від людей, не знаючи, як відповісти на «незручні» питання. Таким чином, вибудовується взаємопов'язаний трикутник взаємозалежних відносин між автором, персонажами його творів та його читачами. І скільки б постмодерністські теоретики не виголошували смерть автора, більшість читачів мимоволі починають ототожнювати літературних героїв і їхнього творця. Тобто спочатку твір мистецтва входить в резонанс з очікуваннями публіки, здійснюючи на неї певний вплив, а потім за силуетами героїв літературного твору читач намагається розгледіти того, хто їх вигадав. І тоді уже творіння, отримавши незалежність від автора, ставить перед творцем певні вимоги, яким той змушений відповідати. Перед Тарнавським постає жорстка дилема: чи залишатися таким, яким ти сам обираєш бути «і з чистою совістю надалі займатися вільним, нічим не скаламученим літературним спогляданням а-ля Генрі Девід Торо» (Дереш, 2021: 69), чого він, власне кажучи, і прагнув, чи підкоритися вимогам мейнстриму, вгамувавши тим самим докори власної совісті і припинивши цькування з боку більшості, яке робило його вигнанцем, персоною non grata у раніш більш ніж привітних літературних колах.

Переживши розрив з коханою дівчиною і несподівано для себе усвідомивши, що тепер він стоїть перед «антрацитовою чорною безоднею», тобто знаходиться на межі між життям та смертю, охоплений думками «про літературне (та й, хто зна, може, реальне) самогубство» (Дереш, 2021: 19), а його читачі дивляться на нього як на «боягуза і зрадника» (Дереш, 2021: 9), Тарнавський, як і багато хто з героїв романів, написаних у жанрі *Kunstlerroman*, приймає рішення вирушити у подорож, скориставшись запрошенням Аліси. Мета цієї

подорожі полягає в тому, щоб побачити «реальне життя», знайти вихід з екзистенційного глухого кута, у якому опинився герой «на півшляху свого земного світу» (Данте), і визначитися, яким повинен бути його подальший життєвий шлях.

Разом з Алісою і гуртом «Придурки» він долає шлях від не дуже затишного кафе у Києві до маяка, що знаходиться на сході України, у прифронтівій зоні неподалік від Маріуполя.

Хоча Тарнавський і декларує, що написав роман не для того, щоб бути на когось схожим, а для того, щоб «стати самим собою» (Дереш, 2021: 9), все одно так чи інакше будь-яка нова книга стає частиною єдиного художнього простору, тому неможливо уникнути її порівняння з уже існуючими творами літератури. Так, Аліса схвально відзначає присутність у романах Тарнавського цитат «з Моррісона, з Керуака» (Дереш, 2021: 9). А наявність самого контексту культури покоління бітників, у якому відбувається обговорення творчості героя-письменника, теж задає певний ракурс сприйняття роману Дереша. Твори Тарнавського, які мали інтертекстуальні зв'язки з американською контр-культурою 1960-х, були зрозумілі і близькі підліткам, тому що відповідали їхній потребі бунту проти традиційних цінностей. Запропоновані бітниками форми протесту проти суспільства легко «зчитувалися» ними у романах героя-письменника і це упізнання вже знайомого було запорукою їхньої популярності. Так, Аліса із захопленням каже: «Я була просто в шоці, коли це все прочитала! Я подумала: «Нереально, невже хтось є ще такий самий, як я, кому це все цікаво?» Хто бачить, яке життя є насправді, а не все те, що намагається нам втюхувати суспільство?» (Дереш, 2021: 9). З іншого боку, звернення саме до культури бітників є ключем для розуміння поглядів і уподобань самого письменника. Тут діє принцип, задекларований ще в «Гамлеті» В. Шекспіра, де принц

Датський, порівнюючи свою долю з долею Лаерта, зауважує, що «...by the image of my cause, I see // The portraiture of his...» (Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*). Як для Гамлета стає зрозумілою його доля лише в момент упізнання себе в іншому, так і в романі Тарнавського американська культура 1960-х стає ключем або дзеркалом, яке допомагає краще передати суть твору.

У діалозі Аліси і Макса виринає ще одне «вічне» питання – що таке «реальне життя» і як воно відображається у творі мистецтва. Де проходить межа між справжнім життям і вигадкою митця? Бо ж відомо, що, наприклад, дивлячись «мильні опери», пересічний глядач впевнений, що має справу з реальним життям, хоча від нього там залишаються хіба що імена персонажів.

На змішуванні і протиставленні реальності і вигадки побудований роман Дереша. Два романи з однаковою назвою і два автори – реальний і вигаданий – мимоволі інколи сприймаються як одне ціле, риси одного проступають крізь риси іншого, що нагадує постійне мерехтіння реального і вигаданого світів.

Паралельно з перипетіями, пов'язаними із пригодами персонажів роману на теренах України, розгортається сюжет, у якому відображається складний процес роботи Тарнавського над новим твором від першого задуму – «це мала бути низка не пов'язаних між собою історій різних людей, які всі стають свідками чуда» (Дереш, 2021: 12) – до його реалізації. Першим поштовхом для написання книги стала зустріч з Алісою. І хоча спершу письменник відкидає думку про написання історії про такого ж, як вона, підлітка, тому що не хоче повторюватися, пізніше саме оповідання про Алісу стане центральним у його книзі.

Специфіка літературного стилю Тарнавського відображається в романі не тільки у вставних епізодах – його віршах або прозі, але й за допомогою невластиво-прямого

мовлення, коли екстрадієгетичний наратор фіксує роздуми героя під час приготування кави і, щоб відрізнити їх від власних коментарів та пояснень, наратор використовує такі вставні конструкції, як, наприклад, «це завжди дивувало Макса» або «Макс волів би думати» в епізоді про «нестримне фекальне лихо», який завершується висновком героя: «Про інфузорію можна було б записати», – відмітив Макс, знімаючи каву з вогню...» (Дереш, 2021: 12). Тут літературна гра побудована на паралелі між приготуванням напою в незатишному просторі захащеної різними предметами ще радянської доби тісної кухні та «творчою лабораторією» письменника, куди ненадовго допускається читач, щоб він міг дізнатися, як саме працює фантазія митця. За допомогою невластивого прямого мовлення читачеві надається можливість спостерігати за «потокем свідомості» героя. Водночас це пародія на різноманітні літературні стилі, які він мимоволі використовує, в залежності від предмету роздумів. Наприклад, коли Тарнавський розповідає Алісі про свою роботу, то він, не бажаючи зізнатися, що заробляє на життя копірайтерством, починає уявляти себе «літературним агентом 007», імітуючи при цьому стиль пригодницьких історій про Джеймса Бонда: «Він відслужив своє, написав три культових романи, а тепер, зібравши деякі кошти і посоліднішавши, отримавши певний життєвий досвід, став текстовою зброєю особливого призначення, письменником масового знищення, таємним агентом, до якого звертаються спецслужби з усього світу для виконання окремих точкових і дуже філігранних доручень, в яких може допомогти лише особливий, унікальний хист Тарнавського» (Дереш, 2021: 17). А приймаючи душ і згадуючи про свою недавню знайому, Макс звертається до зворотів, притаманних любовним романам, поєднуючи романтичний піднесений тон з нотками іронії: його «шкіра, мов молочний шлях, вкрита зірками крапель; цікаво, як укривають краплі її шкіру, всіяну сиротами і дрібними

волосинками; це космічно? це б могло бути зоряно?» (Дереш, 2021: 18).

Протягом роману не припиняються наполегливі пошуки героєм-письменником влучного слова. Довгі рядки синонімів (наприклад, «братику, братчику, брателло, братуньо, братюга, братяня, бразер, бро, бряка, бруся, бребзя», «дорогий, мій шановний, мій улюблений, коханий, прекрасний, надзвичайний письменнику, літераторе, вельмишановний авторе, креаторе, деміурже, творче» (Дереш, 2021: 148) час від часу спливають у свідомості Тарнавського, який те, що відбувається з ним особисто або свідком чого він є, ніби випробовує на «літературність», роздумуючи, чи можна це використати як матеріал для майбутнього твору.

Під час подорожі головний герой розмірковує над одним з найважливіших питань, яке час від часу постає перед кожною людиною: хто я є. Думаючи про своїх попутників, які їдуть у тому ж самому поїзді, що й він, про кохану дівчину, яка сидить навпроти, герой нарешті знаходить відповідь: «Ти слово, Максе, що їде із заходу на схід, аби прочитати себе» (Дереш, 2021: 169). Це слово у вигляді «нової, безмежно чесної» збірки оповідань (Дереш, 2021: 173), написаних під час подорожі Україною, є найціннішим, що залишає після себе письменник Макс Тарнавський.

Висновки

У романі Любка Дереша «Там, де вітер» відображений складний процес самоідентифікації молодого письменника, який намагається подолати важку екзистенційну кризу, як внутрішню (страх «списатися», пережити «літературне самогубство»), так і зовнішню (провал останнього роману, небажання відповідати вимогам «етносфери», тобто суспільства, у результаті чого він почувається самотнім відлюдником, що зненацька опинився за межами літературного мейнстріму). Подорож героя супроводжується постмодерним іронічним випробовуванням себе, свого

літературного стилю, а основними формами саморефлексії стають постійний внутрішній діалог, який веде герой сам із собою, та діалог між екстрадієгетичним наратором і героєм. Модель творчої особистості, сформована Любком Дерешем у романі «Там, де вітер», спирається на постмодерністську традицію іронії та самоіронії, «тексту в тексті», деконструкції міфологічних уявлень, тексту, який сам себе створює і одночасно інтерпретує (метарефлексія), що призводить до ефекту постійного мерехтіння смислів, реального та уявного світів.

Роман Дереша наслідує традиції «роману про митця». У ньому зображений герой-письменник у кризовий період свого життя. Завдяки подоланню випробувань під час важкої як фізично, так і морально подорожі він віднаходить свою «самість» і починає усвідомлювати свою справжню природню сутність. У той же час не дуже переконливою, на нашу думку, є зміщення позиції героя від його переконання в необхідності звільнення митця від ролі пророка, месії, якого, до речі, у свій час дотримувалися такі письменники, як Ю. Косач або І. Костецький, до впевненості у тому, що письменник не може залишатись осторонь від нагальних проблем суспільства, а його твори обов'язково мають відображати певну ідеологію.

Перспективи наших подальших досліджень визначаються подальшим вивченням роману про митця з точки зору специфіки його хронотопу, наративу та інтермедіальних мотивів.

Література

- Бочкарева, Н. (2001). *Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика*. Пермь: Пермский университет.
- Влодавская, И. (1983). *Поэтика английского романа воспитания нач. XX века. Типология жанра*. Киев: Вища школа.

- Данте Аліг'єрі, (2013). *Божественна комедія (Пекло)*. Переклад з італійської: Максим Стріха. Львів: Астролябія Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=347>
- Дереш, Л. (2007). Любка Дереш: «З усіма звинуваченнями у бік моїх творів погоджуюсь: вони саме такі». *Телекритика*, 25.10.2007 Режим доступу: <http://www.telekritika.ua/media-corp/lyudi/2007-10-25/34583>
- Житецкий, П. (1898). *Очерки из истории поэзии (Пособие для изучения теории поэтических произведений)*. Киев: Типография Окружного штаба.
- Коваленко, Д. О. (2018). *Моделювання образів часопростору в сучасному українському романі*. Дис. канд. філол. наук. Київ.
- Ковалів, Ю. (авт.-уклад.) (2007). *Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т.2*. Київ: Академія.
- Пшеничная, М.С. (2017). «Роман о художнике» в постмодернистском литературном дискурсе. *Научный вестник Международного гуманитарного университета. Серия: Филология*, 30(1), 77–80. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_30%281%29__24
- Романко, Т.О. (2011). *Роман ініціації в сучасній українській, польській та американській літературах (на матеріалі творчості Л. Дереша, М. Нагача, Н. МакДонелла)*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Тернопіль.
- Рябченко, М. М. (2011). *Наративні моделі сучасної української прози (Софія Андрухович, Любка Дереш, Таня Малярчук, Світлана Пиркало, Наталка Сняданко, Марина Соколян)*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Київ.
- Свиридюк, Л. (2016). *Сучасний молодіжний роман в українській, німецькій і російській літературах (на матеріалі творчості Л. Дереша, С. Уйкалова, Б. Леберта, В. Геррндорфа, Є. Альохіна)*. Дис. канд. філол. наук. Бердянськ.
- Сторощук, І.І. (2012). Роман про митця у контексті літературних дискусій. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. *Літературознавство*, 17, 217–226.
- New Encyclopaedia Britannica, the: Macropaedia* (1993). 15th Edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Vol.7.

Seret, R. (1992). *Voyage into Creativity: The Modern Künstlerroman*. New York: P. Lang Pub Inc.

References

- Bochkareva, N. (2001). *Roman o khudozhnike kak „roman tvoreniya“: genesis i poetika [A Novel about an Artist as a "Novel of Creation": Genesis and Poetics]*. Perm: Permskiy universitet [in Russian].
- Vlodavskaya, I. (1983). *Poetika angliyskogo romana vospitaniya nach. XX veka. Tipologiya zhanra [The Poetics of the English Novel of Education in the Early 20th Century. Genre Typology]*. Kyev: Vyscha shkola [in Russian].
- Dante Alighieri, (2013). *Bozhestvenna komediya (Peklo) [Divine Comedy (The Hell)]*. Transl Maksim Strikha. Lviv: Astrolabe. Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=347> [in Ukrainian].
- Deresh, L. (2007). Liubko Deresh: «Z usima zvyuvachenniamy u bik moikh tvoriv pohodzhuius: vony same taki» [Lyubko Deresh: "I agree with all the accusations against my works: they are just like that"]. *Telekrytyka*, 25.10.2007. Retrieved from: <http://www.telekritika.ua/media-corp/lyudi/2007-10-25/34583> [in Ukrainian].
- Zhitetskiy, P. (1898). *Ocherki iz istorii poezii (Posobiye dlya izucheniya teorii poeticheskikh proizvedeniy) [Essays from the history of poetry (A manual for studying the theory of poetic works)]*. Kiyev: Tipografiya Okruzhnogo shtaba [in Russian].
- Kovalenko, D. O. (2018). *Modeliuvannia obraziv chasoprostoru v suchasnomu ukrainskomu romani [Modeling images of space-time in the modern Ukrainian novel]*. [Doctoral dissertation, National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Literature named after T.G. Shevchenko] [in Ukrainian].
- Kovaliv, YU. (Author-compiler). (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2 t. [Literary encyclopedia: in 2 vols.]*. Vol.2. Kyiv: Akademiia [in Ukrainian].
- Pshenychnaia, M.S. (2017). «Roman o khudozhnyke» v postmodernystskom lyteraturnom dyskurse [“A novel about an

- artist” in postmodernist literary discourse]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Serii: Filolohiia*, 30(1), 77–80. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_30%281%29__24 [in Russian].
- Romanko, T.O. (2011). *Roman initsiatsii v suchasni ukrainskii, polskii ta amerykanskii literaturakh (na materialii tvorchosti L. Deresha, M. Nahacha, N. MakDonella)* [A novel of initiation in modern Ukrainian, Polish and American literature (based on the work of L. Deresh, M. Nagach, N. McDonell)]. Extended abstract of candidate’s thesis. Ternopil [in Ukrainian].
- Riabchenko, M. M. (2011). *Naratyvni modeli suchasnoi ukrainskoi prozy (Sofiia Andrukhovych, Liubko Deresh, Tania Maliarchuk, Svitlana Pyrkalo, Natalka Sniadanko, Maryna Sokolian)* [Narrative models of modern Ukrainian prose (Sofia Andrukhovych, Lyubko Deresh, Tanya Malyarchuk, Svitlana Pyrkalo, Natalka Snyadanko, Maryna Sokolyan)]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
- Svyrydiuk, L. (2016). *Suchasnyi molodizhnyi roman v ukrainskii, nimetskii i rosiiskii literaturakh (na materialii tvorchosti L. Deresha, S. Ushkalova, B. Lieberta, V. Herrndorfa, Ye. Alokhdina)* [Modern youth novel in Ukrainian, German and Russian literature (based on the work of L. Deresh, S. Ushkalov, B. Lebert, V. Herrndorf, E. Alokhdin)]. [Doctoral dissertation, Berdian State Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Storoshchuk, I.I. (2012). Roman pro myttsia u konteksti literaturnykh diskusii [A novel about an artist in the context of literary discussions]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Literaturoznavstvo*, 17, 217–226 [in Ukrainian].
- New Encyclopaedia Britannica*, the: Macropaedia (1993). 15th Edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Vol.7.
- Seret, R. (1992). *Voyage into Creativity: The Modern Kunstlerroman*. New York: P. Lang Pub Inc.

Рукопис статті отримано 20 серпня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 22 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Міхта Катерина Вячеславівна – 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: katerinamikhta@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4386-5819>

Mikhta Kateryna – post-graduate student of the Department of Foreign Literature and Slavic Languages named after prof. M. Hetmanets, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 2 Valentynivska str., Kharkiv, 61168, Ukraine; e-mail: katerinamikhta@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-4386-5819>

УДК 81'25= 111

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.06

Olena Pavlenko

THE NOTION OF THE UNSPOKEN IN VOLODYMYR MYTROFANOV'S LITERARY TRANSLATIONS

Abstract

The article highlights the key vectors of the literary and translation activities of the famous Ukrainian translator Volodymyr Mytrofanov, outlines the aspects of his reviewing skills as well as discloses the motives for choosing literary works for translation. The facets of Mytrofanov's translation practice is represented in a spatio-temporal perspective with the artistic world of a literary work in the centre and a multiple receptive horizon opened to transformation around it.

The conceptual dominant of Mytrofanov's translation practice proves to be the problem of comprehending the means the translation addressed – applying to the reader, that provides him with the opportunity to adjust his own perception of the work of art chosen for translation as well as to find all meanings available and decode the symbols hidden in it. It is the reader who comes for Mytrofanov to be a constant in determining the semantic continuum of a literary work, thus the fact of his response to a certain literary phenomenon actualizes the problem of choosing a text for translation. As the author of numerous works on Translation Studies, he highlights its constitutive categories and offers his own translation concepts with the view to attest to an elusive sense implied by the author and provide an equal response to his intent.

The translator's literary, editorial and publishing activities determine the general lines of his reviewing skills – to identify

“errors and oversights” in the translator’s work (the use of language stamps, outlining words and expressions not typical of the Ukrainian language, unjustified ‘weighting the flow’ of the original, ‘excessive bookishness’, ‘stylistic complexity’, etc.) and thereby “contribute to the improvement and perfection of the original text.

It is the improvement of the original text, the articulation of the unspoken that disclose the internal and external parameters of the functioning of the text created by the translator. The decoding of the meanings and senses hidden by the author is carried out by Mytrofanov through his skills, translation tact, careful selection of linguistic means regulated by a sense of measure and artistic taste, reproduction of the ‘spirit’ of the original, adherence to the principle of equivalence with the exclusion of possible different readings and ambiguities, which can be traced in his translations of English and American prose, in particular, E. Hemingway “A Farewell to Arms!”, R. Bradbury “Dandelion Wine”. Literary texts reproduced by the translator testify to his perception of a new artistic space in terms of the depth of unfolding the fictional world, which proves to be equivalent to the author’s intention when creating the original text.

Keywords: translation, literary work, means of addressing translation, translation concepts, translation evaluation.

Анотація

У статті визначено ключові вектори літературно-перекладацької практики відомого українського перекладача Володимира Митрофанова, окреслено аспекти його рецензійної майстерності, висвітлено мотиви вибору літературних творів для перекладу. Площина перекладацької діяльності В. Митрофанова представлена в просторово-часовій перспективі: у центрі – художній світ літературного твору, навколо – множинна і відкрита до змін рецептивна площина.

Концептуальною домінантою перекладацької практики В. Митрофанова постає проблема осмислення засобів адресації перекладу – орієнтація на читача, яка надає йому можливості скоригувати власне сприйняття обраного для перекладу художнього твору, відшукати усі наявні значення та декодувати приховані в ньому символи. Саме читач для В. Митрофанова є константою у визначенні смислового континууму твору, отже факт його відгуку на певне літературне явище актуалізує проблему вибору перекладача. Автор низки праць із теорії та практики перекладу, у яких висвітлено конститутивні його категорії й запропоновано власні перекладацькі концепції, В. Митрофанов засвідчує тонке відчуття мови автора оригіналу та рівнозначну реакцію на його поклик.

Літературна і редакторсько-видавнича діяльність перекладача визначила генеральні лінії його рецензійної майстерності – виявити в роботі перекладача «похибки й недогляди» (використання мовних штампів, калькування невластивих українській мові слів і виразів, невиправдане «обважнення плину» оригіналу, «зайва книжність», «стилістична кострубатість» тощо) й тим самим сприяти «поліпшенню і вдосконаленню тексту». Саме вдосконалення тексту оригіналу, артикуляція невимовленого розкривають внутрішні й зовнішні параметри функціонування створеного перекладачем тексту. Декодування прихованих автором значень і смислів здійснюється В. Митрофановим через майстерність, перекладацький такт, ретельний добір мовних засобів, регламентований почуттям міри й художнього смаку, відтворення «духу» оригіналу, дотримання принципу еквівалентності з виключенням можливих різночитань і двозначностей, що простежується у здійснених ним перекладах англomовної прози, зокрема, Е. Хемінгуей «Прощавай, зброе!», Р. Бредбері «Кульбабове вино». Відтворені перекладачем літературні тексти свідчать про

сприйняття ним нового художнього простору за глибиною розгортання фікційного світу, що є рівноцінним авторському задумові в момент творення тексту першоджерела.

Ключові слова: переклад, літературний твір, засоби адресації перекладу, перекладацькі концепції, оцінка перекладу.

Introduction

Literary translations have always been recognized as an ultimate fabric to interweave cultures together. However, traditional criteria to analyze the above-mentioned phenomenon within the framework of translatability to preserve the author's original style necessitates further re-assessment not only in the context of interpreter's critical reflection, but also regarding the issues of meaning-making as well as translator's voices in their respective literary environment. This comes to be the case while studying literary translations in a broader rather than a narrow perspective, in particular, as an artistic and powerful tool to impact the target reader. In this regard, the emphasis is placed on the translator's holistic awareness of historical and socio-cultural context of the original text that often uncovers its hidden senses veiled by the author and, thus making translation versions function as certain means of power. Imperative mission for literary translations in Ukrainian comes to be especially crucial today, thus bringing them closer to the target audience as well as articulating Ukrainian voices via translation to the recipients in the West.

The article aims to provide an insightful overview of Volodymyr Mytrofanov's translation techniques that prove to create the content of the original and represent the dynamic nature of his translations. Mytrofanov's translation and literary activities have not been sufficiently studied and there is a relatively small body of literature on the problem in question apart from archive materials and very few accessible and relevant reports presented by a young Ukrainian researcher A. Trygub, mainly regarding the

author's reviewing practice (Tryhub, 2014) with some glimpses of linguistic and stylistic aspects of his translations (Tryhub, 2015). Hence, the key contributor to the problem investigated was Mytrofanov's wife Valentina who kindly provided first-hand facts, data and evidence from the author's letters as well as the study of his prose translations.

Methodology and methods

The article represents an application of descriptive and interpretive methods, as well as conceptual fundamentals of the cultural turn in translation theory. In this regard, the extent of openness of the original text is traced through its the projection on translator's aesthetic experience constrained within the frameworks of his artistic choice

Results and discussions

The impact of various factors on the creation of aesthetic canon of the Ukrainian prose in the second half of the 20th century presented by a variety of genres and genre modifications underlined the necessity of defining the role of literary translations in Ukrainian cultural landscape. The growth of readers' requests and challenges in key areas of Ukrainian literary translations of the period mentioned required immediate reconsidering of translator's status aimed to cultivate refined aesthetic values and artistic preferences and thus, giving him greater freedom and responsibility.

Sharing common theoretical and methodological grounds with Ukrainian and foreign researchers, Mytrofanov suggests his own approach to translation and presents interpretive content analysis of Ukrainian translations of English prose by defining genre scenes projections reflected in them as well as filling gaps by identifying lexical and semantic correlations between source and target texts. Mytrofanov's recognition of a new status of translator of the period in question, makes him closely aligned with scholars and researchers who consider translation as "multiple and constantly dynamic and creative" (Brodzki, 2007: 4) and "cultural

communication in increasingly fragmentary world (Bassnett, 2013: 17). That gives grounds to reflect upon megapersonal character of relationship between the reader (translator) and the author of the original. In particular, there is an assumption articulated by U. Eco that “a work of art created by the author organizes a flow of combined impressions, so that each potential recipient could understand in his own way its primary form, conceived by the author (Eco, 2001: 526). In this sense, the author produces a closed form to be used and understood as he had intended. At the same time, translator’s deep penetration into the text array is not always aimed at identifying his artistic experience with the author’s. Hence, the meaning of the text comes no longer to be “the intention of the author and the life experience of the writer, but rather what the text means for those who carry out its instructions”, i.e., “to interpret means to follow the path of thinking the text opens and follow the way to it” (Eco, 2001: 523).

For Mytrofanov, the search for possible meanings and ways to decode hidden symbols comes to be an utmost intrigue of prospective translation. Consequently, he draws attention to the assumption proposed by P. Tooper: “the more the translator is related to the work in its historical and cultural aspect, the more multifaceted his ‘creative lens’ through which the primary perspective of the original text is refracted” (Tooper, 2000:127). Gradually, in translation, it unfolds a contextually valuable source of knowledge of a certain epoch, as well as leaves the space for meaning-making translation initiatives. Hence, the translator becomes a constant participant in determining the semantic continuum of the original work, thus, the fact of his response to a certain literary phenomenon articulates a new meaning, new feelings and experiences, which in the process of translation acquire clear emotional contours.

It is in this regard that we consider Mytrofanov’s creative activity known for his brilliant translations of English and American novelists. Some of the most noteworthy examples

include “The Adventures of Tom Sawyer” by M. Twain, “The Old Man and the Sea”, “The Snows of Kilimanjaro”, “A Farewell to Arms”, “Eden Garden”, “Islands in the Stream” by E. Hemingway, “Headless Horseman” by M. Reid, “All the Kings Men” by Robert P. Warren, “The Dead Zone” by S. King, “The Grass Harp”, “Breakfast at Tiffany’s”, “Cold Blood” by T. Capote, “Dandelion Wine”, “One Timeless Spring”, “Any Friend of Nickolas Nickleby Is a friend of Mine”, “The Utterly Perfect Murder”, “Farewell Summer”, “Death Is a Lonely Business” by R. Bradbury “The Pencil” by R. Chandler, “Peter Pan and Wandy” by J. Barrie, “Uncle Tom’s Cabin” by H. Beecher Stowe and others.

Such a choice comes to be justified not only by the translator’s aesthetic tastes and artistic preferences, but also by the need to combine the textual material of the original with his own receptive competence. According to Mytrofanov, “the translation can be considered a certain perfection on the original, especially in the context of the epoch’s requirements” (Mytrofanov, 1995: 2). As the author of numerous works on the theory and practice of translation (articles “For Creative Search”, “Invitation to Dispute”, reviews of translations from English by I. Korunets, L. Solonko, M. Kharenka, etc.), he offers his own interpretive concepts and basic categories that testify to a subtle sense of the author of the original’s language and an adequate reaction to his intentions. Mytrofanov’s translations and editorial-publishing practice determined the key vectors of his reviewing skills, that are generally characterized by “identifying ‘errors and oversights’ in the translator’s work (using language stamps, outlining words and expressions not typical of the Ukrainian language, unjustified ‘weighting of the flow’ of the original, ‘excessive bookishness’, ‘stylistic complexity’, etc.) and thereby contribute to the “enhancement and perfection of the original text” (Mytrofanov, 1981: 6).

Mytrofanov constantly warned against the danger of mechanical recoding of a source text, regarding ‘dictionary’

translation to be a philological limitation and a methodological error. As he put it in his article “Invitation to Dispute”: “It’s time to prove to someone what power and what an enormous impact the printed word has on the reader. Therefore, it is clear that speaking on the pages of the press, and especially on such delicate issues as the issue of literary creativity, to which artistic translation has long been included, it is necessary to carefully weigh every word and every statement” (Mytrofanov, 1995: 2). On realizing that the aesthetic dialogue within the limits of the author’s historicity – literary work with vividly expressed author’s originality and translator competent in the system of values the epoch – form two equal components, Mytrofanov outlines the contours of this communication in a more visible, extensive, and thus, in a substantial time perspective, with imaginative world of a literary work in the center, and a manifold receptive space opened to obstacles and complications around it.

Such a perception was traced in his translations of E. Hemingway’s novels (“The Old Man and the Sea”, “The Snows of Kilimanjaro”, “The Garden of Eden”, “Islands in the Ocean”, “Farewell to Arms!”). In particular, on recognizing the ‘iceberg principle’ introduced by the writer and projected on original text, which he further reflected in the translation: the artist should not say everything, most of the content should be embedded in the subtext. Therefore, creating his own philosophies embodied in artistic consciousness, the translator projects his own emotional experiences onto the artistic reality implied by the author of the original. These give him the opportunity to reproduce texts not in a ‘codified’ language, but in one that has a wide range of interpretations. In this regard, Mytrofanov defines the cognitive-aesthetic mission of translation in the synthetic discourse of cultural communication, where each object is “overgrown with the living flesh of artistic endowment” (Lisniak, 1991: 1), which actualizes the idea of a balanced relationship between the original

work and the translation on the ideological, contextual and stylistic level. This is realized via:

1) rhyming and rhythmic addition of certain words and phrases («у Мілані, Флеренції, Римі, Мессіні, Таорміні... » – “Milano, Firenze, Roma, Napoli, Messina, Taormina”; «де ви бували, що поробляли»? – “where did you go and what did you do?”; «отам і отам, а тепер отут і отут» – “there, and there... now over here and here”, etc.);

2) decoding the poetic subtext of the original by reproducing the imagery of the author's language («темні гори з обрідною зеленню на схилах» – “brown mountains with a little green on their slopes”; «виноградні лози пустили зелені пагінці» – “small green shoots on the vines”; «всіяне зорями небо»; – “star-powdered sky”; «теплий дух смаженого тіста» – “the warm scent of fried batter”; «обводив поглядом, мов променем маяка» – “flashed his gaze like a beacon”, etc.);

3) contextual replacement and decompression of linguistic elements (“said” – «мовив», «відказав», «прошепотів», «гукнув», «сказав», «запитав», «пробурмотів», «закричав», «повторював», «волав», «промовив», «простогнав», «повідомив», «поінформував», «зауважив», «відзначив», «попросив», «відрубав», «випалив», «заперечив», «визнав», «базікав», «заборонив», «висловив», «процідив крізь зуби»; «дасть тобі чосу» – “would fix my wagon”; «не міс Траляля, а місіс Трулюлю» – “to be called Mrs. Something Another”; «розчинені двері станційного буфету» – “the open door into the bar” etc.);

4) smoothing the level of disparity of expressive names and titles («Малюк Даффі» – “Tiny Duffy”; «Ласунчик Ларсон» – “Sugar Boy”; «Шоколад» – “Hershey”; «місцевий клуб» – “the 4-N Club” etc.);

5) reproducing the rhythm of the original combined with the intonation determined by the order of words, logical emphasis, punctuation, etc. («Кульбабове вино» – “Dandelion Wine”, «Все

королівське військо» – “All the Kings Men”, «Вершник без голови» – “Headless Horseman”, «Лугова арфа» – The Grass Harp”, «Сніданок у Тіффані» – “Breakfast at Tiffany’s”, «З холодним серцем» – Cold Blood”, «Прощавай, зброе!» – “A Farewell to Arms” та ін.).

Insinuations, allusions and idioms that determine poetics of the original have been skillfully decoded by the translator. Mytrofanov reproduces the author’s neutral remarks in the novel “A Farewell to Arms” as well as represents emotional dramas and complex psychological state of the main characters using expressiveness and brevity of Ukrainian words: «Коли я повернувся на фронт, ми все ще стояли в тому місті. Тільки тепер в околиці було куди більше гармат, і настала весна. Лани зазеленіли, виноградні лози пустили зелені пагінці, дерева край дороги вкрилися дрібним листячком, і з моря повівав легкий вітерець. Я побачив місто, а над ним старий замок між пагорбів, за якими здіймалися гори – темні гори з обрідною зеленню на схилах. У місті побільшало гармат, з’явилося кілька нових госпіталів, на вулицях траплялись англійці, а деколи й англійки, та ще трохи будинків поруйнувало артилерійським обстрілом. День був теплий, посправжньому весняний, і я пройшов тією довгою вулицею поміж деревами, відчуваючи тепло від нагрітих сонцем стін, і побачив, що ми досі в тому самому будинку й що все довкола має такий самий вигляд, як і тоді, коли я від’їжджав» (Е. Хемінгуей, 1985: 2). – «When I came back to the front we still lived in that town. There were many more guns in the country around and the spring had come. The fields were green and there were small green shoots on the vines, the trees along the road had small leaves and a breeze came from the sea. I saw the town with the hill and the old castle above it in a cup in the hills with the mountains beyond, brown mountains with a little green on their slopes. In the town there were more guns, there were some new hospitals, you met British men and sometimes women, on the

street, and a few more houses had been hit by shell fire. It was warm and like the spring and I walked down the alleyway of trees, warmed from the sun on the wall, and found we still lived in the same house and that it all looked the same as when I had left it» (Hemingway, 1995: 8).

The internal strain the writer conveys through intonation patterns or the break of the phrase, the ambiguity of pauses as well as automatic repetition of one and the same expression, finds its harmonious reflection in the translation, where in the moments of the highest emotional pressure the hidden senses burst out, highlighting every detail of the original text: «Де ви були, що поробляли? Зараз же розкажете про все». «Скрізь був. У Мілані, Флоренції, Римі, Неаполі, Вілла-Сан-Джованні, Мессіні, Таорміні... Ви наче розклад поїздів читаєте. А якісь цікаві пригоди мали? Так. У Мілані, Флоренції, Римі, Неаполі... Годі, годі. А скажіть по правді, де було найкраще? У Мілані. Тому що найперше» (Е. Хемінгуей, 1985: 2). – «Where did you go and what did you do? Tell me everything at once». «I went everywhere. Milan, Florence, Rome, Naples, Villa San Giovanni, Messina, Taormina». «You talk like a time-table. Did you have any beautiful adventures? » «Yes». «Where? » «Milano, Firenze, Roma, Napoli». «That's enough. Tell me really what was the best». «In Milano». «That was because it was first» (Hemingway, 1995: 9).

Mytrofanov considers it essential to create the text that would enable him to reproduce the communicative value of the original in all its completeness and integrity. Reflecting on the main layers of his own translation activities, he notes: “While working on translation it is compulsory to reproduce the content and form of the original as much as possible with the means available in the native language”, <...> “uncovering to the reader his search for truth and meaning, when the mind is so deeply absorbed in the search that it does not need anyone's involvement and understanding” (Mytrofanov, 1995: 2). In this regard, the

translator noted that most critics, while analyzing linguistic material of translations <...>, “completely forget about the first key requirement: correspondence to the original in the broadest sense of the word, viewing it as the norm to “consider the translation being entirely detached from the original and subjectively ‘pulling out’ individual elements from the language texture and operating with them as an evidence” (Mytrofanov, 1995: 3). Mytrofanov also claims, “this is most evident when translators distort not only the Ukrainian language, but also the original (emphasis added by Mytrofanov), with their conscious and consistent plastering, thus creating not translations, but “variations on the topic, because after giving the content, they ‘impose’ on the author their own style, that is alien to him, ultimately deforming the very essence of the translation as such, when the latter acts as art for art’s sake, and therefore the coefficient of its positive effect equals zero, if not integral” (Mytrofanov, 1995: 3).

For Mytrofanov, the study of the specifics of linguistic, stylistic and cultural actualization of a literary work in a textual translation comes to be a kind of a tour into the study of deep processes of the mechanism of recoding the content of an artistic piece of work in general. That is what distinguishes certain components of the author’s concept which is in agreement with the experience of representatives of the recipient culture. The events of the novel “Farewell to Arms!”, directly related to the war, are revealed through the prism of real facts from the life of the writer himself. Based on this, the translator allegedly appropriates the author’s experiences, which he uses not only as the basis of the plot of the work, but also as a source that ensures the artistic authenticity of the of the main characters’ inner world: «Другого дня я повертався з нашого підгірного посту й зупинив машину біля smistimento, де поранених і хворих розподіляли за їхніми паперами й записували їм призначення до різних госпіталів. Усю дорогу я вів машину сам, отож і тепер сидів за кермом, а водій, що був зі мною, пішов відмітити документи. День був

гарячий, небо напрочуд ясне й блакитне, а дорога біляста й курна. Я сидів на високому сидінні «фіата», ні про що не думаючи. Дорогою проходив полк, і я дивився, як ідуть солдати. Вони геть упріли й спливали потом. Деякі були в сталевих касках, та більшість попричіпляла їх до ранців. Майже у всіх каски були завеликі й налазили аж на вуха. Офіцери всі йшли в касках – їхні пасували краще. То був один з двох полків Базілікатської бригади. Я визначив це за смугастими червоно-білими петлицями солдатів. Полк пройшов, але за ним ще довго тяглися відсталі – ті, що знеслилі й відбилися від своїх взводів. Вони були мокрі від поту, запорошені й виморені. Деякі мали зовсім кепський вигляд. Останнім із тих відсталих плентав один солдат. Він сильно накульгував. Тоді спинився й сів при дорозі. Я виліз із машини і підійшов до нього» (Хемінгуей, 1985: 6). – «I came back the next afternoon from our first mountain post and stopped the car at the smistimento where the wounded and sick were sorted by their papers and the papers marked for the different hospitals. I had been driving and I sat in the car and the driver took the papers in. It was a hot day and the sky was very bright and blue and the road was white and dusty. I sat in the high seat of the Fiat and thought about nothing. A regiment went by in the road and I watched them pass. The men were hot and sweating. Some wore their steel helmets but most of them carried them slung from their packs. Most of the helmets were too big and came down almost over the ears of the men who wore them. The officers all wore helmets; better-fitting helmets. It was half of the brigata Basilicata. I identified them by their red and white striped collar mark. There were stragglers going by long after the regiment had passed – men who could not keep up with their platoons. They were sweaty, dusty and tired. Some looked pretty bad. A soldier came along after the last of the stragglers. He was walking with a limp. He stopped and sat down beside the road. I got down and went over» (Hemingway, 1995: 42).

Mytrofanov's idea of harmonious translation is based on source-centricity with a clear ethical dominant. That which gives all grounds to talk about translation ethics closely related to translator's goal, when he is persistently guided by the principle of careful selection of linguistic means in his search, and never for a moment losing his sense of measure and artistic taste. This means that imposing a categorical veto on some words, forms, and inflections, the translator must overcome the illusion of a multiplicity of options correlated with his emotional state, the degree of creativity, the situation of perception as well as unfolds this creativity as a kind of way of recognizing his own Self and the world. Creating his individual metaknowledge, embodied in artistic consciousness, the translator, projects "refracted emotional experiences" (Mytrofanov, 1995: 3) onto the artistic reality implied by the author of the original. This is what gives him the opportunity to reproduce Ukrainian texts not in a 'codified' language, but in one that has a wide range of interpretations. At the same time, Mytrofanov attached particular importance to a real creative search, precisely aimed at rendering all the features of the original, when <...> "it is not possible to do without completely reliable and tested precedents", as, according to him, "this is what makes the translator's work attractive when each new translation appears to be a new search – a search for style, rhythm and a search for a word... Without this search an artistic translation is impossible – it is dead" (Mytrofanov, 1995: 4). Such considerations encourage the translator to expand the communicative paradigm of the original text (the new translation versions come to be related to the study of the needs of a target reader).

The latter can be most vividly seen in Mytrofanov's translation of R. Bradbury's novel "Dandelion Wine". The translator changes the megatextual and architectural structure of the original work, which can be traced both at the level of its graphic structure (paragraph parcellation of the text, compression

of the text array, compositional division of the text, etc.) and graphic pattern (division markers, interline intervals, shifts above baselines, bold lines and other selections in the text that signal the presence of separate text fragments, etc.). As seen from the material studied, graphic compactness of the translated text vs. the extensiveness of the original, proves to be the result of Mytrofanov's exquisite translation skills. Neglecting the author's division of the text into subsections, as well as the deliberate non-use of additional information (preface, epigraph, dedication, note, comment, etc.) which does not affect the content of the main message (the text of the original as such), focus the reader's attention on the adequate placement of semantic accents in order to provide its integral comprehension.

The original version of the novel "Dandelion Wine" (1957) by R. Bradbury include the main (text of the novel) and two additional messages (preface, dedication, contents of the novel with a register containing 40 chapters). The Ukrainian-language version of "Dandelion Wine" reproduced by Mytrofanov, on the one hand, expands the megatext structure of the original, supplementing it with comments (local history realities, general cultural phenomena, etc.: Tayep (the Tower) – an ancient fortress in London, «Марімба» ("Marimba") – a cheerful dance melody; «Loteria nacional para hoy» "Loteria nacional" (Spanish) – national lottery tickets for today's draw; «Втеча з Пенсільванської в'язниці» "Escape from a Pennsylvania prison" – the name of an American film, etc.) and on other – attests its sound due to the registration of some components, in particular, the preface and content. Removing these from the architectural structure of the original, the translator clarifies their zero communicative value. However, his opinion regarding the informativeness and semantic completeness of the acknowledgement does not come in correspondence with traditionally formed assessments about its low-slung content. Giving preference to acknowledgement as a source of effectiveness

of the communicative process, Mytrofanov harmoniously reproduces this component of the text in the translation: «Уолтерові А. Бредбері – не дядькові, і не двоюродному братові, але, поза всяким сумнівом, видавцеві й другові» (Бредбері, 2004: 3). – «For Walter I. Bradbury, neither uncle nor cousin but most decidedly editor and friend» (Bradbury :1).

The harmony of the translation and its formal equivalence to the original comes to be recognized by Mytrofanov's preservation of writer's narrative style, which can be traced, in particular, in the consistent description of the facts and events of the literary work: «О восьмій годині приїхав лікар і, виходячи з дому, знову хитав головою. О дев'ятій Том, мати й батько поставили надворі під яблуною складане ліжко, знесли Дугласа вниз і поклали спати просто неба. До одинадцятої вони раз по раз виходили до хворого, а тоді поставили будильник на третю годину ночі, щоб устати й наколоти свіжого льоду, і пішли спати» (Бредбері, 1998: 46) – «At eight o'clock, the doctor came and went again shaking his head. At nine o'clock Tom and Mother and Father carried a cot outside and brought Douglas down to sleep in the yard. Then they went back and forth until eleven o'clock to wake them at three and chip more ice to refill the packs» (Bradbury: 120).

Among other correspondences, it is worth singling out the paragraph division of of the text, which emphasizes their subordination to the expanded semantic blocks and at the same time emphasizes the interdependence of the information units contained in the text: «Нарешті в домі стало темно й тихо, всі послули. О пів на першу повіки в Дугласа здригнулися. Зійшов місяць. І десь далеко хтось заспівав. Слів було не розібрати» – (Бредбері, 1998: 119) – “The house was dark and still at last, and they slept. At twelve thirty-five, Douglas's eyes flinched. The moon had begun to rise. And far away a voice began to sing. You couldn't make out the words” (Bradbury:20).

Mytrofanov's sophisticated artistic skill and translation tact is also proved by the capitalization of the language message, which has a certain aesthetic weight in the original text with its adequate reflection in the translation: «ОТЖЕ, КОЛИ ТРАМВАЇ, І БРОДЯГИ, І ЗНАЙОМІ, І ДРУЗІ МОЖУТЬ ПІТИ НА ЧАС ЧИ ПІТИ НАЗАВЖДИ, АБО РОЗВАЛИТИСЬ, АБО ВМЕРТИ, І КОЛИ ЛЮДЕЙ МОЖУТЬ УБИВАТИ, І КОЛИ ТАКІ ЛЮДИ, ЯК ПРАБАБУСЯ, ЩО МАЛИ Б ЖИТИ ВІЧНО, ТЕЖ МОЖУТЬ УМЕРТИ... КОЛИ ВСЕ ЦЕ ПРАВДА... ТО І Я, ДУГЛАС СПОЛДІНГ, КОЛИСЬ... МАЮ...» (Р. Бредбері, 1998: 101) – “SO IF TROLLEYS AND RUNABOUTS AND FRIENDS AND NEAR FRIENDS CAN GO AWAY FO A WHILE AND GO AWAY FOR EVER, OR RUST, OR FALL APART OR DIE, AND IF PEOPLE CAN BE MURDERED, AND SOMEONE LIKE GREAT GRANDMA, WHO WAS GOING TO LIVE FOREVER, CAN DIE, <...> IF ALL OF THIS IS TRUE... THEN... I DOUGLAS SPAULDING, SOME DAY MUST» (Bradbury: 171).

Thus, Mytrofanov's ability to decode the author's intention is carried out via: 1) mastery (a sense of intuition, rather than 'bare' technique); 2) translation tact (refusal of any manifestations of voluntarism and, hence, the so-called 'gags'); 3) overcoming the artificiality of the translation (organic sound with maximum correspondence to the original, careful selection of linguistic means regulated by a sense of measure and artistic taste); 4) reproduction of the 'spirit' of the original (adherence to the principle of equivalence with the exception of possible different readings and ambiguities).

The translator's conscious understanding of the artistic and aesthetic experience of the author of the original provide him with opportunities to create texts with the help of which the mental representation of images takes place within the cognitive system, thus forming a figurative and stylistic specificity for making certain generalizations about the depth of reproduction of reality of the original text as well as an intuitive sense of its axiological

significance. Such ‘revival’ appears thanks to the individual emotional activity of the translator, which indicates that his ontological eagerness to perceive a new literary environment to unfold the fictional world comes to be equal to the author’s intention at the time of the creation of the original text. In other words, Mytrofanov always makes sure to “be able to see the original through the author’s eyes and to feel the flow of his thoughts in each specific case” (Mytrofanov, 1995: 4), and only then, if certain doubts or objections arise, to agree with them through their own epistemological profiles with the author, <...> “leaving the method of crude ‘operational’ intervention in the text of the original for unqualified translations” (Mytrofanov, 1995: 4). In this regard, the translator focuses on the need to generalize and solve imperative issues of translation and editorial practice, and at the same time, rejecting the assumption of “too subjective and insufficiently substantiated conclusions, sometimes straying from a debating tone to a kind of directive-circular manner (Mytrofanov, 1995: 4), which, as he claims, proves to be in contradiction with the living, creative activity called artistic translation.

Conclusions

Mytrofanov’s creative activity proves that translator’s functions are transformed and expanded: in addition to understanding the actual content of the original, which concentrates on the search for the primary meaning, there is a need to study its further ‘attributes’, which in their entirety formed the creative process of translation (choice of linguistic means in accordance with the style of the original, situational vision of its individual phenomena and events, arrangement of semantic accents, optimal preservation of the architectural structure of the original, explicit interpretation of relevant textual phenomena, etc.). Cognitive-aesthetic mission of translation is defined as a synthetic discourse of cultural communication.

At the same time, Mytrofanov outlines new aspects of the original work through the act of translation, fitting it into general

cultural, aesthetic and value context. On the one hand, it can be recognized that the translator appropriates the textual structure of the original, on the other, he assimilates created text into general cultural and historical context, and therefore his own perception becomes part of a complexly synthesized view of the source text. In this regard, Mytrofanov persuasively claims that the presence of a translator in the traditional chain 'author – text– reader' proves to be communicatively relevant, and without him the long-term functioning of a newly created text in the communicative space is impossible. Thus, the translator's mission is extremely responsible, as it allows not only to keep a certain literary work in the space of intellectual and aesthetic interest, but also to enrich and modify its direct and hidden semantic nuances. In the oppositional structure of the literary process, the phenomenon of the translator equally belongs both to the constant-attributive factors, without which literature cannot fulfill its purpose, and to the historical-variable ones that make the work of art exist for long, and therefore make the readers discover the cultural traditions and unspoken notions embedded in it.

References

- Bassnett, S. (2013). *Postcolonialism and /as Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Bradbury, R. (1998). *Kulbabove vyno [Dandelion Wine]*. Retrieved from: https://read-online.in.ua/read/kulbabove_vino/
- Bradbury, R. *Dandelion Wine*. Retrieved from: <http://avidreaders.ru/book/dandelion-wine.html/>.
- Brodzki, B. (2007). *Can these Bones Live?* Stanford: Stanford University Press.
- Eko, U. (2001). *Poetyka vidkrytoho tvorcu. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. Slovo. Znak. Dyskurs*.

- [*Poetics of an open form. Word. Sign. Discourse*]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
- Hemingway, E. *Farewell to Arms*. Retrieved from: http://www.kkoworld.com/kitablar/Ernest_Heminquey_Elvida_silah_eng.pdf
- Hemingway, E. *Proshchavai, zbroie!* [*A Farewell to Arms*]. Retrieved from: <https://nemaloknig.net/read-14474/?page=6#booktxt>
- Lisniak, Yu. (1991). *Pratsia perekladacha. Rukopys*. [*Translator's work*]. Manuscript. Kyiv: Home archive of Halyny Lozynska [in Ukrainian].
- Mytrofanov, V. (1995). *Za tvorchyi poshuk (kilka sliv do krytyky khudozhnoho perekladu)*. [*For a creative search (a few words on criticism of artistic translation)*]. Manuscript. Kyiv: Home archive of Valentina Mytrofanova [in Ukrainian].
- Mytrofanov, V. (1995). *Zaproshehnia do superechky (perekladach-redaktor-krytyk)*[*Inviting for discussions (translator-editor-critic)*]. Kyiv: Home archive of Valentina Mytrofanova [in Ukrainian].
- Mytrofanov, V. (1981). *Retsenziia na ukrainskyi pereklad z anhliiskoi movy romaniv F. Skotta Fitsdzheralda "Velykyi Hetsbi" i "Nich lahidna" [dlia vyd-va "Dnipro", 10 kvit. 1981 r.]* [*Review of the Ukrainian translation from English of F. Scott Fitzgerald's novels 'The Great Gatsby' and 'Tender is the Night' [for Dnipro, April 10, 1981]*]. Kyiv: Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine [in Ukrainian].
- Toper, P. (2000). *Perevod v systeme sravnytel'nogo lyteraturovedenyia* [*Translation in the system of comparative literature*]. Moscow: Nasledye [in Russian].
- Tryhub, A. M. (2014). Zhanrove riznomanittia perekladnykh tvoriv Volodymyra Mytrofanova [Genre diversity of translated works of Volodymyr Mytrofanov. Language and

culture]. *Mova i kultura*, 17 (175). Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].

Tryhub, A. M. (2015). Stratehiia perekladu Volodymyra Mytrofanova: lnhvostylistychnyi aspect [Volodymyr Mytrofanov's translation strategy: linguistic stylistic aspect]. *Science and Education a New Dimension*, 68(15). Budapest [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 03 липня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 16 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Павленко Олена Георгіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології Маріупольського державного університету; пр. Повітрофлотський, 31, м. Київ, 03037, Україна; e-mail: pavlenkoelena2017@gmail.com; h.pavlenko@mdu.in.ua; <http://orcid.org/0000-0002-3747-4651>; Scopus ID 57216902076

Pavlenko Olena Heorhiivna – Doctor of Philology, Professor of the English Philology Department, Mariupol State University; pr. Povitproflotskyi, 31. Kyiv, 03037, Ukraine; e-mail: pavlenkoelena2017@gmail.com; h.pavlenko@mdu.in.ua; <http://orcid.org/0000-0002-3747-4651>; Scopus ID 57216902

UDK 821.111 – 31С.09

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.08

Mariia Pshenychna

**SPECIFICS OF THE NARRATIVE IN THE NOVEL
BY J.M. COETZEE “THE MASTER OF PETERSBURG”**

Abstract

The article deals with the specifics of the narrative of the novel by J.M. Coetzee *The Master of Petersburg*, which, despite of the large number of critical works on the writer’s work, has not yet become the subject of a separate study. Consequently, the main goal of this analysis is to study the specificity of the narrative structure of the novel *The Master of Petersburg*. The narrative is considered as a methodological construct for interpreting the text, and the methodological basis of this paper includes the developments of German theorist W. Schmid as well as the works by R. Alter, O.Yu. Antsyferova, P. Waugh on literary self-reflexivity. The author of this article defines the narrative type (implicit non-diegetic impersonal narrator) and mode (self-reflective) in J.M. Coetzee’s novel, the last of which is manifested in “excessive literariness”, revealing the modeling nature of the text. Along with the study of the representation of the language and thoughts of the narrator and/or the main character, the forms of literary self-reflection, which are manifested in the novel *The Master of Petersburg*, are also analyzed. The author of this scientific paper pays special attention to the correlation between reality and pure fiction of the work: the events depicted in the novel, being refracted in the artistic consciousness of the hero-writer, become the basis of the plot for his future novel, perhaps even that one which we are reading. As a result of the analysis, the author concluded that the novel is replete with textual “mechanisms” that do not allow the reader to fall into the “mimetic illusion” and constantly remind that the novel is an author’s construct. Self-reflexivity in the novel *The Master of*

Petersburg is presented in an implicit form, and the main forms of literary self-reflection are the theorization of literature, the discussion of works of art, and the exposure of the creative process. The textual “returns” at the end of the novel to the previous parts of the text, fold the novel into itself, also allow us to speak about the presence of self-reflective writing.

Keywords: narrative, self-reflexivity, self-reflection, literariness, J.M. Coetzee.

Анотація

У статті вивчається специфіка наративу роману Дж.М. Кутзее «Митець Петербурга», яка, попри чималу кількість критичних робіт з творчості письменника, ще не ставала предметом окремого розгляду. А отже і основною метою нашого дослідження стало вивчення особливостей наративної структури роману «Митець Петербурга». Наратив розглядається як методологічний конструкт інтерпретації тексту, а методологічним базисом для вивчення наративної структури роману стали напрацювання німецького теоретика В. Шміда, а також праці Р. Алтера, О.Ю. Анциферової, П. Во щодо літературної саморефлексії. Автор статті визначає наративний тип (імпліцитний недієгетичний безособовий оповідач) і модус (саморефлексивний) в романі Дж.М. Кутзее, останній з яких проявляється у «надлишковій літературності», що викриває моделювальну природу тексту. Поряд із вивченням репрезентації мови і роздумів наратора і/або персонажа, також розглядаються форми літературної саморефлексії, що проявляються у романі «Митець Петербурга». Окрему увагу автор статті приділяє розгляду співвідношення реальності і фіктивності твору, у якому зображуються події, які, заломлюючись у художній свідомості письменника, становляться основою сюжету його нового роману, – може, навіть того самого, який ми читаємо. У результаті проведеного аналізу автор приходиться до висновків, що роман рясніє такими текстовими «механізмами», які не дають

читачеві впасти в «міметичну ілюзію» й постійно нагадують про те, що перед ним – авторський конструкт. Саморефлексивність у романі «Митець Петербурга» представлена в імпліцитній формі, а основними формами літературної саморефлексії є теоретизування про літературу, обговорення художніх творів, оголення процесу творчості. Текстові «повернення» в кінці роману до попередніх частин, що замикає роман на самому собі, також дозволяють говорити про наявність саморефлексивного письма.

Ключові слова: наратив, саморефлексивність, саморефлексія, літературність, Дж.М. Кутзее.

Introduction

There exist a large number of literary-critical works devoted to the study of the novel *The Master of Petersburg* (1994) which can be conditionally divided into several groups according to the issues covered. The first group incorporates the works describing the problems related to the socio-political discourse of South Africa (Bezzubtsev-Kondakov, 2009, Frank, 2010, Kelly, 2011, Poyner, 2009). The second group consists of works in which critics study the genre specificity of the novel (Keba, 2017, Prygodych, 2004, Strukova, 2016). Almost all the researchers turned to the analysis of the intertextual field of the novel that embodies allusions and reminiscences to the novels by F.M. Dostoevsky. They also studied the critical reception of the Russian writer's work in Western artistic and aesthetic thought. The third group includes studies which consider the system of characters in the novel, in particular the image of the main character – F.M. Dostoevsky (Keba, 2017, Strukova, 2016, Sobolevska, 2011, Khramtsev, 2009). However, despite the considerable number of scientific works devoted to the study of the novel by J.M. Coetzee, there still remain unsolved the topical issues of the narrative structure of the novel, which determines the novelty of the present research. The insufficiency of the study of narrative specifics in *The Master of Petersburg* also determines the necessity to analyze this aspect, which is a relevant

task in the context of the main searches of contemporary literary studies aimed at the study of narrative modes and forms. Therefore, the main aim is to study the specifics of the narrative structure in the novel *The Master of Petersburg* by J.M. Coetzee.

Methodology and methods

Recently, the interest in narratology has sharply increased in literary criticism, in particular, in the study of plotology, perspectiveology, motifology, and types of narrators from both a theoretical (in Literary Theory) and a practical (in the works of various writers) point of view. W. Schmid's *Narratology* can be considered as the most systematized work in this discipline because the German researcher analyzes in detail the already existing works by other theorists of narratology (J. Genette, Tz. Todorov, A. Weinstain, V.E. Khalizev etc.) and singles out two approaches to the category of narrative, namely: the plan of the communicative structure of the text (*narrativity*) and the plan of events (*eventfulness*) (Schmid, 2003: 11-13).

The conceptual basis of narrative categories necessary for the study of the novel *The Master of Petersburg* is based on W. Schmid's work: the *concrete author* is a real historical figure, the creator of the novel; the *abstract author* – “the image of the creator as s/he shows himself in his or her creative acts”, the figure is “created” by the reader when combining all the meanings of the text; the *presumed addressee* – intended or desired recipient by the writer; the *narrator* – who describes events in the novel from the third person, and who is an instance more or less “objective” from an ideological point of view, impersonal, which encompasses author, represented world and addressee (Schmid, 2003: 25-28). The narrator can sometimes be inconspicuous in the text, merging with the abstract author. However, the W. Schmid also notes: “the narrator is always presented as a subject endowed with a certain point of view, which is manifested in the selection of certain

elements from the “events” for the “story” being told” (Schmid, 2003: 37-38).

In modern literature that was affected by the critical socio-cultural situation of the 21st century, the transformation of traditional genres and the formation of new inter-generic or intra-generic forms can be traced, which in its turn had a significant impact on the very method of storytelling. According to O.A. Kovalyov, who studied narrative strategies in F.M. Dostoevsky’s novels: “narrative texts define themselves simultaneously as reality and fiction, which is the result of narrativization, only in one case do we notice artificiality, and otherwise we tend to ignore it” (Kovalyov, 2009: 5). In postmodern texts, in contrast to the novels of the 19th century, the situation with fiction and reality has been acquiring a playful character, and the narrative is characterized by the “exposure of the mode”, when the narrator deliberately emphasizes the artificiality of the creation of a novel. And this mode of narrative is inherent in the works by J.M. Coetzee and in particular in the novel *The Master of Petersburg*. In addition, the texts by J.M. Coetzee draw attention to a certain excess “literariness” and to the creative process of the novel, which indicates a self-reflective mode of writing. Self-reflection, according to O.Yu. Antsyferova, is considered as the process of “literature self-consciousness”, which “can be a work of art’s component, but it can also take the form of separate texts thematically focused on it (on self-reflection – *a note by M.P.*)” (Antsyferova, 2004: 4, 29).

Results and Discussions

There is a certain difficulty in defining the narrative type and mode in *The Master of Petersburg*. From the very first lines of the novel we read a story from the third person’s point of view which tells the reader about an arrival of the main character – Dostoevsky (*then in the following text – the hero-Dostoevsky*) in St. Petersburg. It is important to note that this narrator is not distant

from the events in the text either spatially or temporally, which is confirmed by the use of the present tense: “The driver reins in his horse; his passenger regards the building <...>” (Coetzee, 2004: 1) etc. Time and space coordinates are constantly fixed in the text (“In the afternoon he returns to Svechnoi Street <...>” (Coetzee, 2004: 18), “At eleven o’clock by his watch, without announcing himself, he emerges from his room” (Coetzee, 2004: 24), “At ten o’clock he is at the rendezvous on the Fontanka” (Coetzee, 2004: 114)), which emphasizes the narrator’s power over the “story” and his clear knowledge of the “events”. It should be noted that following W. Schmid, the “events” are considered as the original narrative material, and the “history” – as the result of selecting individual elements. The spatiotemporal positions of the narrator and the hero-Dostoevsky coincide, and the narrator’s point of view and the protagonist’s one sometimes are overlapped. The narrator acts as an impersonal entity who knows everything about the protagonist and who penetrates into the most intimate corners of the hero-artist’s soul and his consciousness. Thus, the type of narrator (according to the table of narrators’ types in “Narratology” by W. Schmid (Schmid, 2003: 45)): an implicit non-diegetic impersonal narrator, limited in knowledge and place of stay, because the narrator is “attached” to the hero-Dostoevsky. It is quite possible that the narrator is the hero-Dostoevsky himself, who writes a novel about himself at the end of the novel: “In his writing he is in the same room, sitting at the table much as he is sitting now” (Coetzee, 2004: 242). However, even if the authorship of the novel is attributed (we do not mean a *concrete author* – J.M. Coetzee, but an *abstract author*, according to W. Schmid) to the main character (hero-Dostoevsky), this is not enough for the formation of the *novel within the novel*, as E.A. Strukova claims: “on the pages of one novel, the reader observes the appearance of another, which is created before his/her eyes – the novel *The Possessed*” (Strukova, 2016: 126). Furthermore, the inclusions of two inserted texts attributed to the hero-Dostoevsky is not enough for such a definition, because the *novel within the novel* must be about the novelist writing the novel, and as a result two lines arise (the first one tells us about the

writer writing the novel, the second one is the plot of the novel written by the hero-writer), which should be connected compositionally by means of coupling, repetitions, and parallels. In the novel by J.M. Coetzee the hypothetical conditions for writing the novel *The Possessed* are unfolded before the reader and the “mechanisms” of the creative process that distort real events (Pavel’s death, a member of Nechaev’s underground organization, the spread of revolutionary ideas, etc.) are exposed in the novel – two inserted texts at the end of the novel are just drafts of the future novel – *The Possessed*.

Quite often, the narrative from the third person’s point of view is interrupted by the internal speech of the hero-Dostoevsky, which is not always graphically reflected in writing: in Anna’s room “<...> wrapped in scarlet velveteen, he finds a picture of a younger Anna Sergeevna side by side with a man <...> What kind of marriage could it have been for this intense and darkly handsome young woman?” (Coetzee, 2004: 70); falling under a downpour, “he takes shelter in a doorway <...> he catches cold easily. Pavel too, ever since childhood. Did Pavel catch cold while he was living with her” (Coetzee, 2004: 115), etc. Thus, the narrator in the novel is constructed inconsistently, his image fluctuates, which results in changing the level of the “the narrator’s markedness” (Schmid, 2003: 38), whose presence is either clearly felt or weakened, as he completely merges with the hero-Dostoevsky.

Additionally, there are some “inclusions” in *The Master of Petersburg* which might seem as “alien elements” in the text: this is the word “therefore” or its interrogative variant “therefore what?”. The explanation after them is not given, and in the novel itself it is difficult to determine who they belong to: the narrator or the hero-Dostoevsky: “He cannot think, therefore what? <...> Therefore...Therefore what?” (Coetzee, 2004: 236, 237, 237). W. Schmid defines such a narrative violation as free indirect discourse (FID), that is “a segment of the narrator’s discourse that reproduces the words, thoughts, feelings, perceptions or the evaluative position of a character, whereby the reproduction of the

Characters' Text is not marked, neither graphically nor by any kind of explicit indicator" (Schmid, 2003: 220). FID is formed as a result of the adoption of the main features of the direct speech by the indirect speech, that makes distinction between the voice of the narrator and the main character very difficult. According to W. Schmid, FID "is connected with the narrator's desire to bring the language of the character directly, without giving up the signs of his narrative presence" and is used "for the purpose of ironically highlighting the words and the character's position" (Schmid, 2003: 222). Thus, the narrator emphasizes the uncertain attitude of the hero-Dostoevsky, both to the pictures that he constantly dreams of, and to the reality that is more and more like the world of a literary text.

The novel *The Master of Petersburg* is, first of all, a metafiction, since it problematizes the relationship between reality and fictitiousness and draws attention to its artificiality (Waugh, 1985: 2). The work depicts events which, refracted in the writer's artistic consciousness, will become the basis of the plot of his new novel, perhaps even that one we are reading now. The artificiality of *The Master of Petersburg* is also proved by the statements of the characters about their similarity with book characters: the hero-Dostoevsky, reflecting on his own behavior, says: "I am behaving like a character in the book" (Coetzee, 2004: 27), and in the conversation with Nechaev, he claims that "his place in this story is different"; after the closure of Pavel's case, Maximov informs the protagonist: "<...> I have ceased to exist, in the same way that a character in a book can be said to cease to exist as soon as the book is closed" (Coetzee, 2004: 147). In this way, the characters seem to emphasize their status of "fiction", "bookishness", "creation".

In *The Master of Petersburg* this "bookishness" or, in the words of M.A. Khatyamova, "excessive literariness", which exposes the modelling nature of the text, literature-centricity, manifests itself in an implicit form, since the novel does not directly address to the reader as well as there is no commenting on

what is written. Self-reflexive novels are considered to be the texts in which the style, the choice of the narrative entity, the names of the characters, the structure of the story, the inner world of the characters, and their fate are designed to constantly evoke the feeling that the work of art is an author's construct, built on the basis of previous literary traditions and conventions (Alter, 1975: 10-11). The main character of *The Master of Petersburg* is F.M. Dostoevsky, who writes a novel as well as his consciousness, which instantly transforms reality into an artistic narrative which penetrates into the mental process of a creative personality, are those elements of the novel that regularly draw attention to its artificiality and inspire the reader with the idea that in front of him is only an author's construct based on the texts of an outstanding Russian writer. The entire novel by J.M. Coetzee is an "understanding of the artistic practice by another author", namely F.M. Dostoevsky; the text presents a discussion of the novels by Russian writer and the creative process, which can be considered as the literary self-reflection's forms (Antsyferova, 2004: 49).

The novel by J.M. Coetzee is open to the reader and filled up with elements that provoke reader's vigorous intellectual activity. The hero-Dostoevsky explains to the investigator how to read a literary text in a correct way, as if his statement is also addressed to the reader: "<...> reading is being the arm and being the axe and being the skull; reading is giving yourself up, not holding yourself at distance and jeering" (Coetzee, 2004: 47). Similarly, in the novel, the hero-artist briefly mentions that in order to "breathe new life" into the novel, it is necessary to "add vivid strokes", details. Writing and reading are significant components of literature, and the discussion of these components in the novel can be considered as "theorizing about literature" that is another form of literary self-reflection according to O. Antsyferova (Antsyferova, 2004: 49).

At the very end of the novel *The Master of Petersburg* seems to "close" on itself/turn inward: the last texts written by the

hero-Dostoevsky turned out to be an “amalgamation” of the entire novel. The text of “The Girl” retells the chapter of “Matryona”, in which the hero-writer talks about Lebyadkins’ siblings (Coetzee, 2004: 72-74). In another text – “The Apartment” – a student changes into a white suit, similar to how the hero-Dostoevsky puts on Pavel’s white suit (Coetzee, 2004: 19); this young man walks around the room, opening all the chests of drawers, where there is a medallion with portraits of the hostess and her late husband, as the hero-Dostoevsky did in previous chapters (Coetzee, 2004: 70); in the end the scene of the physical intimacy between the student and the girl is described, and it reminds the scene at the beginning of the novel when the landlady’s daughter spies on the intimacy between the hero-Dostoevsky and Anna Sergeevna (Coetzee, 2004: 233). On the one hand, thus in the novel J.M. Coetzee depicts how the reality transformed by creative consciousness becomes the fruit of creativity, on the other hand – if the hero-Dostoevsky is an *abstract author* (Schmid, 2003: 12) of the entire novel, then there is an “pressure” of the text on the narrator, who is forced to write according to the rules of the text, focusing on it (the text) constantly. It turns out that as if the entire text of the novel is its own source: the hero-Dostoevsky only decided to write down the pictures of the visions which had haunted him, but involuntarily he obeyed the text, describing what had already been written. It resembles a movement in a circle, where it is difficult to decide what is the beginning and what is the end, what precedes: either everything written to these two inserted texts promotes to write down these texts, or these texts are the drafts of the whole novel we are reading. Thus, the whole novel is a self-reflexive writing that constantly appeals to itself.

Conclusions

Hence, *The Master of Petersburg* problematizes the relationship between reality and fiction, and the artistic world of the novel draws attention to its artificiality. The modeling nature of the text that is a manifestation of self-reflexivity is emphasized. In

J.M. Coetzee's novel the consciousness of the hero-Dostoevsky is a kind of prism through which everything that happens around is refracted and becomes a source for writing a novel. This consciousness determines the specificity of the course of novel time that is psychologized, finds subjective perceptibility and duration.

The novel's textual "mechanisms" prevent the reader from falling into a "mimetic illusion" and constantly remind the reader that there is the author's construct in front of him/her. Self-reflexivity in the novel *The Master of Petersburg* is presented in an implicit form, and the main forms of literary self-reflection are theorizing about literature, discussing works of art, and exposing the creative process. The textual "returns" at the end of the novel to its previous parts, which "close" the novel on itself, also allow us to talk about the self-reflexive writing. Since self-reflexivity is a distinctive feature of many postmodern novels, this article opens new perspectives for studying the novels by J.M. Coetzee as well as by other contemporary authors.

References

- Alter, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious*. Los Angeles: University of California Press.
- Antsyferova, O.Yu. (2004). *Lietaratyrnaya Samorefleksiya i Tvorchestvo H. Jamesa* [*Literary Self-reflection and the Works by H. James*]. Ivanovo: IGU [in Russian].
- Coetzee, J.M. (2004). *The Master of Petersburg*. London: Vintage books.
- Khatyamova, M.A. (2008). *Formy literaturnoy samorefleksii v russkoy proze pervoy trety 20 veka* [*The Forms of Literary Self-reflection in Russian Prose of the First Third of 20th Century*]. Extended abstract of doctoral thesis. Tomsk. [in Russian].
- Kovalyov, O.A. (2009). *Narrativnyie Strategii v Literatyre (na materiale tvorchestva F.M. Dostoevsky)* [*Narrative Strategies in Literature (on the material of works by F. Dostoevsky)*]. Barnaul: AGU [in Russian].
- Schmid, W. (2003). *Narratologia* [*Narratology*]. Moscow: Yazyky slovianskoy kultury. [in Russian].

- Strukova, E.A. (2016). *Obraz tvorcheskoy lichnosti v tvorchestve postkolonialnyh pisateley J.M. Coetzee i S. Rushdie* [*The Image of a Creative Person in the Work of Postcolonial Writers J.M. Coetzee and S. Rushdie*]. Candidate's thesis. Moscow. [in Russian].
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

Рукопис статті отримано 03 серпня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 17 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Пшенична Марія Сергіївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; майдан Свободи 4, Харків 61022, Україна; e-mail: mariiapshenychna@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8058-9286>

Pshenychna Mariia Serhiivna, candidate of Philological Sciences, senior Lecturer of the Department of the History of Foreign Literature and Classical Philology of the Faculty of Philology of V. N. Karazin Kharkiv National University; Maidan Svobody 4, Kharkiv 61022, Ukraine; e-mail: mariiapshenychna@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8058-9286>

УДК 821.161.2-1.09

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.09

Марина Штолько

**ОСОБЛИВОСТІ ВІДОБРАЖЕННЯ ЖІНОЧОГО
СВІТОВІДЧУТТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ:
НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІКАЦІЙ
У ЖУРНАЛІ «ВІТЧИЗНА» (2000–2005)**

Abstract

The article examines the elements of the worldview of Ukrainian poets on the pages of the journal «Vitchyzna» in the period from 2000 to 2005. «Vitchyzna» is a literary, artistic, social and political journal of Ukrainian writers published since 1933. The purpose of the study is to analyze the peculiarities of the expression of elements of the worldview a poetess. The main methods of achieving the set goal can be called comparative-typological and historical-functional analysis of artistic texts. The worldview of the poetess is multi-structural, the main components of which are national, ethno-cultural, gender, philosophical, artistic, nature-loving elements. In the plane of the national element of worldview, Ukraine is modeled as a native country, associated with images of an icon, bread/cow, woman. In parallel, a bitterly satirical image of the Ukrainian nation is presented. The image of Ukraine is detailed in local geographical elements. In the poetry of I. Zhylenko, a basic pair appears: village – city. Ethnocultural elements of the worldview are based on the transformation of folklore images in the individual imagination of the authors. The artistic component of the worldview of the poetess is consonant with the inner need of the female author, manifested not only in the themes and images, but also in the appropriate structuring of the poetic material. The philosophical component of

the worldview of the poetess is revealed through an interest in temporal and ontological problems. In the world structure, according to O. Omelchenko, the microcosm (man) is combined with the macrocosm (universe). I. Zhylenko is extremely sensitive to the category of time. In her poetry, philosophical questions are revealed against the everyday background. Poets are also interested in the problems of choice and readiness for it, the rules of human existence, soul, death, happiness, love. The gender component of worldview is realized in revealing the essence of women. As a result, we get a rather mosaic female image. The nature-loving components of the worldview of the poetess are embodied in the idea of harmonious coexistence of man and nature.

Keywords: magazine «Vitchyzna», worldview, Ukraine, woman, nature, musicality.

Анотація

У статті досліджуються особливості відображення світовідчуття сучасних українських поетес на матеріалі їхніх публікацій у журналі «Вітчизна» (2000–2005). «Вітчизна» – літературно-художній, громадсько-політичний журнал українських письменників, що виходить з 1933 р. Мета дослідження – проаналізувати особливості вираження елементів світовідчуття поетес. Основними методами досягнення поставленої мети можна назвати порівняльно-типологічний та історико-функціональний аналіз художніх текстів. Світовідчуття поетес багатоструктурне, основними компонентами якого є національні, етнокультурні, гендерні, філософські, мистецькі, природолюбні елементи. В площині національного елемента світовідчуття Україна моделюється як рідна країна, асоціюється з образами ікони, хліба/короваї, жінки. Паралельно презентується гірко-сатиричний образ української нації. Образ України деталізується в локальних географічних елементах. В поезії І. Жиленко оприявнюється базова пара: село – місто. Етнокультурні елементи

світовідчуття ґрунтуються на трансформації фольклорних образів в індивідуальному уявленні авторок. Мистецький компонент світовідчуття поетес суголосний з внутрішньою потребою авторок, проявляється не лише у тематиці, образах, а й у відповідному структуруванні поетичного матеріалу. Філософський компонент світовідчуття поетес розкривається через зацікавлення темпоральними та онтологічними проблемами. У світобудові, на думку О. Омельченко, поєднується мікрокосм (людина) з макрокосмом (всесвітом). І. Жиленко надзвичайно чутлива до категорії часу. В її поезії філософські питання розкриваються на побутовому тлі. Поетес цікавлять також проблеми вибору та готовності до нього, правила буття людини, душі, смерті, щастя, любові.

Гендерний компонент світовідчуття реалізується в розкритті сутності жінок. В результаті отримуємо доволі мозаїчний жіночий образ. Природолобні компоненти світовідчуття поетес втілюються в ідеї гармонійного співіснування людини і природи.

Ключові слова: журнал «Вітчизна», світовідчуття, Україна, жінка, природа.

Вступ

У «Філософському енциклопедичному словнику» знаходимо наступне визначення світогляду: світогляд – «самовизначення людини щодо її місця у світі та взаємовідносин з ним» (НАНУ: 569). Світовідчуття ж є одним з рівнів світогляду, що базується «на основі досвіду (індивідуального, сімейного, групового, етнічного, класового, суспільного і загальнолюдського)» (НАНУ: 569). Світовідчуття відображає взаємозв'язок людини зі світом, знання, емоції та відчуття, отримані у процесі комунікації суб'єкта з людьми, дійсністю. Частина дослідників пов'язує світовідчуття з чуттєво-емоційною сферою. Стверджується, що світовідчуття формує й одночасно оприявнює наше

ставлення до дійсності. Світовідчуття у кожній творчій людині індивідуальне. В той же час воно відображає загальні риси часу, культури, нації. Таким чином увага на особливостях світовідчуття поетес актуальна не лише через наявність значного за обсягом матеріалу, який ілюструє самовизначення творчих особистостей, базоване на індивідуальному, національному та загальнокультурному досвіді, а й існуванням потреби узагальнити та систематизувати матеріал, який допоможе скласти «пазли» культурно-соціальної картини початку 2000-х років.

Дослідженням особливостей жіночої творчості займалися багато дослідників: М. Крупка (2008), О. Оздемір (2015), Г. Улюра (2015), Г.П. Рижкова (2008), Ю. Кушнерюк (2008), О. Росінська (2018), О. Ляшенко (2017), О. Шаф (2019) та ін. Науковців цікавили питання генезису, особливості світоглядних моделей, поетики, жанрових уподобань жіночої прози та поезії. Так, Ю. Кушнерюк, взявши за джерельну базу жіночу прозу кінця ХХ ст., відзначила кілька особливостей жіночого світосприйняття: контекстуальність, монізм, відмова від жорсткого протиставлення відносин суб'єкт–об'єкт, чуттєвість, тілесність мислення. М. Крупка досліджувала жіночу прозу комплексно, в аспекті пошуку інтелектуальної жіночої традиції, описуючи становлення, художньо-естетичні засади та текстуальне втілення жіночого літературного дискурсу. О. Ляшенко зосередила дослідницьку увагу на аналізі проявів жіночої іронії при зображенні образів митців (поетів) в поезії С. Йовенко. Г.-П. Рижкова, відзначаючи розмаїтість рис «жіночої» прози, результативно акцентує увагу на жанровій специфіці, лінгвостилістичних та лінгвокультурних особливостях, моделях дискурсу аналізованої прози.

Контентом журналу «Вітчизна» цікавилася небагато науковців. Згадаємо статтю аспірантки О. Гіленко (2013), в якій аналізувалися особливості створення позитивного образу

України у подорожніх нарисах на сторінках зазначеного видання. Дослідниця зауважує, що засоби створення позитивного іміджу України залежать від часу написання творів. Так, для радянського періоду характерні пропаганда, перебільшення, популяризаторство, для пострадянських років (з 2000-х) – об'єктивність, критичність.

Мета статті – дослідити особливості світосприйняття сучасних українських поетес, оприявлені у їхніх ліричних творах, опублікованих у літературному журналі «Вітчизна» (2000–2005 рр.).

Для досягнення цієї мети виконано наступні завдання: з'ясовано основну тематику жіночих поезій на сторінках журналу «Вітчизна» (2000–2005 рр.), виділено та проаналізовано домінуючі елементи світовідчуття вибраних поетес (національні, етнокультурні, філософські, мистецькі, гендерні, природолюбні).

Методологія і методи дослідження

Сформульована мета й поставлені завдання зумовили використання методів порівняльно-типологічного та історико-функціонального аналізу художніх текстів.

Результати

Жіночі голоси на сторінках журналу «Вітчизна» (2000–2005 р.) розмаїті. В цей час публікувалися Ольга Германова, Валентина Давиденко, Ірина Жиленко, Раїса Іванченко, Наталія Кіт, Надія Кошара, Тамара Мельниченко, Олеся Омельченко, Ганна Онкович, Галина Пастушенко, Надія Петренко, Наталка Поклад, Ольга Слоньовська, Леся Степовичка. Поетеси звертаються до таких тем, як кохання, стосунки між чоловіком та жінкою, світосприймання, буття, Україна, природа, постаті митців (художників, літераторів).

«Вітчизна» – літературно-художній та громадсько-політичний журнал письменників України, основними рубриками якого були публіцистика, поезія, проза, критика,

пошта, «Зенітка» (гумор), виставковий стенд (мистецькі новини). Видається з 1933 р.

Українські поетеси на сторінках журналу «Вітчизна» в поезії виражали своє світовідчуття, тобто заявляли про місце у світі та взаємовідносини з певними суб'єктами та об'єктами, явищами та процесами, спираючись на досвід. Досвід розуміємо як реакцію органів чуття людини на різноманітні впливи зовнішнього середовища, все, що відбувається з людиною протягом її життя, знання, здобуті у процесі життєдіяльності. Поетеси загальні поняття наповнювали індивідуальним змістом, пропущеним через власний досвід, фіксуючи свої думки та емоції у віршованих рядках.

Текстуальний матеріал віршів у журналі «Вітчизна» (2000–2005 рр.) дає чітке уявлення про національні, етнокультурні, мистецькі, філософські, гендерні та природолюбні елементи світовідчуття.

Національний елемент світовідчуття

оприявнюється перш за все в образі України. Поетеси неодноразово зупинялися на ньому, висловлюючи своє ставлення до країни/держави. Так, для О. Омельченко Україна – рідна земля, подібна до ікони. Т. Мельниченко наголошує на вагомості України в своєрідних рядках-заповітах для сина, необхідності любити її, «щоб дорогу торував їй – не стежину» (Мельниченко, 2005: 18). В поезії Л. Степовички виразно відчуються песимістичні нотки щодо реальності, але присутня ще й надія на майбутнє.

Образ України в поезії Л. Степовички виразно співвідноситься з хлібом/короваєм. Асоціювання України з житницею, ланами, пшеницею – не нове в українській культурній та літературній традиції. Паралельно зазначимо, що в її ліриці яскраво представлений метафоричний образ України-жінки – «моя красуне, моя крале» (Степовичка, 2004: 6). В «Медитації» подається цілий ряд «хлібних» образів, що витворюють країну: Україна як частина розкряної паляниці,

«черствий крайцю», «сонцеликий коровай» (Степовичка, 2004: 7).

Сутність заголовку «Медитація» наголошує на зосередженості міркувань авторки на певних думках про Україну. Мета – досягнення психічно ясного та емоційно спокійного внутрішнього стану. Досягти концентрації допомагають ритмічні повтори певної фрази: «Don't sry, Ukraine, don't sry!», що також задає темп тексту. До того ж медитація спрямована на вироблення цілеспрямованості, креативності, рівноваженості.

Використовуючи повтор як художній засіб, поетеса робить текст експресивнішим, а вживаючи іноземну мову, намагається вивести проблему на міжнародний рівень.

Повтор різнооформлених, але тематично споріднених слів: «сгу», «край», «крайня», «розкраяна», «окраєць», «Україно» конденсують авторську думку, підсилюють емоційне сприймання твору. Поза цим ці повтори виконують роль ритмічних та смислових з'єднувальних елементів, які підсилюють цілісність твору. Як бачимо, авторка схильна до використання омонімів: «край» (1) лінія, що обмежує поверхню чого-небудь, кінець; 2) те саме, що країна; 3) наказовий спосіб дієслова «краяти» – різати щось на шматки).

У вірші «Цей парк – колишній цвинтар, а не парк...» О. Слоньовської презентується гірко-сатиричний образ української нації: «Ми – нація, позбавлена чеснот, напівюрба і лиш напівнарод. Керує нами кожен прийшлий чорт. Свої ж чорти будують ешафот» (Слоньовська, 2003: 2). Змальовуючи українську націю як таку, що ще не набула ознак самостійності та європейських стандартів, поетеса майстерно використовує художній засіб порівняння, проводячи паралель між українцями та вівцями і собаками: «Ми мовчимо і з кожним днем частіш Ми без боїв відходим за рубіж Овечим стадом з псами впереміш» (Слоньовська, 2003: 2). За основу

порівняння взято риси українців – нерішучість, стадність, схильність до критики без конструктиву.

О. Германова у вірші «Емс (1876)» розглядає вплив Емського указу на українців. Емський указ забороняв будь-які видання українською мовою, а також ввезення українських книжок з-за кордону.

За домінуючим морфологічним вираженням та семантикою текст поезії «Емс (1876)» умовно можна розділити на 4 рівні: 1) сила та нищівність наслідків указу виражається через домінування та нанизування дієслів минулого часу: «Наступили, розчавили, заборонаю накрили» (Германова, 2001: 9); 2) превальювання інфінітивів актуалізує значення повинності, неминучості: «Можеш у безпеці жити Так, щоб словом не смітити; Можеш мирно існувати – При собі думки тримати» (Германова, 2001: 9). При цьому умови існування є об'єктивно повинними, але причинно не розтлумаченими українцям; 3) речення з негативно-знущальним емоційним забарвленням, стрижневим словом якого виступає дієслово в наказовому способі: «Порадій «свободі слова», Із "кайданів" да в "оковы"» (Германова, 2001: 9) показує нав'язану ззовні ситуацію заборони української мови; 4) останній рядок – іменне словосполучення «іменник+іменник+прикметник» – підсумовує та скомпресовує значення безвиході: «Залишилося – нічого... Важіль смутку мовчазного» (Германова, 2001: 9).

Поруч із загальними образами України на сторінках журналу «Вітчизна» (2000–2005 рр.) виринають локальні образи – гори – Карпати (вірш «Гори знову в снігах...» О. Слоньовської).

О. В. Слоньовська – українська поетеса, прозаїк, автор підручників, монографій; професор, кандидат педагогічних наук, викладач в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника. Народилася вона на Коломийщині, тому гори були їй знайомі з дитинства.

Вимір «гір» репрезентується модусом різких та неочікуваних змін погодних умов («Гори знову в снігах. Пів на шосту. Десятого квітня. Одинадцять морозу. Можливі лавини. Весна» (Слоньовська, 2003: 3), аксіологічно ускладнений позиціонуванням відірваності від цивілізації («Геть відрізані села від цивілізації сплять» (Слоньовська, 2003: 2), превалюванням природних рис. Топос Карпатських гір сформувався на основі індивідуальних переживань у зв'язку з неодноразовими контактами з горами. Образ гір в тексті поезії увиразнюється елементами флори та фауни: «чорний птах у повітрі розпластася ромбом» (Слоньовська, 2003: 2), «уночі появляються темні, зсередини наче оплавлені вовчі сліди» (Слоньовська, 2003: 3), «ялинова хвоя з-під снігу, мов вишивки гладь» (Слоньовська, 2003: 2).

У кожної людини є свій люблений куточок землі. Леся Степовичка зупиняє свій погляд на річці Оріль. Оріль – ліва притока Дніпра. Гідронім «Оріль» став стрижнем поезії «Якого кольору Оріль...». Кольори традиційно сприяють вираженню домінантних настроїв поезії, віддзеркалюють авторське світосприйняття. Кольорова палітра вірша глибоко продумана, образно насичена. У Лесі Степовички Оріль асоціюється з синім кольором: «Мені ж Оріль з дитинства синя, як неба рідного глибінь у час, коли жура осіння блаватом бавить голубів...» (Степовичка, 2004: 6). Синій пов'язаний з небом, асоціюється з вічністю, постійністю, вірністю. Його вважають кольором стабільності, умиротворення, глибоких роздумів. Можемо говорити про оригінальну полярність образу, якому притаманна 3D-об'ємність. Поетеса поєднує лексеми з протилежними значеннями, як-от: небо (височінь) – глибінь, дитинство – осінь (традиційно осінь уособлює зрілий вік). До групи назв «синього» відноситься також лексема «блават». У «Словнику української мови» за лексемою «блават» зафіксовано 2 значення: 1) волошка (*centaurea*

суанус); 2) шовкова тканина блакитного кольору (застаріле значення).

Паралельно функціонують інші кольорові асоціації гідроніму «Оріль»: «хто бачить срібло, хто – сивини, хто – мед левад, хто – мерхит сліз, хто глипа поглядом совиним, банальну сірість мітить скрізь...» (Степовичка, 2004: 6). Сірий колір перегукується з буденністю, невиразністю. Зважаючи на залюбленість авторки в Оріль, люди, які не помічають значимість річки, оцінюються негативно.

В поезії І. Жиленко подеколи оприявнюється базова пара: село (Халеп'я) – місто (Київ). Прикметними ознаками села/життя на природі є спокій, розміреність, деяка уповільненість, відкритість, а місту притаманні поривчастість, підступність, полярність соціуму («привали бомжів і тусовки еліт» (Жиленко, 2003: 7), негативна атрибутика («Донизу стікає, як вічна ріка, зажерність, розпуста і дурість людська» (Жиленко, 2003: 7)).

Емоційність, музичність, зацікавлення політикою – одні з характерних рис українців. Л. Степовичка вдається до використання звукопису в поезії при зображенні ставлення українців до результатів виборів. Поезію «Вибори» буде навколо ефекту від звукового буквосполучення «брр», який передає відчуття страху або бридоти. Поетеса вдається до ампліфікації комбінацій звуків «б», «р» в іменниках, прикметниках та дієсловах, що надає текстові відповідного емоційного забарвлення: «Обирали, обирали, вибрали – ой, коли ж воно буде на добре? Й побрели, ніби обри, безборонні, обібрані, драні до земельки до рідної бабратись» (Степовичка, 2004: 7), або «Мало жданих, багато обраних ненародних народних обранців. Скільки ж їх, стільців заброньованих, не оборонцями народними – «оборотням?»» (Степовичка, 2004: 7).

В поезії Н. Петренко простежуються *етнокультурні елементи світовідчуття*, характерною рисою яких можна

назвати фольклорні образи, першоджерелом яких є колективна творчість української спільноти. У вірші «Не в'яжи мені крила...» чайка – не просто образ, а й міфологема. Традиційно в образі чайки уособлюється жінка, яка переживає душевні страждання. Образ чайки поєднується у пару з вітром, що втілює чоловічо-тиранічне начало. Поетеса демонструє дві стихії – вітер та море. Вітер в'яже крила чайці, що загрожує життю: «а як зв'язані крила, уже й жити несила» (Петренко, 2002: 2). Море в багатьох культурах – першоджерело життя, вічність, праматір, тому в поезії авторки воно приймає в себе, лікує, відновлює: «Тільки лагідні хвилі її крила обмили. Її зламані крила і розбите чоло /.../ все пішло за водою. Все сплигло, все забулось, що було й не було» (Петренко, 2002: 2). Вищеназваний елемент у вигляді трансформованої «етнічної бази» визначає самобутність поезії авторки.

Мистецький компонент світовідчуття поетес суголосний з внутрішньою потребою авторок, а також з колом спілкування та зацікавлень. Багатьом поетесам властива музичність текстів, використання лексем означеної спрямованості в поезії. Так, І. Жиленко називає комплекс поезій «Сім сонат для щастя». Як відомо, соната – жанр камерної музики, твір для 1–2 інструментів з кількох частин, одна з яких будується на протиставленні та розвитку двох тем, що подаються в різних тональностях, що й простежується у вірші «Тут пахне дощами, нудьгою, мишвою...».

Вірші «Сім сонат для щастя» І. Жиленко влаштовані аналогічно камерному музичному твору – сонаті, а саме: будуються на одному мотиві-пошуку – мить – вічність (життя – смерть), який вбирає низхідні мотиви ночі, втрати тіла, сну, самотності, забуття, старості, смерті із наступними висхідними мотивами безсмертя, вічності, Бога, любові, життя, щастя, віршотворення.

І. Жиленко любила музику і надавала їй неабияке значення. На думку поетеси, «... музика давніша за слово і

нею можна висловити те, що не готове ще стати словом, тобто – почуття. Музика – людська душа до народження тіла. Музика – тайна» (Жиленко, 2011: 50).

Евфонія у віршах І. Жиленко є одним із засобів досягнення музичності поезій. Стилїстичний прийом алїтерації через звукове оформлення не лише підвищує інтонаційну виразність твору, а й відтворює додаткове смислове навантаження: «...при горнім храмі, одесную – живу, немовби не існую, немовби снюсь в безсоннім сні сама собі тридцять літо» (Жиленко, 2003: 6). Багаторазове повторення сонорного звука н та глухого шумного звука с ілюструє застиглий стан ліричної героїні.

Леся Степовичка звертається до образу художника в поезії заради вираження естетичного кредо. Олександр Нем'ятий – живописець з Дніпропетровщини. Герой диптиху «Художник» віддано служить мистецтву, чутливий до природи, найменшого її прояву. Кожен вірш з диптиху відсилає читачів до авторських асоціацій. В першому вірші художник уподібнюється до мисливця, який «вполював – подих лагідний вітру і химеру тендітну – абрикосовий запах нареченої діви – весни» (Степовичка, 2004: 10). У другому вірші поетеса послуговується кардинально протилежними образами: «бідний інтерпретатор» – «орійський брахман» (Степовичка, 2004: 10). У фіналі художник зі згоди вищих сил заміняє самого Бога в процесі творення краси: «Хай сьогодні мене продублює ковпаківський художник, хай замінить на варті пекельній – серед бруду і крові творити нетлінну красу» (Степовичка, 2004: 11).

При зображенні образу художника як чутливої мистецької натури, що вміє відчувати та створювати красу, Леся Степовичка не демонструє його зовнішні риси, надаючи перевагу дієво-процесуальним характеристикам. Хоча текстуально фіксує увагу на атрибутах професійної приналежності: «солом'яний бриль, перемазані фарбами

шорти» (Степовичка, 2004: 10), «затиснувши пензля в маленькій правиці, чаклюючи /.../ над скромним мольбертом своїм, мішаючи фарби й кольори в палітрі земній» (Степовичка, 2004: 10–11). Цілком очевидно, що для художника, що втілює у творчу практику основні постулати вчення Г. С. Сковороди, Природа є пріоритетною субстанцією, їй він відкриває душу, присвячує свій талант. Саме природа стимулює до творчості, результатом якої є рідкісна мить: «Я природу впіймав!» (Степовичка, 2004: 11).

Образ поета включає в себе великий спектр значень, охарактеризувати повномасштабну вагомість його в рамках статті важко. Проаналізуємо виразні риси образу поета.

В поезії Лесі Степовички концепції поета належить чільне місце. Характерними рисами поета є богемність, інтелігентність, схильність до вина та жінок («Ступаєш м'яко, царствено, левино...») (Степовичка, 2004: 11).

О. Мамчич, вказуючи на самотність, вищість, шизофренічність поета, вважає, що «поета варто возвеличить, але найкраще – обійти» (Мамчич, 2002: 3). Поет візуалізується в комунікативній ситуації надання поради. Простір існування поета віддалено-абстрактний: світи, планети, «розбиті мрії» (Мамчич, 2002: 3). Портретні риси зводяться до зображення очей («очі сумноцвіті» (Мамчич, 2002: 3)) та опису обличчя як маркеру внутрішнього стану. Особистість поета номінується – «зветься ввічливо «поет»» (Мамчич, 2002: 3), але не конкретизується.

О. Омельченко моделює власний образ як поетеси у вигляді джерела. Важливого значення набуває емоційне забарвлення поезії, у якій авторка синтаксично і логічно вмотивовано внутрішнім прагненням розташовує 2 питальних речення, в яких вміщує стурбованість виконанням власного призначення як творчої особистості: «Але коли пригубить світ мене, і в келихах вода моя заграє?!» (Омельченко, 2004: 13),

«Дзвінкі мої слова чи розуміє хтось іще, крім мене?»
(Омельченко, 2004: 13).

Подеколи мистецька освіченість проявляється зовнішньо. Наприклад, Леся Степовичка звернулася до рідкісних та цікавих форм, як-от: брахіколон («Муж»). Кожен рядок названої поезії майстерно побудований з одного складу. Брахіколон підкреслює реалістичність епізоду спілкування чоловіка та дружини перед сном, використовується авторкою для відтворення гумористичного настрою:

Я
То
Тут
Ми
ЛЮ.
Щось
А
Ро..?
Ти
Чи
Лиш
Ти
Цьом
Вже
І
Хро..?!
Гульк
У

Сон? (Степовичка, 2004: 14).

Філософський компонент світовідчуття поетес розкривається через зацікавлення темпоральними та онтологічними проблемами. Тематичне зерно вірша «Мить» І. Жиленко базується навколо образу миті. Навколо нього крутиться емоційна головна партія схвильовано-піднесеного характеру (весна – ніч) та побічна партія тілесно-душевності.

Мить – відрізок, на якому відсутній рух часу: «Замкнись у мить. Хай час тебе забуде» (Жиленко, 2001: 15).

І. Жиленко надзвичайно чутлива до категорії часу. В її поезії філософські питання розкриваються на побутовому тлі. Вірші наповнені цікавими та оригінальними поетичними роздумами, що віддзеркалюють світоглядну позицію авторки.

Добірка поезій «Годинник стукає в дитяче серце» присвячена плинності людського життя, особливій цінності миті і розумінні Бога як володаря та керманича часу. Людське буття, на думку поетеси, проходить «Під Богом. Між людьми» (Жиленко, 2001: 16).

Поетеса знає про конечність людського життя: «...невагомо ковзне душа твоя під образами до мамі» (Жиленко, 2001: 15). Загалом життя людини співвідноситься з ритмом, який виражається через серцебиття, кування зозулі або стукіт годинника: «І маятник розжарений над нею зо-дня-у день проносить Бог часу» (Жиленко, 2001: 15).

Простір у віршах І. Жиленко фокусується на локусі Дому та прилеглих територій, але при цьому Дім набуває масштабу. Межі простору дещо розмиті і розімкнені. Трапляються місця, в яких послідовність подій може порушуватися: «Все може бути тут, де воскресіння випереджає смерть, богам на сміх...» (Жиленко, 2001: 19).

Щастя, на думку поетеси, має кілька складових: самотність, природа, любов, музика, можливість творити. Буттю властива крихітність меж між миттю та вічністю.

Світобудову О. Омельченко, так як і Г. Сковорода, бачить у поєднанні мікрокосму (людини) з макрокосмом (всесвіту): «Маленький світ мій в нескінченній плині доповнює Безмежжя у краплині» (Омельченко, 2004: 14).

Смерть – одна з універсальї людського буття. Поруч з осмисленням смерті в поезії «Наснисть мені – на дощ, чи просто так...» Н. Петренко бачимо прагнення до налагодження діалогу з померлим коханим, відчувається

міцний зв'язок між чоловіком та жінкою. Смерть сприймається невизначено: «Смерть – що вона?.. Свобода чи тюрма, безсилля? Чи всевладдя над живими?» (Петренко, 2002: 4). Сон – майданчик для спілкування померлих з живими. Художня свідомість поетеси і в даному випадку спирається на фольклор, народні вірування, адже за народними повір'ями мерці сніться на дощ, про що говорить сама авторка у вірші.

Образ «душі» займає важливе місце в поезії багатьох авторів, серед яких привертає увагу Н. Кіт. Душа в її поезії вербалізується в 2 образах:

1) блукаюча, в пошуках одягу, гола душа (диптих «Гола душа»). Розкриваються парадоксальність спроби людей поєднати духовне і матеріальне, викривлена переоцінка цінностей. В класичному християнському вченні гріх трактується як непокора волі Божій. Н. Кіт ставить людей на рівень суддів нематеріальної сутності – душі. Люди вважають «за смертельний гріх – не голе тіло, кинуте на продаж, а голу душу, кинуту на сміх» (Кіт 2002: 22);

2) багатогранно-мозаїстична («Моя душа настояна на вітрі...»). Даючи характеристику душі, поетеса komponує лексичні елементи на позначення стихії (вітер), емоцій (кохання), смакових відчуттів – гіркота (полин), руху (бурхлива), звуку, призначення існування («для вас», «в собі»).

У вірші «Хлопчику маленький, скільки було мрій!..» О. Омельченко розкриваються проблеми вибору та готовності особистості до вибору. Суб'єктом поезії є людина, яка під впливом життєвих негараздів, в пошуках вирішення проблем здалася на волю алкоголю. Причини вживання алкоголю розглядаються з психологічного боку: «перші втрати, віхоли, зболені слова... Боляче ударила в серденько біда» (Омельченко, 2004: 18). Алкоголь і боротьба в ув'язненні поетеси антиномічна пара. У ліричного героя пошкоджено потенціал саморегуляції. Вибір презентується як

неусвідомлене (стихійне) самовизначення в просторі побутових проблем, як прийняття «легкого» рішення, як прояв особистісних рис та рівня морального розвитку.

Концептуально вагомими виступає гетевський мотив стосунків людини з нечистою силою, яка традиційно асоціюється з темрявою: «Не скорився б – вистояв, бився б – не упав. Але ти здивовано в темінь відступив... Там, побіля вогнища, біс рудий сидів. Пожальві сердешного, і налив вина» (Омельченко, 2004: 18). Мотив угоди з нечистим презентовано наступним чином: ліричний герой, рятуючись від штормів/небезпек життя, хапає рятівну руку нечистого, в обмін на порятунок, втрачає душу.

Поезія В. Давиденко на сторінках журналу «Вітчизна» тяжіє до філософсько-етичної тематики. У віршах «Іфіка «Правило життя» та «Іфіка «Властитель благоугодний» розробляються правила буття людини, а саме: ідея трудового життя («свято трудів стане зрештою святом єдиним у моєму житті» (Давиденко, 2004: 9)), прагнення більшого і кращого, недосяжного у житті («Вітер космічний продмухає в мурах шпарину невільника» (Давиденко, 2004: 9)). Початково «Ифіка Ієрополітика» представляла собою філософсько-моралізаторський твір, який складався з оповідей, присвячених відповідній тематиці (виховання, освіта, людські чесноти, релігійні правила), поєднаних з алегоричними гравюрами.

Любов як екзистенціал людського буття та закоханість як комплекс сильних почуттів текстуально розглядається в поезії О. Слоньовської. Закоханість дає відчуття цілісності у єднанні з іншою особою, паралельно реалізується в матеріальному (тілесному) та духовному рівнях («душі в нас переколисано-п'яні» (Слоньовська, 2003: 9)). У поетеси це почуття розкривається як обмежене в часі. Відповідно до закону діалектики це почуття прогнозовано зміниться: «ти вже

приречений на розставання зі мною Іменем глузду і щонайяснішої днини» (Слоньовська, 2003: 9).

Гендерний компонент світовідчуття проявляється в розкритті сутності жінок. О. Слоньовська подає доволі мозаїчний жіночий образ. Це – наречена, жінка-вовчиця, Джоконда. Простежується схильність авторки до нанизування означень жінки, виражених у форматі коротких речень: «Ти – пташка. Ти – квітка. Ти та, що міцніша заліза. Ти та, котру навіть пекельний вогонь не остудить» (Слоньовська, 2003: 7), «Ти – промінь. Ти – звук. Ти блискуча нічна саламандра. Ти – жінка. (Яка взагалі не буває слабкою)» (Слоньовська, 2003: 7). Асоціативний ряд поетеси при зображенні жінки вирізняється, але одночасно з тим має спільну основу з попередниками: «в кожній жінці є свій потаємний блукаючий нерв неземних почувань, невідомих оточенню збочень» (Слоньовська, 2003: 8). Для створення словесно-художнього образу жінки поетеса також залучає прикладки зі свіжим поєднанням структурних компонентів, як-от: «жінка-стебло», «жінка-струмінь» (Слоньовська, 2003: 6).

Для номінації жінки О. Слоньовська вдається до фентезі-образа вовчулаки: «пополудню, як ляжуть тіні часті, Звірине хутро відтінком сріблястим Сяйне» (Слоньовська, 2003: 3). На противагу усталеному уявленню, лірична героїня перетворюється у вовчицю не опівночі, а опівдні. Поетеса демонструє полярність буття, пишучи про два світи: людський – вовчий, два світосприймання: людську свідомість, обтяжену надуманими правилами («мораль дурна, огидна, однотипна» (Слоньовська, 2003: 3)) – вовчу чутливість до запахів та звуків, легкість та снагу. Вовчій суті притаманна свобода, вірність. Авторкою моделюється процес зміни сутностей: з людської на вовчу. Вовчу суть характеризує через посередництво влучних метафор: «армагедони запахів і звуків», «атавістичний нерв», «пружинна сила м'язів», «грайливий настрій» (Слоньовська, 2003: 3).

О. Слоньовська, спираючись на традиційне уявлення про щасливу наречену, створює індивідуально-авторський прогностично-потенційний образ одруженої жінки.

Статус жінки в поезії О. Слоньовської – переважно незалежний та самостійний. Допускається лише тимчасове підкорення чоловікові, найчастіше це відбувається у момент закоханості. У фіналі жінка завжди обирає свободу: «В мить якусь дику, дурну, як абсурд, Все-таки викраду ніж або ножиці, Щоби звільнитись з невидимих пут» (Слоньовська, 2003: 7).

Н. Кіт пошук власного «я» як жінки художньо маркує використанням анафори – питання «Хто я?». Образ жінки в поезії «Хто я? – Напевно, просто жінка...» трьохкомпонентний. Вміщує іпостасі трьох біблійних жінок – Магдалени, Марії, Єви. Загалом поетеса презентує читачам жінку, яка, на перший погляд, здатна пожертвувати багатьом заради того, кого любить: «Ота причинна, що на вашу мить Свою небесну вічність промінє» (Кіт 2002: 19).

Чоловік в поезії О. Слоньовської уподібнюється до рабовласника в момент, коли жінка відчуває до нього потяг, любов. Лірична героїня визнає свою підпорядкованість та другорядність: «я можу зробитись рабинею, якщо ти захочеш цього й повелиш» (Слоньовська, 2003: 6), «я зовсім безвольна й засліплена. Всі забаганки мені залюбки» (Слоньовська, 2003: 6), «я – лише тінь» (Слоньовська, 2003: 7). Цікавий той факт, що авторка спробувала поглянути на проблему чоловічого домінування очима жінки – представниці не слабкої статі, а жінки, що складає собі ціну, усвідомлює власну сутність.

Співвідношення реальної жінки та образу жінки на картині художника опиняється перед поетичним зацікавленням Т. Мельниченко у вірші «Малюй мене». Зовнішність подається як мінлива, другорядна ознака, на першому плані – емоції. Почуття кохання художника сприяє створенню абстрактного образу жінки, в якому згуртовані

музичні та образотворчі начала: «на полотні мелодія озвучена, що відкриттям раптовим пророста із точних ліній і мазків летючих» (Мельниченко, 2005: 19). Любов художника до своєї натурниці відкриває її незвідану навіть для самої себе: «мене ти відкриваєш у мені такою, як ніхто іще не бачив» (Мельниченко, 2005: 19). Констатуємо наявність низки лексем, що репрезентують елементи погрудного портрету жінки, наприклад щоки, очі, плече. Прагнення жінки до впевненості у закоханості чоловіка відображене в метафорах «жага душі», «захопленості диво» (Мельниченко, 2005: 19).

«Природолюбні» компоненти світовідчуття реалізуються в поезії Н. Кошари, Г. Пастушенко. Їхнє світовідчуття орієнтоване на сковородинівські традиції, де однією з базових є ідея гармонійного співіснування людини і природи. Авторки на сторінках журналу «Вітчизна» поетизують реалії природи. Ліричні героїні постійно взаємодіють з флорою. Поетеси схильні до використання паралелізму як художнього засобу. В паралелізмах згаданих мисткинь перший образ – рослинний, другий – антропоморфний: яблуня – жінка-господиня, мати, берези – жінки, які надають перевагу ошатному зовнішньому вигляду, ялина – самотня жінка. Яблуня у вірші «До яблуні» Г. Пастушенко тотожна жінці завдяки унікальній спільній властивості – давати врожай/народжувати дітей. Спілкування з природою, вміння її відчувати – одна з домінантних рис жінки.

Флористичні картини в паралелізмах характеризують об'єктивну самостійність життя природи й одночасно спільну закономірність буття для всього живого. Лірична героїня поезії Г. Пастушенко в паралелізмі зіставляється з яблунею не за емоційною чи психологічною ознакою, а за фізіологічно-буттєвою: «... зав'язь будем колихати, Поїти соком і купати в зливах, Щоб восени усім роздарувати Своїх дітей, рум'яних і щасливих» (Пастушенко, 2002: 10).

В поезії «Повернутися в ліс. Повернутися в ліс навесні...» Г. Пастушенко торкається небезпечно актуальних екологічних та моральних катастроф. Прочитується думка про спорідненість жінки та лісу. Ліс набуває символічного значення, утворюючи єдине ціле з душею авторки. Г. Пастушенко демонструє візуально-образний ескіз екологічної катастрофи – забруднення природи сміттям: «...Так покійно вмирає забута душа моя – ліс. Цілі гори бляшанок, пакети, хрести позогнили...» (Пастушенко, 2002: 11). Паралелі з природою роблять почуття ліричної героїні візуально відчутними.

Джерела природолюбства беруть початок з давньослов'янських, язичницьких часів. Ідилічний компонент «Поганської ідилії» О. Омельченко презентує природню зміну пір року, яка об'єктивується змалюванням життя давньоукраїнських богів Овсеня, Перуна, Коляди, Дажбога, Сівера, Перуна, Поревіта, Трояна, Ятро-бога. Традиційно в ідилії відображалось безтурботне життя селян на природі. Модифікуючи жанр ідилії, О. Омельченко у формуванні ідилічного сюжету робить визначальною рисою концентрацію на уважному та турботливому ставленні до Природи, яка при небезпеці стає рівною божествам. Ліричний сюжет втілюється крізь призму яскравого та деталізованого відображення змін пір року: осінь («Овсень в комори поховав скарби багаті нового врожаю», «Овсень подбав, щоб сни ввійшли в сади, щоб у коріння сила життєдайна сховалась до щасливої пори» (Омельченко, 2004: 17)) – зима («Поревіт вкриває снігом лан, немов на час од холоду ховає» (Омельченко, 2004: 17)) – весна. Образи давньослов'янських богів, по-перше, презентуються в традиційно-міфологічному розрізі, через який розкривається етнічна складова поетичного світу, по-друге, жіноча рука вносить в них індивідуально-художню специфіку, що проявляється в олюдненні богів, надання їм рис господарів.

Висновки

Таким чином, світовідчуття поетес, твори яких публікувалися в журналі «Вітчизна» (2000–2005), відрізняється цілісною картиною, яка складена з взаємопов'язаних «пазлів»: національний, філософський, мистецький, гендерний, природолюбний компоненти. В центрі уваги та емоцій авторок перебували питання батьківщини (України), стосунків з чоловіками, творчої сутності та діяльності, гендерної означеності, взаємоіснування з природою, буття людини, тлумачення абстрактних понять часу, смерті, душі. Світовідчуття поетес не ідеалізоване, а спрямоване на окреслення проблемних ситуацій як загальноукраїнського та загальносвітового масштабу, так і суто індивідуального плану.

Література

- Германова, О. (2001). Емс (1876). *Вітчизна*, 5/6, 9.
- Гіленко, О. І. (2013). Образ України у нарисах на сторінках журналу «Вітчизна». *Наукові записки Інституту журналістики*, Т. 53, 161–163. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2013_53_33
- Давиденко, В. (2004). Іфіка «Правило життя». Іфіка «Властитель благоугодний». *Вітчизна*, 9/10, 9.
- Жиленко, І. (2001). Годинник стукає в дитяче серце. *Вітчизна*, 3/4, 15–20.
- Жиленко, І. (2003). Сім сонат для щастя. *Вітчизна*, 3/4, 6–8.
- Жиленко, І. (2011). *Homo feriens*: спогади. Київ: Смолоскип.
- Кіт, Н. (2002). «Хто? – Напевно, просто жінка...». *Вітчизна*, 9/10, 19.
- Крупка, М. (2008). Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії. Рівне: Олег Зень.
- Кушнерюк, Ю. (2008). *Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Дніпро.

- Ляшенко, О. (2017). Особливості жіночої іронії/самоіронії у творчості С. Йовенко: (гендерно-філософський аспект). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки*, XIII, 226–232.
- Мамчич, О. (2002). Поет. *Вітчизна*, 7/8, 3.
- Мельниченко, Т. (2005). Малой мене. *Вітчизна*, 1/2, 18–19.
- Оздемір, О. В. (2015). *Українська жіноча проза кінця ХХ — початку ХХІ ст.: проблеми генезису та поетики*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків.
- Омельченко, О. (2004). Обережно — життя! *Вітчизна*, 11/12, 13–20.
- Пастушенко, Г. (2002). Мов птахів світанкових зграя... *Вітчизна*, 9/10, 10–11.
- Петренко, Н. (2002). Зірки згоряють в шуркоті століть. *Вітчизна*, 3/4, 2–4.
- Рижкова Г.-П. М. (2008). *Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ-го — початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Кіровоград.
- Росінська, О. (2018). Художній хронотоп тілесності: (на матеріалі жіночої поезії межі ХХ—ХХІ століття). *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 23, 290–293.
- Слоньовська, О. (2003). В переддень снігопаду. *Вітчизна*, 9/10, 2–10.
- Степовичка, Л. (2004). Де ми разом літатимем... *Вітчизна*, 5/6, 6–14.
- Улюра, Г. (2015). *Пострадянська жіноча проза як соціокультурний та естетичний проект*. Київ: Ніка-центр.
- Шинкарук, В.І. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис.
- Шаф, О. (2019). *Гендерно-психологічні аспекти української лірики ХХ століття*. Київ: ВЦ «Просвіта»

References

- Hermanova, O. (2001). Ems (1876). *Vitchyzna*, 5/6, 9 [in Ukrainian].
- Hilenko, O. I. (2013). *Obraz Ukrainy u narysakh na storinkakh zhurnalu «Vitchyzna» [The image of Ukraine in essays on the pages of the journal 'Vitchyzna']*. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*, Vol. 53, 161–163. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2013_53_33 [in Ukrainian].

- Davydenko, V. (2004). Ifika «Pravylo zhyttia». Ifika «Vlastytel blahouhodnyi» [Ifika 'Rule of life'. Ifika 'The ruler is favorable']. *Vitchyzna*, 9/10, 9 [in Ukrainian].
- Zhylenko, I. (2001). Hodynnnyk stukaje v dytiache sertse [The clock is knocking in the child's heart]. *Vitchyzna*, 3/4, 15–20 [in Ukrainian].
- Zhylenko, I. (2003). Sim sonat dlia shchastia [Seven sonatas for happiness]. *Vitchyzna*, 3/4, 6–8 [in Ukrainian].
- Zhylenko, I. (2011). *Homo feriens*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
- Kit, N. (2002). «Khto? – Napevno, prosto zhinka...» [‘Who? – probably just a woman’]. *Vitchyzna*, 9/10, 19 [in Ukrainian].
- Krupka, M. (2008). *Ukrainska zhinocha proza: dvi epokhy, dvi versii* [Ukrainian women's prose: two eras, two versions]. Rivne: Oleh Zen [in Ukrainian].
- Kushneriuk, Y. (2008). *Ukrainska zhinocha proza kintsia XX stolittia: svitohliadni modeli i osoblyvosti khudozhnogo styliu* [Ukrainian women's prose of the late 20th century: worldview models and features of artistic style]. Extended abstract of candidate's thesis. Dnipro [in Ukrainian].
- Liashenko, O. (2017). Osoblyvosti zhinochoi ironii/samoironii u tvorchosti S. Yovenko: (henderno-filosofskyi aspekt) [Features of female irony / self-irony in the work of S. Yovenko: (gender-philosophical aspect)]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Filolohichni nauky*. XIII, 226–232 [in Ukrainian].
- Mamchych, O. (2002). Poet [Poet]. *Vitchyzna*, 7/8, 3 [in Ukrainian].
- Melnychenko, T. (2005). Chary [Spell]. *Vitchyzna*, 1/2, 18 [in Ukrainian].
- Ozdemir, O. V. (2015). *Ukrainska zhinocha proza kintsia XX – pochatku XXI st.: problemy henezysu ta poetyk* [Ukrainian women's prose of the late 20th and early 21st centuries: problems of genesis and poetics]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
- Omelchenko, O. (2004). Oberezhno – zhyttia! [Careful – life!]. *Vitchyzna*, 11/12, 13–20 [in Ukrainian].
- Pastushenko, H. (2002). Mov ptakhiv svitankovykh zghraja... [Like birds of dawn flock] *Vitchyzna*, 9/10, 10–11 [in Ukrainian].
- Petrenko, N. (2002) Zirky zghoriajut v shurkhoti stolit [Stars burn in the rustle of centuries]. *Vitchyzna*, 3/4, 2–4 [in Ukrainian].

- Ryzhkova, H.-P. M. (2008). *Ukrainska «zhinocha» proza 90-kh rokiv XX-ho – pochatku XXI st.: zhanrovi y naratyvni modeli ta linhvopoetyka [Ukrainian women's prose of the 90s of the 20th – the beginning of the 21st century: genre and narrative models and linguopoetics]*. Extended abstract of candidate's thesis. Kirovohrad [in Ukrainian].
- Rosinska, O. (2018). Khudozhnij khronotop tilesnosti: (na materialy zhinochoi poezii mezhi XX–XXI stolittia) [Artistic chronotope of physicality: on the material of women's poetry of the 20th – 21st centuries]. *Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva*, 23, 290–293 [in Ukrainian].
- Slonovska, O. (2003). V peredden snihopadu [On the eve of snowfall]. *Vitchyzna*, 9/10, 2–10 [in Ukrainian].
- Stepovychka, L. (2004). Medytatsiia [Meditation]. *Vitchyzna*, 5/6 [in Ukrainian].
- Uliura, H. (2015). *Postadianska zhinocha proza yak sotsiokulturnyi ta estetychnyi proekt [Post-Soviet women's prose as a socio-cultural and aesthetic project]*. Kyiv: Nika-tsentr [in Ukrainian].
- Shynkaruk, V.I. (Ed.). (2002). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk [Philosophical encyclopedic dictionary]*. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
- Shaf, O. (2019). *Henderno-psykholohichni aspekty ukrainskoj liryky XX stolittia [Gender-psychological aspects of Ukrainian lyrics of the 20th century]*. Kyiv: VTs «Prosvita» [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 03 червня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 16 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Штолько Марина Анатоліївна – зав. науково-інформаційного відділу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України; вул. Грушевського, 4, м. Київ, 01001, Україна; e-mail: shtolko@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-0277-8687>

Shtolko Maryna Anatolijivna, head of the Scientific Information Department Shevchenko Institute of literature of National Academy of Ukraine; 4, Grushevskogo street, Kyiv, 01001, Ukraine; e-mail: shtolko@ukr.net; <http://orcid.org/0000-0003-0277-8687>

УДК 821.161.2:82.09

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.10

Ірина Разуменко

**ЗІТКНЕННЯ ОСОБИСТОСТІ З НАВКОЛИШНІМ
СВІТОМ У РОМАНІ Л. ГУНЕЛЯ «БОГ ЗАВЖДИ
ПОДОРОЖУЄ ІНКОГНІТО»**

Abstract

The article presents the analysis in the novel by the most popular representative of the French literature Laurent Gounelle *God always travels incognito*. He is one of the fifth influential French fiction writers, his novel *God always travels incognito* has been translated into more than thirty languages. For several years, the novel topped the sales charts in France, it became immediately a worldwide bestseller, the novel is the work that deepens the human soul and builds human's character. In the novel *God always travels incognito* the author shows a system of interconnected images that are biographically reflected in the statements of the great people Gandhi, Mitterrand, Chirac. The essence of the idea in the novel is that no one can change the world without finding himself. Laurent Gounelle is a thinker, intellectual, he has a very unique artistic world vision, he has an original and unique creative gift, and this gift puts his name on a par with the names of famous French contemporaries such as Marc Levy, Bernard Verbert and others. Laurent Gounelle's novel *God always travels incognito* is designed for the rational, mental ability of a reader to think seriously and focused. The life idea here prevails over its direct image. At the heart of the novel there are "eternal" universal problems: truths and lies, freedom and non-freedom, creativity and dogmatism, loyalty and betrayal, love and hate. The central novel problem is the problem of an individual in the confrontation with the world around him, when sometimes it is impossible to force

yourself to overcome your own indecision and learn to express your desires and achieve what you want. The article analyzes the evolution of the main characters in the context of the individual collision to the outside world. The author's position in the text is based on the narrative criteria: you are happy when you change yourself, not when something changes around you. The images created by the author are striking in what could be called as the “presence effect”, because the writer seems to combine his own depicted view with the view “inside”. The novel *God always travels incognito* is one of the best French bestsellers.

Keywords: Laurent Gounelle, *God always travels incognito*, fiction writer, love, loyalty, betrayal, suicide, boredom, hope.

Анотація

У статті представлено аналіз роману найпопулярного представника французької літератури Лорана Гунеля (Laurent Gounelle), одного із п'яти впливових белетристів Франції, чий роман «Бог завжди подорожує інкогніто» перекладено у світі більш, ніж тридцятьма мовами. Роман кілька років очолював топ-листи продажів у Франції, одразу став всесвітнім бестселером, бо це твір, що поглиблює душу людини і будує її характер. У романі «Бог завжди подорожує інкогніто» автор показує систему взаємозв'язаних образів, які знайшли біографічне відображення у висловлюваннях великих Ганді, Міттерана, Ширака. Суть ідеї роману в тому, що ніхто не може змінити мир, не знайшовши самого себе. Лоран Гунель – мислитель, ерудит, має надзвичайно своєрідне художнє бачення світу, володіє оригінальним і неповторним творчим даром, і цей дар ставить його ім'я в один ряд з іменами відомих французьких сучасників, таких як Марк Леві, Бернар Вербер та ін. Роман Лорана Гунеля «Бог завжди подорожує інкогніто» розрахований на раціональну, розумову здатність читача, що думає серйозно та зосереджено. Думка про життя тут переважає над безпосереднім її зображенням. У центрі

роману – «вічні» загальнолюдські проблеми: істини та брехні, свободи та несвободи, творчості та догматизму, вірності та зради, любові та ненависті. Центральна проблема – проблема особистості в її зіткненні з навколишнім світом, коли часом неможливо змусити себе пересилити власну нерішучість і навчитися висловлювати свої бажання і добиватися того, чого прагнеш. У статті здійснено аналіз еволюції головних героїв в контексті зіткнення особистості з навколишнім світом. Авторська позиція спирається у тексті на критерії наративу: ти щасливий, коли міняєшся сам, а не коли щось змінюється навколо. Картини, створювані автором, вражають тим, що можна було б назвати «ефектом присутності», бо письменник ніби поєднує власний погляд на зображуване з поглядом «зсередини». Роман «Бог завжди подорожує інкогніто» постає в один ряд із кращими французькими бестселерами.

Ключові слова: Лоран Гунель, «Бог завжди подорожує інкогніто», белетрист, кохання, вірність, зрада, самогубство, нудьга, надія.

Вступ

Література відіграє важливу роль у суспільному та культурному житті країни, має жанрову та тематичну різноманітність. У ХХ ст. у Франції створювались епічні полотна Жоржа Перека, Веркора та його співавтора Коронеля, Жан-Луї Кюртиса про найгостріші та драматичніші сторінки життя країни, психологічні твори Франсуази Саган, Ельзи Тріоле, П'єра Куртал та ін.

Їхні художні твори ставали «дзеркалом» ставлення авторів до сучасних проблем та віддзеркаленням середовища на деформацію психіки особистості в епоху розвитку науково-технічної революції, яку супроводжували, з однієї сторони – «споживча цивілізація», а з іншої – бунт проти «речизму», різні молодіжні спрямування, які часто мали анархічний характер. Пошуки нових художніх прийомів у творчості французьких письменників приводили до створення

новаторських творів, але провідним їх жанром був і залишався роман. Індивідуально-авторський підхід до традиційних жанрів у творчості французьких авторів сприяв формуванню картини світу й становлення нових принципів художнього мислення.

Найпопулярним представником французької літератури сьогодення став Лоран Гунель (Laurent Gounelle) – один із п'яти впливових белетристів Франції, чий роман «Бог завжди подорожує інкогніто» перекладено у світі більш, ніж тридцятьма мовами (Гунель, 2021). Роман кілька років очолював топ-листи продажів у Франції, одразу став всесвітнім бестселером, бо це твір, що поглиблює душу людини і будує її характер.

Сучасний французький письменник Лоран Гунель у романі «Бог завжди подорожує інкогніто» показує систему взаємозв'язаних образів, які знайшли біографічне відображення у висловлюваннях великих Ганді, Міттерана, Ширака. Суть ідеї роману в тому, що ніхто не може змінити мир, не знайшовши самого себе. Лоран Гунель – мислитель, ерудит, має надзвичайно своєрідне художнє бачення світу, володіє оригінальним і неповторним творчим даром, і цей дар ставить його ім'я в один ряд з іменами відомих французьких сучасників, таких як Марк Леві, Бернар Вербер та ін.

Роман Лорана Гунеля «Бог завжди подорожує інкогніто» розрахований на раціональну, розумову здатність читача, що думає серйозно та зосереджено. Думка про життя тут переважає над безпосереднім її зображенням. У центрі роману – «вічні» загальнолюдські проблеми: істини та брехні, свободи та несвободи, творчості та догматизму, вірності та зради, любові та ненависті. Центральна проблема – проблема особистості в її зіткненні з навколишнім світом, коли часом неможливо змусити себе пересилити власну нерішучість і навчитися висловлювати свої бажання і добиватися того, чого прагнеш (Гунель, 2021: 51).

Прагнення до виявлення індивідуальної манери і смаків письменника не залишає нас байдужими до моральності світу, використовуючи своєрідні засоби, припускає визначення шляхів досягнення успіху у розвитку свого «Я», стимулює прагнення головного героя роману до особистісного самовдосконалення, викриває передумови розвитку особистості при регулюванні його психічного стану, на який дуже впливають зовнішні умови суспільства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питанням досліджень творчості французьких сучасників займалися окремі дослідники (Кочур, 2008; Гординський, 2004; Крат, 2012; Татура, 2008). Враховуючи загальний інтерес до французької сучасної романістики, не достатньо вивчені питання творчості даного автора. Аналіз еволюції головних героїв у романі Лорана Гунеля «Бог завжди подорожує інкогніто» ще не був предметом окремого наукового дослідження.

Мета статті – аналіз еволюції головних героїв в контексті зіткнення особистості з навколишнім світом у романі Лорана Гунеля «Бог завжди подорожує інкогніто».

Методологія і методи дослідження

Для реалізації мети використано системно-цілісний, формальний методи та метод напрацювання школи прицільного прочитання (close reading).

Результати та дискусії

Лоран Гунель – автор твору, людина прониклива, чудово розуміє психологію різного типу читачів, так пише свій роман, що, на наш погляд, людина консервативного і навіть ліберального способу думок не в змозі відразу пробитися до серцевини художнього задуму, тому що і оповідання, і детективна історія ретельно вплітається в тканину змісту, зображуючи аномалії побутового, сімейного життя. Тут обставини відтворені у згорнутому вигляді.

У романі два героя. Один – Алан Грінмор, перед яким розкривається складне дивовижне життя навколишнього світу.

Другий – Ів Дюбре, психіатр, невизнаний та засуджений за практикуючу лікарську діяльність і, як згодом виявиться, батько Алана Грінмора.

Юнак Алан Грінмор, від імені якого ведеться оповідання, – головний герой твору. У відкритій формі він розповідає про своє життя, хвилювання, тривоги, надії на краще існування. Це своєрідна сповідь, інтонація якої корениться у світовідчутті головного героя, у завзятому його бажанні міряти життя і людей міркою незалежної, вільної думки. Автор розкриває перед читачем подробиці життя підлітка, який рано відчув незадоволеність сьогоденням і тривогу за майбутнє.

Роздуми про власну долю, про основні принципи, необхідні для того, щоб зробити своє життя кращим, знайти любов і свободу, власне «Я», визнання оточуючих – юнака, не обтяженого багатими культурними традиціями, вихідця із середніх верств французького суспільства, – пропонують читачеві непростий шлях подолання у собі всіляких страхів та заборон.

Зміст і пафос роману – у протистоянні, у перемозі Алана Грінмора, особистості, начебто безправної та беззахисної, перед трагічними життєвими обставинами, над самим собою, над своїми страхами внаслідок зміни внутрішнього світу, набуття себе самого. «Алан, свобода всередині нас. Вона має виходити від нас самих. Не чекай, що вона прийде збоку», – такою є настанова батька Алана (Гунель, 2021:108).

Історія родини та життя матері й батька Алана виявиться бурхливою, повною таємниць, випробувань, жертв та любові. У творчості Л. Гунеля виражено внутрішній світ особистості головного героя роману, проявляється психологічний аналіз душевного переживання несумісності ідеального, духовного та буденного, матеріального. Мотиви поведінки героя роману постійно роздвоюються, і герой позбавляється цілісності.

В Аліні живуть і діють дві людини одночасно: одне «Я» контролюється свідомістю героя, а інше «Я» здійснює несвідомі душевні рухи та вчинки. Найважливіший засіб художньої виразності у романі – внутрішній жест, властивий герою твору.

Окремої уваги заслуговують і такі художні деталі, як звуки і запахи. Це – звуки улюбленої сонати Рахманінова, яку часто грав Дюбре; і в останню дорогу сонати Рахманінова теж проводжали Дюбре. Це – запахи: запахи хімікатів пральні вдома, запах вишуканого сорту сиру Samambert, запах сорту красного вина з півночі Франції. Це деталі, яких не знав головний герой, – юнак Алан Грінмор; це ще й вираз очей, світло, часопросторові маркери та ін.

Лоран Гунель застосовує в романі дотепний хід: він вводить в оповідання фігуру практикуючого у Франції психіатра Іва Дюбре (російського багатія Ігоря Дубровського), у майбутньому відомого фахівця у своєму колі, який одразу покинув вагітну жінку, коли дізнався, що вона вагітна, покинув дитину, яка ще не народилася. В надії на краще життя, у прагненні якомось вижити, мати головного героя відразу почала зустрічатися з бізнесменом із Америки, серйозною людиною Грінмором, вони зустрілися у Франції, Грінмор прийняв цю дитину за власну, і вся родина переїхала до Америки. Грінмору було тридцять дев'ять, дружині – двадцять шість.

Новий батько Грінмор став Алану другим «справжнім» батьком із народження, але в економічні кризові роки президенства Рейгана він втратив роботу і почав пиячити. Дізнавшись правду про «незаконного» сина, він покинув родину, і більш ніколи і ніхто його не бачив. Таким чином, Алан втратив дитинство, безтурботність, рано подорослішав, по суті, зростав без батька, не був зобов'язаний триматися минулого, яке дуже цінував; зникли ті колишні близькі стосунки в родині, в яких нині вже не було нічого, крім взаємного нерозуміння.

Підліток, який в Америці отримав американське громадянство та ім'я, переживає дуже складні почуття – ревності, сумніви, страхи. Це страх за матір; після втечі чоловіка, відчайдушно борючись за виживання в чужій країні, вона змушена по шість годин працювати у пральні, переходить з однієї роботи на іншу у пошуках гідного існування. Життя приневолювало її постійною і напруженою працею добувати кошти для існування, у надії створення нової сім'ї міняти коханців, але всі спроби налагодити життя не мали жодного успіху.

Мати Алана плакала мрію побачити сина або перекладачем у Білому домі, або міністром закордонних справ. Після отримання Аланом очікуваного університетського диплома, який був втіленням її мрії впродовж життя, заповітною надією, вона померла наступного ж дня. Вона завжди пишалася його успіхами, але, насправді, справи з навчанням у Алана були не зовсім благополучні.

Спочатку він старанно навчався в коледжі, ліцеї при університеті, і оскільки в ліцеї були важливі досягнення у спорті, високий спортивний результат приносив визнання і нерідко служив платнею за навчання (як у минулому в багатьох європейських чи американських закладах освіти), наполегливою і старанною працею юнак домагався суттєвих успіхів. «Мати постійно на мене тиснула, бо вважала, що я недостатньо гарний. Я ненавидів бейсбол, але дуже любив маму і зробив би все, що завгодно, аби її не розчарувати», – зізнається Алан (Гунель, 2021:13).

Після закінчення університету, отримавши спеціальність з бухгалтерського обліку, Алан став фахівцем по роботі з постачальниками на одному великому підприємстві. Його перспективні результати зміцнювали віру матері у його професійну «геніальність» у праці та в обраному виді спорту. За наполяганням матері, він «визначився» під знаком «бейсболу», улюбленого виду спорту американців, як і регбі,

потім став ненавидіти бейсбол, не обзавівся друзями. Несподівано для всіх він раптом поїхав до Франції.

У Франції вільне володіння двома мовами та знання американського законодавства відкривало перед ним нові можливості та перспективи, але сумний досвід бейсболу назавжди відбив у нього бажання займатися спортом. Алан часто жалкував, що не народився в забезпеченій сім'ї, і був упевнений, що «набагато легше бути щасливим, коли народишся в заможній сім'ї, де все є, такі діти мають більше шансів здобути вищу освіту, ніж вихідці із середовища зі скромним достатком» (Гунель, 2021: 55–56).

Розлучення з сім'єю, оповідання про нещасну долю матері, яка заради майбутнього сина обдурила чоловіка, видавши чужу ненароджену дитину за його власну, зізнання у сварці між дружиною і чоловіком, що його син-підліток – зовсім не його син, все це – трагічні сторінки роману, драматичні роздуми Алана Грінмора про себе як жертву, коли батьки – і справжній, і названий – його покинули.

Він дуже потребував батьківської уваги, як будь-яка дитина, та схвалення так само, яких, на нашу думку, не вистачало й самому письменникові, батько якого пішов з життя у молодому віці. Лоран Гунель у присвяті роману пише: «Жану-Клоду Гунелю. Тату, мені так тебе не вистачає...» (Гунель, 2021).

На наш погляд, перед нами філософсько-психологічний роман, створений за законами, типовими для цього жанру. Природно, що в основі кожного жанрово-тематичного різновиду лежить один або кілька літературних формул, штампів, стереотипів, яких не уник і автор роману. Химерне поєднання та контраст реального та нездійсненого, трагічного та драматичного створює особливий світ – світ аномальний, неприродний, дивний.

Нам здається, що слово у творчості Л. Гунеля здатне передати всю складність суто суб'єктивного сприйняття світу, не втрачаючи свого предметного значення; воно набуває

багатозначності, випромінює безліч асоціативних зв'язків, наприклад, коли Алан прагне вирватися з реального світу в таємничий світ, який існує десь «там», поза земної дійсності у його спробі передсмертного рахунку «Крок...Крок...Ще крок, останній крок».

Роману властива ритміко-інтонаційна структура, проста, стримана і, водночас, виразна: *«рантом пішов дощ»*, і Алану відчайдушно захотілося жити і не полетіти з цього мокрого і слизького даху вниз. Такі «перемикання» розповіді з одних подій і часу в інші акцентують повторюваність у самому людському житті, аналогічність за змістом ситуацій та колізій. *«Дощ»* – виразна подробиця у романі, що несе смислове та емоційне навантаження, засіб зображення конкретності предметного світу, свого роду гарантія життєвої достовірності. Природне явище *дощ* у романі сприймається як виділений контекст, що створює підтекст: «Страх пройшов, ... розірвав ще одну маленьку ланку в нашійнику ... Алан наважився свідомо говорити незнайомій людині про все, що думав, і відчував себе вільним, вільним! І *дрібний дощик* хльостав... в обличчя, ніби пробуджуючи до життя» (Гунель, 2021: 100).

Пошуки свого місця в житті змусили Алана взяти свою долю у власні руки, він припинив бути жертвою. Так сталося з волі людини, яка не випадково опинилася в потрібний час у потрібному місці на дорозі Алана. У цей доленосний момент незнайомий чоловік врятував Алану життя, але натомість юнак дав йому зобов'язання дотримуватися всіх наступних несподіваних наказів та вказівок.

Наприклад, вбити незнайому людину, а в разі відмови – хтось вб'є тебе; не соромитися читати прилюдно «Closer». Як відомо, таблоїд «Closer» має певну популярність у Франції, бо друкує світську хроніку з еротичним забарвленням: «Ти станеш вільним у той день, коли тебе перестане хвилювати, що про тебе думають люди, побачивши тебе з Closer» (Гунель, 2021: 111).

Слово письменника пов'язано з формуванням та передачею думок, з виразом почуттів, це забезпечує сферу емоційного стану героя. Примітно, що часом важко відокремити авторську мову від голосів персонажів. У романі «Бог завжди подорожує інкогніто» Л. Гунель вдається до прийому контрасту, зіставляючи та протиставляючи Алана колегам по біржі, надає виразність образу головного героя, різко відтінює його гідність, проте Алану ще не вистачає енергії, волі та наполегливості у досягненні мети стати вільним.

Нам здається, що не знайшовши себе, не розібравшись у собі, людині важко зрозуміти причину своїх бід та невдач. Схожі проблеми співзвучні, на наш погляд, у романі Елізабет Гілберт «Їсти, молитися, кохати» (Гілберт, 2015). Етичні пошуки свого «Я» розкриті в образі письменниці і журналістки Ліз, які починаються в Америці, але подальші події розгортаються в Італії, Індії і Індонезії, на Балі. Займаючись духовними практиками, у пошуках «свого Бога», «Я» – щастя та любові – головна героїня також прагне дізнатися, хто вона є насправді, зрозуміти, що для неї означає свобода та як їй вирватися із прагматичного знання, що поневолило суспільство.

Подорож допомагає їй зрозуміти, як можна обійняти світ ближнього, щоб він тобі відкрився, як відчуває інша людина свободу, любов, співчуття, милосердя, обов'язок. Любов, витікаючи від тебе, – єдиний шлях до Бога і щастя – це і є набуті правдивість, прощення і любов до себе. Розставання головної героїні Ліз з улюбленими людьми – з чоловіком, потім з коханцем – викликають такий же відчай, як і в головного героя Л. Гунель Алана, у французького підлітка, від розлучення з батьківщиною, який мимоволі став американським громадянином, від втрати матері.

Лоран Гунель лаконічно, але виразно показує ситуацію, що склалася в сім'ї Алана. «Навіть ставши дорослим, я продовжував розплачуватись за дитинство, якого

собі не обирав. Батьків уже не було поруч, а я все ще перебував у владі поганих наслідків їхнього виховання» (Гунель, 2021: 217); ці «погані наслідки» надовго вкоренили в підлітка невпевненість у собі.

На наше переконання, роману властива глибина соціально-художнього аналізу. Письменник справедливо вважає, що неблагополуччя в сім'ї – одна з причин гострої життєвої проблеми «матері-одиначки» у суспільному житті сучасної Франції, анархічного «бунтарства» підлітка, який несподівано для себе дізнався, що і «справжній» батько його покинув. Недосвідченість та життєва непристосованість у перші роки життя у Франції супроводжують юність Алана. «Щоб залишатися живими, треба залишатися всередині життя, тобто бути весь час у русі, весь час змінюватися», (Гунель, 2021: 147–148) – таке переконання Ігоря Дубровського (Іва Дюбре), це вистраждане ним право заповіту своєму синові Алану. Алан здогадався, що Ів Дюбре і був його справжнім батьком лише після його смерті.

Головний сенс персонажам та всьому змісту роману надають не спектри мотивів та асоціацій, які вони породжують, а сюжет роману, завершення обох ліній – батька та сина. Щоб надати достовірність фантастичним нереальним подіям, що відбуваються, автор вказує адресу будинку Іва Дюбре: 23 Авеню, Анрі-Мартен, 75116, Париж, і опис розкішного особняка з різьбленого каменю, з мармуровими сходами, який віддано охороняв величезний чорний доberman на прізвисько «Сталін».

Батько Алана, Ігор Дубровський, п'ятнадцять років розшукував сина, налагодив стеження за ним і знав про нього все: його почуття, нерішучість, страхи та розчарування. Послідовно виконуючи всі вказівки батька, нарешті, за його допомогою звільняючись від «нашийника боязкості» (Гунель, 2021: 465) як «нашийника рабства», Алану вдається досягти успіху: у двадцять чотири години стати обраним президентом однієї з найбільших компаній з працевлаштування «Дюнкер

Консалтинг»; «Твоє життя проходить у підпорядкуванні, тому ти не відчуваєш себе вільним. І... ти хочеш підкорятися» (Гунель, 2021: 107). З великої практики відомого психіатра Іва Дюбре випливає висновок: «Знаєш, людей переробити неможливо. Можна тільки вказати їм шлях і вселити величезне бажання його подолати» (Гунель, 2021: 451).

Бути по-справжньому вільним, встояти в єдиноборстві з системою, владою (їх у романі уособлюють Марк Дюнкер, який створив бюро з працевлаштування «Дюнкер Консалтинг», Джек Керьель, фінансовий директор, безпосередній офісний начальник Алана – Люк Фостер) – це одна з невирішених проблем сучасного суспільства.

Автор неупереджено подає інформацію про обстановку в бюро, що не допомагала зняти напругу в роботі, зраду та заздрість колег (Тома, Мікаель, Ванесса та ін.). Вживати в такій обстановці Алану допомагала любов до подруги Одрі, яка навчалася в Школі образотворчих мистецтв, можливість Одрі розкрити всі сили своєї натури у своїй любові до нього. Її образ у романі змальований з дивовижним проникненням у її душевний стан.

Так можна чи не можна встояти в єдиноборстві з навколишнім середовищем? Виявляється – можна. Зламати людину, якщо вона сама цього не хоче, складніше, ніж її вбити. «Померти на Ейфелевій вежі ... У цьому є щось грандіозне. Це буде реванш за все невдале життя» (Гунель, 2021: 23), – утопічне бачення світу оголює душевну еволюцію Алана – від юнацької віри в життя і людей до невіри, до охолодженого погляду на життя.

Соціальна та моральна проблематика збігаються у романі. Письменник припускає думку про те, що підлітки сучасної Франції, чий смаків і прагнень Алан не поділяв, об'єднуються в групи не через свою природну зіпсованість, а тому, що це дає їм якусь, хоча найчастіше – ефемерну надію протиставити себе байдужому і холодному світу: «Ми всі народжуємося з однаковими потенціями впевненості у собі, ...

а потім починаємо сприймати коментарі наших батьків, нянь, викладачів, ... коли вони бачать все в поганому світлі, без кінця лаючи і дорікаючи нам, загострюючи нашу увагу на недоліках, прорахунках і недоглядах, у нас розвивається звичка недооцінювати себе і комплекс неповноцінності» (Гунель, 2021: 216). Скоріше за все, звідси причини виникнення алкоголізму, наркоманії, проституції, картярської, ігрової залежності та інші, порочні за своєю сутністю, звички, що посилюють відчуття безвиході та фантасмагорії життя.

Остання зустріч головного героя з Дюбре в ресторані на Ейфелевій вежі, металеві балки якої Алану були надто добре знайомі й «нахабно посміювалися над ним, нагадуючи про відчай і минулі страхи» (Гунель, 2021: 454) сприймається читачем як картина невловимих відчуттів його душі: слова попливли в повітрі, як кільця диму. Письменник порушує традиційну умовність метафоричної мови: «балки посміювалися» – це спалах свідомості, враженої новизною побаченого, які фіксує несподіванку зв'язків, що відкриваються.

Метафори в тексті переважно зорові, а в романі – переважно умоглядні. Зовні помічена подібність – привід до подальшого розгортання образу: Алан у рідному батькові знаходить опору і знаходить відповіді на тривожні питання; він зміг змінити свій душевний світ і знайшов себе, а допоміг йому в цьому набутий досвід при участі Дюбре: «Життя – це тобі не теорія. Я вірю лише у пережитий досвід. Тільки пережитий досвід здатний змінити людину» (Гунель, 2021: 74).

Висновки

Роман «Бог завжди подорожує інкогніто» постає в один ряд із кращими французькими бестселерами. Картини, створювані автором, вражають тим, що можна було б назвати «ефектом присутності», бо письменник ніби поєднує власний погляд на зображуване з поглядом «зсередини». Автор показує цілу систему взаємопов'язаних образів. Свою авторську

позицію він чітко проявляє в епілозі роману. Ми спираємось на аналіз тексту за критеріями авторського наративу: ти щасливий, коли міняєшся сам, а не коли щось міняється навколо. Перспективи подальших досліджень бачимо в розкритті поетики, проблематики, образів інших творів сучасного французького письменника Лорана Гунеля.

Література

- Гілберт, Е. (2015). *Їсти, молитися, кохати*. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Гординський С. (2004). Французькі поети українською мовою. *На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади* (сс. 419–427). Львів: Світ.
- Гунель, Л. (2021). *Бог всегда путешествует инкогнито*. Пер. с фр. О. Егоровой. Москва: Иностранка, Азбука-Аттикус.
- Кочур, Г. (2008). Етапи розвитку (Французька література в українських перекладах). А. Кочур, Г. Кочур. *Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв'ю*. Т. 1 (сс. 74–84). Київ: Смолоскип.
- Крат, Ю. (2012). Феномен «Іншого» в екзистенціальній філософії Ж.-П.Сартра. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках*, 2 (23), 161–165. Режим доступу: <https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/article/view/503>
- Татура, І. В. (2008). Французька антидрама: своєрідність поетики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 41, 190–193.

References

- Gilbert E. (2015). *Yisty, molytysia, kokhaty [Eat, pray, love]*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Hordynskiy S. (2004). Frantsuzki poety ukrainskoiu movoiu [French poets in Ukrainian]. *Na perelomi epokh. Literaturoznavchi statii, ohliady, esei, retsenzii, spohady – At the turn of the era. Literary articles, reviews, essays, reviews, memoirs* (pp. 419–427). Lviv: Svit.

- Hunel L. (2021). *Boh vsehda puteshestvuet ynkochnyto [God always travels incognito]*. Moskva: Ynostranka, Azbuka-Attykus.
- Kochur H. (2008). Etapy rozvytku (Frantsuzka literatura v ukrainskykh perekladakh) [Stages of development (French literature in Ukrainian translations)]. A. Kochur, H. Kochur. *Literatura ta pereklad: Doslidzhennia. Retsenzii. Literaturni portrety. Interv'iu – Literature and translation: Research. Reviews. Literary portraits. Interview*. Vol. 1 (pp. 74–84). Kyiv: Smoloskyp.
- Krat Yu. (2012). Fenomen «Inshoho» v ekzystentsialnii filosofii Zh.-P.Sarra [The phenomenon of the “Other” in the existential philosophy of J.-P. Sartre]. *Epistemolohichni doslidzhennia v filosofii, sotsialnykh i politychnykh naukakh – Epistemological studies in philosophy, social and political sciences*, 2 (23), 161–165. Retrieved from: <https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/article/view/503>
- Tatura I. V. (2008). Frantsuzka antydrama: svoieridnist poetyky [French anti-drama: the originality of poetics]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnogo universytetu imeni Ivana Franka – Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University*, 41, 190–193.

Інформація про автора

Разуменко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, професор 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: i.v.razumm@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2579-9766>

Razumenko Iryna, PhD in Philology, of the Department of Foreign Literature and Slavic Languages named after prof. M. Hetmanets, Kharkiv National Pedagogical University, str. Valentynivska, 2, Kharkiv, 61168, Ukraine e-mail: i.v.razumm@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2579-9766>

УДК 811.161.2'42:355.01

DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.13

Людмила Гармаш
у співробітництві з **Лаура Т. Ілеа**

МОВНА ТРАВМА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДИСКУРСІ: ДОСВІД ВІЙНИ¹

Abstract

The term 'trauma' is often used to refer to painful and frustrating experience. Trauma discourse is directly related to the speaker's presentation of a certain traumatic event and its evaluation. In order to understand the genesis, discursive mechanisms and means of overcoming the interlanguage conflict, interviews, posts in social networks, journalistic articles, and other types of oral and written statements, which talk about the lived experience of language trauma, are studied. Particular attention in the article is given to bilingual texts and ways of expressing the language conflict. An attempt is made to establish and analyse several ways of representing the traumatic experience of war by linguistic means, presented in two types of narrative (traumatized narration and trauma narration). A narrative of language trauma contains a more or less objective description of one's own language experience, circumstances that may have contributed to or caused the trauma, etc. Although it may be emotionally coloured, in general it does not have any specific signs that could be considered markers of language trauma. The authors of the article include the

¹ Стаття написана при підтримці Університету Бабеш-Боляй, м. Клуж-Напока, Румунія у співробітництві з доктором філології, доцентом кафедри порівняльної літератури Лаурою Т. Ілеа. This article was written in the collaboration with Laura T. Ilea, as a result of the exchanges of idea and public presentations held during UBB-Star Advanced Fellowship.

tabooing of vocabulary directly related to the current situation of the military conflict, its replacement with euphemisms designed to soften, veil, level and, ultimately, distort reality, to the injuries inflicted on language for the purpose of political manipulation of mass consciousness. The work outlines the main directions of further study of this complex, multi-level problem, which is closely related to the self-identification of an individual with the means of mass consciousness manipulation, with linguistic tools of political influence and psychological aggression. In further work, it is planned to consider various types of language deviation, the mechanisms of their formation and functioning on the basis of the Russian-Ukrainian language conflict.

Keywords: language trauma, traumatized narration, trauma narration Russian-Ukrainian language conflict.

Анотація

Термін «травма» часто використовується для вивчення будь-якої форми хворобливого та фруструючого досвіду. Дискурс травми має безпосереднє відношення до презентації мовцем певної травматичної події та її оцінки. Для розуміння генези, дискурсивних механізмів і засобів подолання міжмовного конфлікту вивчаються інтерв'ю, пости в соціальних мережах, публіцистичні статті, інші види усних та письмових висловлювань, у яких йдеться про пережитий досвід мовної травми. Особливу увагу у статті приділено двомовним текстам та способам презентації у них мовного конфлікту. Зроблено спробу встановити і проаналізувати декілька способів репрезентації травматичного досвіду війни лінгвістичними засобами, представлених у двох типах наративу: наратив про травму і наратив травми. Наратив про мовну травму містить більш-менш об'єктивний опис власного мовного досвіду, обставин, які могли сприяти або стали причиною травми тощо. Він хоча і може бути емоційно забарвленим, але загалом не має якихось специфічних ознак,

які б можна було вважати маркерами мовної травми. До травм, завданих мові з метою політичних маніпуляцій масовою свідомістю, автори статті відносять табування лексики, що має безпосереднє відношення до сучасної ситуації військового конфлікту, заміна її евфемізмами, покликаними пом'якшити, завуалювати, нівелювати і, зрештою, деформувати реальність. У дослідженні окреслені основні напрямки подальшого вивчення цієї складної, багаторівневої проблеми, яка тісно пов'язана з самоідентифікацією особистості із засобами маніпуляції масовою свідомістю, з лінгвістичними інструментами політичного впливу та психологічної агресії. У подальшій роботі планується розглянути різні види мовної девіації, механізми їхнього утворення та функціонування у площині російсько-українського мовного протистояння.

Ключові слова: мовна травма, наратив про травму, наратив травми, російсько-український мовний конфлікт.

Вступ

Дослідження, присвячені вивченню травматичного досвіду, беруть свій початок у працях Зигмунда Фрейда. Згодом вони починають носити міждисциплінарний характер, стають частиною культурології, філософії, соціології, лінгвістики та літературознавства. Особливого значення ці дослідження набули після Другої світової війни й інших трагічних подій, що мали місце пізніше, спричинивши новий травматичний досвід, як індивідуальний, так і колективний. Сліди цієї травми виражаються в мові, і часом сама мова може як виступати у якості репресивного інструменту, так і ставати об'єктом агресії, який безпосередньо зазнає травмуючого впливу і чинить йому опір.

У російсько-українській війні 2022 року саме мова була проголошена однією з основних причин нападу Російської Федерації на Україну. Уряд РФ заявив, що він ввів війська на територію сусідньої незалежної держави з метою

«захистити» російськомовне населення, яке нібито зазнає утисків з боку українських націоналістів. Конфлікт між російською та українською мовами має довготривалий характер і продовжується вже понад два століття. Одним із джерел цього конфлікту стало Андрусівське перемир'я 1667 року, після укладання якого лівобережна частина України (яка на той час називалася Малоросією) увійшла до складу Російської імперії. З цього моменту уряд царської Росії почав активно русифікувати український народ, знищувати українську мову та українську культуру. Ніна Вірченко наводить у хронологічній послідовності низку документів, що забороняють українську мову (2011). Зокрема, вона згадує про наказ московського царя Михайла, відданий ще 1627 року, зібрати та спалити усі книги староукраїнського друку та замінити їх московськими виданнями. Після Андрусівського перемир'я московський цар Олексій наказав не лише знищувати українські книги, а й стратити тих, хто насмілився б їх надрукувати. Русифікація України послідовно проводилася не лише в царській Росії, вона продовжувалася і в Радянському Союзі, часто під виглядом боротьби з українським націоналізмом. У наш час ці ідеї підтримує, розвиває та доводить до повного абсурду уряд В. Путіна. Під абсурдом я маю на увазі твердження, висловлене ще у липні 1990 року Олександром Солженіциним у політичному есе «Як нам облаштувати Росію?». Здавалося б, у ньому йдеться про майбутнє Росії. До чого тут Україна? Однак зв'язок є, оскільки саме в цей час, 16 липня 1990 року, Верховна рада УРСР ухвалила Декларацію про державний суверенітет України. З одного боку, Солженіцину, як він сам стверджує, «боляче і ганебно згадувати укази часів Олександра II (1863, 1876) про заборону української мови в публіцистиці, а потім і в літературі», але, на його думку, «це не протрималося довго» (1995: 544). І це тим більше дивно, що кількома рядками вище Олександр Ісаєвич взагалі дозволив собі безапеляційно

заявити: «Це все – нещодавно придумана фальш, що мало не з IX століття існував особливий український народ з особливою неросійською мовою» (1995: 544), тобто мається на увазі, що не існує ані українського народу, ані української мови. Прикметно, що для Солженіцина існування «особливої» української мови теж є своєрідною травмою, тому що це свідчило б про право українців на самостійне визначення. А якщо народ не має своєї власної мови, то й самого народу ніби не існує, навіть незважаючи на територіальний поділ на Росію та Україну. Про те, що для Солженіцина це болюче питання, сигналізує визначення «не-російська» по відношенню до української мови, яка в даному контексті позбавляється свого власного імені й існування якої автор есе намагається заперечити, наводячи аргументи, що не відповідають ні історичним фактам, ні результатам лінгвістичних досліджень, наведених у підручниках з історичної граматики.

У липні 2021 року, за 7 місяців до нападу на Україну, у своїй промові «Про історичну єдність росіян та українців» В. Путін, спираючись на висловлену Солженіциним ідею, заявляє, що українці, білоруси та росіяни як спадкоємці Стародавньої Русі – це «один народ» (2021), а потім проголошує, що мовна політика України є ворожою по відношенню до російської мови та її носіїв. Таким чином, українська мова опинилась в епіцентрі військового конфлікту між двома державами, але Російська Федерація помилилася у своїх очікуваннях. Розв'язавши війну з Україною, вона не лише не зміцнила позиції так званого «російського світу», а й по суті, дискредитувала всі колишні досягнення російської культури в очах не лише українських громадян, а й усієї світової спільноти, та налаштувала проти себе російськомовних українців, які все частіше стали свідомо переходити на спілкування українською мовою.

У ситуації, коли обидві сторони воєнного конфлікту розмовляють однією мовою, вміння правильно вимовляти деякі українські слова («паляниця», «краватка», «полуниця» та ін.) стало перевіркою на приналежність до української нації. Однак сутність мовної травми, зрозуміло, не в цьому, вона є набагато глибшою і стосується як української, так і російської мов. У цій статті ми спробуємо встановити і проаналізувати декілька способів репрезентації травматичного досвіду війни лінгвістичними засобами.

Методологія

Термін «травма» часто використовується для вивчення будь-якої форми хворобливого та фруструючого досвіду. Дискурс травми має безпосереднє відношення до презентації мовцем певної травматичної події та її оцінки. Для розуміння генези, дискурсивних механізмів і засобів подолання міжмовного конфлікту вивчаються інтерв'ю, пости в соціальних мережах, публіцистичні статті, інші види усних та письмових висловлювань, у яких йдеться про пережитий досвід мовної травми. Особливу увагу ми приділяємо двомовним текстам та способам презентації у них мовного конфлікту.

Результати і дискусії

У сучасних філологічних дослідженнях учені виокремлюють два провідні напрями дослідження травми – психологічний та культурний. Останній В. Василенко визначає як «психосоціальний феномен і культурне явище, коли ідентичність спільноти (зокрема, національної), уражена значною і до того ж значущою подією (геноцидом, війною, революцією, окупацією, економічною кризою, політичним убивством, тероризмом тощо), зазнає непоправної кризи, а сама спільнота (нація) відчуває потребу в оновленні наративу про себе (“re-narration”), (само)відновленні та (само)репрезентації» (2018: 110). Основні аспекти парадигми культурної травми розроблені представниками сучасної

західної соціологічної теорії. Дж. Александер (Alexander, 2012), К. Карут (Caruth, 1996), Д. ЛаКапра (LaCapra, 1996), М. Штуркен (Sturken, 2001), П. Штомпка (Sztompka, 2000) проаналізували причини виникнення культурної травми, способи її репрезентації та трансляції, особливості існування, вплив на наступні покоління, шляхи подолання негативних наслідків подій, що травмують.

Ми розрізняємо два типи наративу: наратив про травму і наратив травми. Наратив про мовну травму містить більш-менш об'єктивний опис власного мовного досвіду, обставин, які могли сприяти або стали причиною травми тощо. Він хоча і може бути емоційно забарвленим, але загалом не має якихось специфічних ознак, які б можна було вважати маркерами мовної травми. Наприклад, таким є пост Володимира Яськова (Volodymyr Yaskov) на фейсбуці, де він, зокрема, описує мовний конфлікт між російською та українською мовою: «...с полной ответственностью заявляю: на моей памяти (т. е. года с 1961-го) украинский язык и украинская культура в Украине, т. е. в своём собственном доме – НИКОГДА не были хозяевами; хозяевами здесь ВСЕГДА были русский язык и русская культура: распоряжались, командовали, предписывали, кое-что разрешали, но пуще всего – запрещали... А ещё – насиловали и растлевали» (<https://v.gd/Pmo0vW>). Незважаючи на серйозні звинувачення, висунуті автором посту на адресу російської мови та російської культури («гвалтували і розтлівали»), і написані великими літерами антоніми «НИКОЛИ» та «ЗАВЖДИ», що підкреслюють крайній ступінь антагонізму між двома мовами, текст не містить емоційно забарвленої лексики, хоча загалом він пройнятий пафосом гнівного звинувачення. Парадоксальним чином інвектива на адресу російської мови написана не українською мовою, як можна було б очікувати, а російською, що ми інтерпретуємо як латентну мовну травму, яка стосується не безпосередньо мови, а її «екзистенції» в несприятливому культурному

середовищі. У той же час ця травма пов'язана з проблемою самоідентифікації того, хто говорить, бо він змушений реконструювати власну національну ідентичність мовою, яку сам вважає ворожою, але яка в силу не залежних від мовця обставин є його основним засобом комунікації.

До травм, завданих російській мові з метою політичних маніпуляцій масовою свідомістю в Росії, ми відносимо табування лексики, що має безпосереднє відношення до сучасної ситуації військового конфлікту, заміна її евфемізмами, покликаними пом'якшити, завуальовати, нівелювати і, зрештою, деформувати реальність. У Російській Федерації навіть запроваджено адміністративну та кримінальну відповідальність за використання даної лексики або натяку на те, що вона мається на увазі (наприклад, вісім зірочок на плакаті, що замінюють вісім літер фрази «нет войне»). Наведемо кілька прикладів: замість слів «напад», «вторгнення», «війна» використовується вираз «спеціальна військова операція», замість «вбивства» або «знищення» – «зачистка», замість «українська влада» – «український режим», замість «вибух» – «хлопок».

Як травматичний мовний досвід ми розглядаємо використання двох букв латиниці – V та Z – у написах російською мовою, які набули широкого поширення після 24 лютого 2022 року. Якщо у написі «Za мир» використовується латинська літера z, значення якої наразі невідоме, але багатьма сприймається як аналог фашистської свастики часів Другої світової війни, то за напис «За мир», наприклад, на склі машини або на сумці, власник може понести адміністративну відповідальність (<https://www.bbc.com/russian/news-60926083>). Отже, навмисно спотворюється письмова російська мова. Поява у деяких висловлюваннях двох згаданих вище літер латиниці сигналізує про те, що ці заклики мають безпосереднє відношення до російсько-української війни і посилює їх агресивний посыл.

Про травматизацію української мови свідчить, на наш погляд, широке використання деформованих русизмів, які виконують різноманітні функції. У першу чергу, вони увиразнюють боротьбу української культури з нав'язаною їй у часи СРСР з боку Москви комуністичною ідеологією. Звідси часта заміна в українських текстах слова «радянський» на «советський». Наприклад, у публіцистичній статті С. Грабовського «Українська мова і захисники “русского мира”» читаємо про «панівну в *советські* (тут і далі курсив наш. – Л.Г.) часи культуру Леніна-Брежнєва» (<https://www.radiosvoboda.org/a/28276421.html>). Або у статті Л. Масенко щодо мовної ситуації в Україні, опублікованої, до речі, у випуску під назвою «Мова німої країни» незабаром після помаранчевої революції, прикметник «советський» використовується для характеристики мовної політики експрезидента України Леоніда Кучми: «Колишній советський директор великого військового заводу в Дніпропетровську, російськомовний у побуті, Леонід Кучма є особистістю з роздвоєною національною ідентичністю» (2004: 9), з метою підкреслити суперечливу позицію Кучми щодо статусу російської та української мов у державі.

Навмисно деформована українська мова, яка зустрічається у спогадах дорослих людей про їхні дитячі спроби розмовляти рідною мовою у тих містах України, де переважно розмовляли російською і де панувало зневажливе ставлення до української як до мови «неосвічених селян», передає цілий спектр негативних емоцій – сум, гіркоту, біль тощо, виконуючи емотивну функцію. Так, М. Барчук пригадує, що «україномовність у Києві – це коли ти дитиною виходив за поріг своєї київської квартири до школи і відразу ж, відразу відчував крижаний залізобетонний опір середовища. Найм'якший вияв цього опору – ти інтуїтивно знаєш, що починаючи з ліфта, скрізь – у магазині, у дворі, школі, піонертаборі твоя українська – *«некстаті»* <...> Це

коли ти називаєш своє ім'я, а тебе питають “А что за имя? *Щирі українці тїна, да?*”» (<https://www.radiosvoboda.org/a/28448867.html>). За допомогою таких міметичних мовних жестів відтворюється інтонаційний малюнок висловлювання.

Під час російсько-української війни 2022 року у соціальних мережах доволі часто трапляються пародійно відтворені російськомовні висловлювання, які стосуються воєнного конфлікту та передають відношення до нього більшості росіян.

В одному з постів письменниці Оксани Забужко на фейсбуці, оприлюднених на початку листопада 2022 року, йдеться про сучасну екранізацію відомого роману німецького письменника Е. М. Ремарка, де зображене покоління німців, які брали участь у Першій світовій війні. При цьому пост містить декілька популярних виразів, написаних ломаною російською: «А новою екранізацією “На Західному фронті без змін” – де людину на війні цілковито зведено до фізіології + “*васьомвінаватиполітікі*” – лишіть захоплюватись німцям, ну і трохи ще росіянам – в міру дедалі невідворотнішого їх переходу від “Париж за два тижні” (закреслено) “Київ за три дні” – до “*за што гїбнут наші мальчікі*”: парадоксально, як у цьому фільмі спритно вилучено головний ремарківський нерв – особистого болю за колективну відповідальність, самотности опритомнілих жертв усенародного очманіння: навіть вкрай важливу в романі героєву відпустку додому для цього довелося скасувати, у фільмі воюють тільки “*мальчікі*” й Путін (закреслено) Гінденбург, так, наче це знімали якісь умовні “*харошірускіє*”, – не виключено, з погляду агресора війна завжди має інакший вигляд, ніж із погляду жертви, і ще й тому культурам “агресивної пам’яті” легше порозумітись між собою, ніж травматизованим “з іншого боку”...» (<https://www.facebook.com/oksana.zabuzhko>). Висловлювання «*васьомвінаватиполітікі*», тобто «у всьому винні політики»,

написане без пробілів у стилі популярних у соціальних мережах хештегів², нібито спрямоване проти позиції постановників фільму, але як за змістом, так і за характером відсилає до сучасних подій та ставить питання колективної відповідальності росіян, які намагаються дистанціюватися від того, що відбувається з країною і таким чином захистити свій звичний спосіб життя та відсторонитися від нагальних проблем російського суспільства. І далі у тексті для аналізу подій фільму залучаються відверті паралелі між вдалою окупацією німцями Парижа, але програною потім війною, і провальним путінським наміром миттєво захопити столицю України. У результаті і в одному випадку, і в іншому війська нападників зазнали великих втрат, що породжує питання про причини неочікуваної поразки: “*за што гібнут наші мальчікі*” («за що гинуть наші хлопчики»). У фразі збережено літературну російську вимову («што» замість «что», заміна російської літери «и» українською «і»), що створює подвійний ефект. З одного боку, це пряма мова нападника, що виражає його нібито наївне здивування, щире нерозуміння того, що відбувається, з іншого, фраза містить глузливу іронію, спрямовану проти того, хто ставить це питання, яке перетворюється на риторичне, тобто відповідь на нього для авторки тексту, на відміну від мовця, є очевидною. Нижче російським словом «*мальчікі*» названі німецькі солдати, персонажі Ремарка, а прізвище «Путін» ніби випадково використовується замість німецького фельдмаршала Гінденбурга (за допомоги якого, до речі, Гітлер прийшов до влади), що підкреслює тотожність в очах Забужко німецьких і російських загарбників. Останній вислів – «*хорошірускіє*», тобто «хороші росіяни» – завдяки фонологізації російської

² Хештег – ключовий вираз, за яким здійснюється пошук текстів відповідної тематики. Якщо складається з двох або більшої кількості слів, зазвичай вони пишуться без пробілів.

вимови, де підкреслюється характерне для московської вимови «акання» («хароші») і використанню українських літер «і» та «є», відсутніх в російському алфавіті, іронічно висміює тих, хто розділяє громадян Російської Федерації на «хороших» і «поганих» в залежності від того, підтримують вони війну в Україні чи ні. Для авторки посту, як це видно з контексту, такого поділу не існує, натомість Забужко протиставляє агресорів і жертв агресії, підкреслюючи, що ті, хто спричиняють травму, і травмовані по-різному сприймають і запам'ятовують одні й ті ж самі події.

Висновки

Ця стаття не претендує на масштабне дослідження мовної травми. Ми лише намагалися окреслити деякі напрямки подальшого вивчення цієї складної, багаторівневої проблеми, яка тісно пов'язана з самоідентифікацією особистості, із засобами маніпуляції масовою свідомістю, з лінгвістичними інструментами політичного впливу та психологічної агресії. У нашій подальшій роботі ми плануємо розглянути різні види мовної девіації, механізми їхнього утворення та функціонування у площині російсько-українського мовного протистояння.

Література

- Василенко, В. (2018). Збираючи уламки досвіду: теоретична (ре)концептуалізація травми. *Слово і Час*, 11, 109–122.
- Вірченко, Н. (2011). Документи про заборону української мови (XVII–XX ст.). Л. Голота, С. Букет (упоряд.). *Без мови – немає нації* (сс. 4–28). Київ: Український пріоритет.
- Масенко, Л. (2004). Мовна ситуація України. *І: незалежний культурологічний часопис*, 35, 8–19. <https://www.ji.lviv.ua/n35texts/35-zmist.htm>
- Путин, В. (2021). *Об историческом единстве русских и украинцев*. <http://kremlin.ru/events/president/news/66181>
- Солженицын, А.И. (1995). *Публицистика: в 3 т.* Т. 1. Ярославль: Верхняя Волга.

- Alexander, J. C. (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore.
- LaCapra, D. (1996). *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Cornell University Press.
- Sztompka, P. (2000). Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *The European Journal of Social Theory*, 4, 449–466
- Sturken, M. (2001). Comfort, irony, and trivialization: the mediation of torture. *International Journal of Cultural Studies*, 1, 1–18.

References

- Vasylenko, V. (2018). Zbyraiuchy ulamky dosvidu: teoretychna (re)kontseptualizatsiia travmy [Picking up the fragments of experience: a theoretical (re)conceptualization of trauma]. *Slovo i Chas – Word and Time*, 11, 109–122.
- Virchenko, N. (2011). Dokumenty pro zaboronu ukrainskoi movy (XVII–XX st.) [Documents on the ban on the Ukrainian language (XVII–XX centuries)]. L. Holota, Ye. Buket (eds.). *Bez movy – nemaie natsii* [Without language, there is no nation], (ss. 4–28). Kyiv: Ukrainskyi priorytet.
- Masenko, L. (2004). Movna sytuatsiia Ukrainy. Yi: nezalezhnyi kulturolohichni chasopys [Language situation of Ukraine. Y: independent cultural magazine], 35, 8–19. Retrieved from: <https://www.ji.lviv.ua/n35texts/35-zmist.htm>
- Putin, V. (2021). Ob istoricheskom edinstve russkikh i ukrainczev [On the historical unity of Russians and Ukrainians]. Retrieved from: <http://kremlin.ru/events/president/news/66181>
- Solzheniczy`n, A.I. (1995). *Publicistika: v 3 t.* [Journalism: in 3 vols.]. Vol. 1. Yaroslavl': Verkhnyaya Volga.
- Alexander, J. C. (2012). *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore.
- LaCapra, D. (1996). *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Cornell University Press.

- Sztompka, P. (2000). Cultural Trauma: The Other Face of Social Change. *The European Journal of Social Theory*, 4, 449–466
- Sturken, M. (2001). Comfort, irony, and trivialization: the mediation of torture. *International Journal of Cultural Studies*, 1, 1–18.

Інформація про авторів

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 Liudmyla Viktorivna, Doctor of Philology, Professor of the Department of Ukrainian Literature and Journalism named after Professor Leonid Ushkalov, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University; 2, Valentynivska street, Kharkiv, 61168, Ukraine; e-mail: garmash110@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8638-3860>

Ілеа Лаура Туца – доктор літератури, доцент кафедри порівняльної літератури, Університет Бабеш-Боляй; вул. Хореа, 31, м. Клуж-Напока, 400202, Румунія; e-mail: airarle@yahoo.com

Ilea Laura Tusa, Doctor of Letters, Associate Professor, Director of the Department of Comparative Literature, Babes-Bolyai University; 31 Horea Street, 400202, Cluj-Napoca, Romania; e-mail: airarle@yahoo.com; <http://orcid.org/>

УДК 821.161.2 – 311 Загребельний
DOI 10.34142/2312-1076.2022.2.100.11

Наталя Нестеренко

РЕЦЕПЦІЯ ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЙ Г. СКОВОРОДИ У ТВОРЧОСТІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Abstract

The article is devoted to the study of the realization of the philosophy of freedom, the idea of «kindred work» by H. Skovoroda in the historical novelism of P. Zagrebelyny.

Skovoroda's concept of freedom, the concept of «kindred work», related to the ideas of rehabilitation of the self-worth of a person, needs new research and scientific understanding taking into account the context of the present age, which determines the relevance of the issues raised in the article.

The purpose of the study is to trace the reception of philosophical ideas (philosophy of freedom, the doctrine of «kinship work») by H. Skovoroda in P. Zagrebelyny's historical novels «Miracle», «I. Bohdan (Confession in glory)», «Thousand-year-old Mykolay».

The task of the article is to analyze the projection of the Skovoroda's idea of freedom in the historical novels of P. Zagrebelyny on the images of Bohdan Khmelnytskyi («I, Bohdan (Confession in Glory)»), Mykolay Smian («Thousand-year-old Mykolay»); to reveal the basic concept of «kindred work» manifested in the images of Syvook («Miracle»), Mykolay Smyan, professor Cherkas, the Ukrainian people («Thousand-year-old Mykolay»).

The work implements a combination of historical-literary and comparative-historical methods, an analytical-descriptive approach is applied, which consists in the selection, systematization and analysis of material.

The vision of freedom characteristic of the cossack era, as well as Ukrainian history as a relentless struggle for freedom, finds its interpretation in P. Zagrebelny's novel. The novel «I Bohdan (Confession in Glory)» by P. Zagrebelny is an interpretation of the figure of Bohdan Khmelnytskyi as an exponent and founder of the Ukrainian nation on the path of the liberation war for freedom, which is included in the model of the «father of freedom» of the Skovoroda's.

The desire for freedom: personal, religious, national for the main character of P. Zagrebelny's novel «Thousand-year-old Mykolay» is a defining character trait. Mykolay is an expression of the thousand-year-old aspirations of the people for independence at various historical stages. The character of the work represents the author's concept of the types of national character of Ukrainians: smerdis, cossacks, haydamaks.

The idea of «kindred work» can be clearly traced in the image of the construction worker Syvook in the historical novel «Miracle» by P. Zagrebelny, who developed his talent by going a long way in search of harmony of colors and work for the good.

The interpretation of the idea of «kindred labor» in the novel «Thousand-year-old Mykolay» by the Skovoroda's idea is that it is not just an innate task for an individual (Mykola Smiyan, professor Cherkas) to work on the land, but also the road to the happy destiny of the Ukrainian people.

So, H. Skovoroda's philosophy of freedom had a noticeable influence on the historical novelism of P. Zagrebelny. The heroes: Bohdan Khmelnytskyi («I, Bohdan») and Mykolay («Thousand-year-old Mykolay») are the clear embodiments of the Skovorodinov's model of «freedom as the highest value». The idea of «kinship work» is manifested in the images of Sivook, the construction worker from «Miracle», Mykolay, professor Cherkas from «Thousand-year-old Mykolay».

Keywords: philosophy of freedom, «kinship work», historical novel, messianism, national character.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню реалізації філософії свободи, ідеї «сродної праці» Г. Сковороди в історичній романістиці П. Загребельного.

Сковородинівська концепція свободи, поняття «сродної праці», пов'язані з ідеями реабілітації самоцінності людини, потребує нових досліджень і наукового осмислення з урахуванням контексту нинішньої доби, що й зумовлює актуальність порушеної в статті проблематики.

Мета студії – простежити рецепцію філософських ідей (філософії свободи, учення «сродної праці») Г. Сковороди в історичних романах П. Загребельного «Диво», «Я, Богдан (Сповідь у славі)», «Тисячолітній Миколай».

Завдання статті – проаналізувати проєкцію сквородинівської ідеї свободи в історичних романах П. Загребельного на образи Богдана Хмельницького («Я, Богдан (Сповідь у славі)»), Миколая Сміяна («Тисячолітній Миколай»); розкрити засадниче поняття про «сродну працю» оприявлене в образах Сивоока («Диво»), Миколая Сміяна, професора Черкаса, українського народу («Тисячолітній Миколай»).

У роботі реалізовано поєднання історико-літературного й порівняльно-історичного методів, застосовано аналітично-описовий підхід, який полягає в підборі, систематизації й аналізі матеріалу.

Характерна для козацької доби візія свободи, а також української історії як безугавної борні за свободу знаходить своє тлумачення в романі П. Загребельного. Роман «Я, Богдан (Сповідь у славі)» П. Загребельного – інтепретація постаті Богдана Хмельницького як виразника й засновника української нації на шляхах визвольної війни за свободу, що вкладається в сквородинівську модель «батька вольності».

Прагнення до свободи: особистої, релігійної, національної для головного героя роману П. Загребельного

«Тисячолітній Миколай» є визначальною рисою характеру. Миколай є виразником тисячолітніх прагнень народу до незалежності на різних історичних етапах. Персонаж твору репрезентує авторську концепцію про типи національного характеру українців: смердів, козаків, гайдамаків.

Ідея «сродної праці» виразно простежується в образі будівничого Сивоока в історичному романі «Диво» П. Загребельного, який розвинув свій хист, пройшовши довгий шлях у пошуках гармонії барв і праці на благо.

Інтерпретація сквородинівської ідеї «сродної праці» в романі «Тисячолітній Миколай» полягає в тому, що це не просто природжене діло для окремої особистості (Микола Сміян, професор Черкас) трудитися на землі, але й дорога до щасливої долі українського народу.

Отже, філософія свободи Г. Сковороди мала помітний вплив на історичну романістику П. Загребельного. Виразними втіленнями сквородинівської моделі «свободи як найвищої цінності» виступають герої: Богдан Хмельницький («Я, Богдан»), Миколай («Тисячолітній Миколай»). Ідея «сродної праці» оприявлена в образах Сивоока, будівничого з «Дива», Миколая, професора Черкаса із «Тисячолітнього Миколая».

Ключові слова: філософія свободи, «сродна праця», історичний роман, месійність, національний характер.

Вступ

«Історія народу ставить перед людиною проблему часу з його вічною тривалістю. Одні пристосовуються до часів, у яких живуть, і щезають так само безслідно, як і з'явилися, інші намагаються змінити час, перебороти, вирватися з його невблаганності, – таким судилося безсмертя, вони випереджають свої епохи, вони належать прийдешнім поколінням, їм судилося вічність», – цими словами починається есе «Ум всеосяжний і бунтівливий»

П. Загребельного про Г. Сковороду, уміщене в книзі «Неложними устами» (Загребельний, 1981а: 52).

Багатогранний світ філософії українського мислителя в цілому спонукає науковців до вирішення нових проблем, які є надзвичайно важливими в наш час. Відтак концепція свободи філософа, поняття «сродної праці», пов'язані з ідеями реабілітації самоцінності людини, потребує нових досліджень і наукового осмислення з урахуванням контексту нинішньої доби, що й зумовлює актуальність порушеної в статті проблематики.

Методологія і методи дослідження

Методологічну основу статті становлять наукові принципи сучасної літературознавчої науки, а саме діалектичної єдності літератури й суспільства, культури, історії, об'єктивності й історизму в оцінці фактів, взаємозалежності й взаємозв'язку літературних явищ, обмеження множини потенційних інтерпретацій. У роботі реалізовано поєднання історико-літературного й порівняльно-історичного методів, застосовано аналітично-описовий підхід, який полягає в підборі, систематизації й аналізі матеріалу.

Дискусії

У різні часи критиками доробку П. Загребельного виступали: С. Андрусів (1987), В. Дончик (1998), В. Балдинюк (2002), М. Слабошпицький (2004), Н. Зборовська (2006, 2011), Н. Білик (2009) та ін. Автори прагнули через ідейно-тематичне, проблемно-конфліктне, жанрово-стильове багатство прози письменника розкрити художній метод, простежити еволюцію героїв, показати концепцію людини; проаналізувати образно-символічний словник доробку кінця 1980-х – першої половини 90-х років, виділити вдале поєднання романтичної піднесеності та символічно-філософської місткості, визначити жанрові різновиди й модифікації історичних романів. Попри це було недостатньо приділено увагу вивченню впливу філософських ідей

Г. Сковороди на творчість П. Загребельного, оскільки постать Українського Сократа неодноразово зринає в текстах письменника.

Мета цієї розвідки – простежити рецепцію філософських ідей (філософії свободи, учення «сродної праці») Г. Сковороди в історичних романах П. Загребельного «Диво», «Я, Богдан (Сповідь у славі)», «Тисячолітній Миколай».

Завдання статті – проаналізувати проєкцію сквородинівської ідеї свободи в історичних романах П. Загребельного на образи Богдана Хмельницького («Я, Богдан (Сповідь у славі)»), Миколая Сміяна («Тисячолітній Миколай»); розкрити засадниче поняття про «сродну працю» оприявлене в образах Сивоока («Диво»), Миколая Сміяна, професора Черкаса, українського народу («Тисячолітній Миколай»).

Результати дослідження

На думку відомого дослідника творчості Григорія Сковороди Л. Ушкалова, «підстави розглядати Сковороду як “філософа свободи”, не викликають <...> сумнівів. Ідеться не лише про його науку – ідеться про його спосіб існування, бо навіть славетна автоепітафія нашого філософа “Світ ловив мене, та не спіймав” – то не що інше, як радикальний маніфест свободи» (Ушкалов, 2015: 24).

Найповнішого художнього синтезу філософія свободи давньоукраїнського мислителя досягла у творчості письменників тих суспільно-історичних періодів, коли гостро поставала проблема збереження самоцінності людської особистості, її внутрішнього духовного простору.

Становлення П. Загребельного як автора історичної прози було процесом поступовим. Важливу роль на цьому шляху відіграли як надзвичайне авторове критико-аналітичне обдарування, так і «дух» доби, позначеної відродженням

націо- й державотворчих устремлінь українців, починаючи з 60-х рр. ХХ століття.

Шістдесятництво породило нову хвилю історичного роману – твори П. Загребельного, Р. Іваничука, Р. Федоріва, Ю. Мушкетика, І. Білика, Р. Іванченко. П. Загребельний разом з І. Чендесем, А. Діамаровим, В. Земляком, Ю. Мушкетиком та іншими авторами старшого покоління, хоч і не належали до ядра шістдесятників, були ними за суттю (Історія української літератури ХХ століття, 1998).

Новий український роман поєднав у собі «риси класичного історичного роману з його серйозним дослідженням минулого та історико-художнього роману з «тотальним поглядом на речі», активною проєкцією на сучасність, філософічністю, інтелектуальністю» (Андрусив, 1987: 10).

На думку В. Балдинюк, «П. Загребельний належить до того типу авторів, які невпинно еволюціонують і тематично, і стилістично, переосмислюючи культурні архетипи й символи» (Балдинюк, 2004: 1). Літературознавчиня виділяє власне романтичний оповідний модус у творчості письменника, наголошуючи, що «у своїй історичній прозі Загребельний використовує здебільшого традиційні романтичні форми, наприклад, пригодницької прози й романсу, поєднуючи їх з філософсько-культурним коментарем та інтелектуальними параболлами» (Балдинюк, 2004: 2).

Образ Григорія Савича займає помітне місце у творчості П. Загребельного. Уперше великий філософ був зображений письменником у романі «Шепіт» (1963-65), де в народнопоетичному дусі переповідається легенда з життя просвітителя, коли останній «посеред відкритого степу уберігся від зливи, мов святий янгол» (Загребельний, 1981b: 395). Пізніше, «Squaw-wordl» (саме таке ім'я отримав Сковорода в романі з чотирьох повідомлень і не без фантастики «Безслідний Лукас» (1976–1986)) репрезентує

Україну як один із найвидатніших філософів, якого автор порівнює з Діогеном, бо життя своє провів у мандрах і бідності» (Загребельний, 1989: 231), та Сократом, бо нагадував його «силою розуму» (Загребельний, 1989: 231).

3-поміж основних рис прози П. Загребельного, на думку Н. Зборовської, вирізняється «філософська аналітичність вічних істин» (Зборовська, 2006: 26), реалізована в надзвичайно продуктивному – історичному матеріалі.

Головні герої історичних романів класика української літератури нерозривно пов'язані з боротьбою за незалежність України в різні часи й епохи. Так, головний герой історичного роману «Я, Богдан (Сповідь у славі)» стверджує: «Я знав волю народу свого та знай звертався до нього за підтвердженням, хотів ще й ще раз почути голос його, бажання найсокровенніше» (Загребельний, 2001: 630).

Тяглисть традиції називати Б. Хмельницького батьком свободи, на думку Л. Ушкалова, простежується в українській літературі з середини XVII: «Тим часом самого Хмельницького десь від середини XVII століття в старій Україні зазвичай сприймали як «батька вольності». Уславлення свободи пов'язане з ім'ям великого гетьмана в «Оді до вольності» («De libertate») Сковороди» (Ушкалов, 2014: 27). Філософ у поезії утверджує думку про свободу як найвищу цінність: «Що є свобода? Добро в ній якеє? / Кажуть, неначе воно золотее? / Ні ж бо, не злотне: зрівнявши все злото, / Проти свободи воно лиш болото» (Сковорода).

У розумінні героїчного чину гетьмана Богдана Хмельницького, на думку Л. Ушкалова, є кілька вимірів: «Утім, у письменників старої України свобода, як і чимало інших філософських універсалій, має не лише «горизонтальний» (людина на «театрі життя»), але й «вертикальний» (людина – Абсолют) вимір» (Ушкалов, 2014: 28). Життя історичної особи – публічне, а тому належить

світові. У своєму монолозі-сповіді герой намагається показати свої вчинки не тільки як гетьмана, а й простої людини, якій не чужі боління й радощі, невдачі й помилки, розкрити приховані мотиви тих чи інших дій. Роман написаний у формі монологу-сповіді Богдана, означеного як сповідь у славі, тобто в ситуації активізованої мужності до життя. Сповідь, на думку Н. Зборовської, має «не лише історичний, а й метафізичний характер: гетьман усвідомлює українську історію та себе в ній після своєї смерті, точніше сказати: метафізичний Богдан оцінює історичного» (Зборовська, 2011: 22).

Л. Ушкалов стверджує, що поняття свободи в його «вертикальній» стратегії українські барокові автори трактували як *liberum arbitrium*, тобто як «самовластіє», бо людина, маючи Божий образ і подобу постає саме «самовласною», а отже, здатною самостійно обирати поміж добром і злом (Ушкалов, 2014). У романі «Я, Богдан (Сповідь у славі)» цей «самовласний» вибір проілюстровано рядками про складні переживання героя: «А тим часом довкола тривала боротьба добра і зла, Бога і диявола, між мирською суєтою і вічністю і я мимоволі вплутувався в ту боротьбу, вгрузав у суєту більше й більше і вже починав лякатися, що не сповню призначення, яке відчував у своїй душі, тоді рвався всіма смислами і допускався вчинків таких, про які гріх і згадувати. Занесений над мою голову палаш Конецпольського після зухвалих моїх слів про Кодацьку кріпость спам'ятав мене, кинув у отхлань, у самі пекла, де валували чорні дими з позасвіття, і тут я мав або загинути, або ж зродитися таким, яким судилося мені історією» (Загребельний, 2001: 102).

П. Загребельний показує гетьмана, з одного боку, як представника вільнолюбного козацького народу, а з другого – як історичного реаліста, здатного дивитися вперед на цілі віки: «Ніхто ще тоді про се не думав і не гадав, навіть сама історія мовчала, бо її погляд спрямований тільки назад, прозріти ж будущину неспроможен» (Загребельний, 2001: 373).

Характерна для козацької доби візія свободи, а також української історії як безугавної борні за свободу знаходить своє тлумачення в романі П. Загребельного: «Мій народ творив себе і на полях битовних, і в замилюванні свободою, та й у свідомому прагненні уникнути упокорень, поразок, шибениць і даремного страждання» (Загребельний, 2001: 630).

У «De libertate» Г.Сковороди, за міркуваннями Л. Ушкалова, уславлення імені гетьмана – це не просто історична ремінісценція на Мойсея, яким Хмельницький постає в літописі Величка, а ствердження богообраності месії, який має визволити український народ із-під польського гніту (Ушкалов, 2017).

Мотив віщування в романі в різних варіантах доволі часто актуалізується, що, очевидно, спричинено авторською настановою на утвердження основного концепту твору – месійності Богдана Хмельницького. Не випадково образ Богдана багато разів асоціюється з Мойсеєм: «...бо ж звано мене за життя Мойсеєм, що порятував свій народ від неволі...» (Загребельний, 2001: 9). Цінність розуму й знання для персонажа зіставляється автором із значенням Тори, Закону Мойсея (Старий Завіт) для іудеїв: «Зі мною завжди буде моє знання, а це вище за всі клейноди світу. Складу з того знання п'ятикнижжя свого життя, як Моєсей» (Загребельний, 2001: 9).

Герой П. Загребельного, полемізуючи зі Г.Сковородою й Т.Шевченком щодо оцінки його дій, провіщає народження непересічних особистостей України – продовжувачів традицій свободи: «Ще не народився великий філософ мого народу і великий поет його не прийшов, я не міг тоді вгадати їхніх імен, які, може, затьмарять моє ім'я, але мислі їхні великі вогненно зблиснули перед моїми очима тої ночі, провіщаючи будучину землі моєї і народу українського» (Загребельний, 2001: 331). Роздумуючи про майбутнє, Богдан

Хмельницький постає перед дилемою: «Стати отцем вольності не на мить, не на день, а на віки ...» (Загребельний, 2001: 332).

У романі кожна нова перемога будила в Богдані Хмельницькому відчуття випростання народу з віковичного рабства, народження нової нації, яка боролася за честь, за волю: «Билися не тільки за свою землю, але й за свою гідність, за славу й історію, тож і вийшла та битва нещаслива для шляхетської сторони, їхнє військо одразу стратило серце, і вже тепер не я мав почуватися жертвою, а ті, хто ще вчора в безмірній пихатості своїй вважали нас на ніщо і вже святкували вікторію, ще й не здобувши її» (Загребельний, 2001: 380).

Образ Богдана – це новий вимір національного характеру, що керувався принципом боротьби за волю в усіх її проявах: «Ніхто ніколи не буває вільними до кінця. Але одні борються за свободу, інші тільки животіють у погнобленості, вдаючи вдоволення. Щастя не втім, щоб мати свободу, а втім, щоб боротися за неї, і не так словом, як ділом» (Загребельний, 2001: 484).

Роман «Я, Богдан (Сповідь у славі)» П. Загребельного – інтерпретація постаті Богдана Хмельницького як виразника й засновника української нації на шляхах визвольної війни за свободу, що вкладається в сквородинівську модель «батька вольності».

Значною подією в літературному процесі 1990-х років стала поява умовно-історичного роману П. Загребельного «Тисячолітній Миколай». М. Слабошпицький, аналізуючи художній метод письменника цього періоду, зазначає: «... чи не менш зухвалий експеримент звести в «Тисячолітньому Миколаї» століття й розкидані в них людські долі в єдиний сюжетний клубок, створивши цільну контамінацію «прози ідей» та «прози характерів» (Слабошпицький, 2004: 147).

Роман «Тисячолітній Миколай» П. Загребельного виявляє своєрідність із огляду на те, що текст репрезентує

«умовну» біографію людини – українця, який живе тисячу років, проходячи за цей час довгий шлях випробувань, злетів і падінь. У романі «Тисячолітній Миколай» людська душа, прагнучи бути вільною на тисячолітніх теренах історії України, увесь час потрапляє в полон до релігії, до суспільства, до історичних подій: «Ми не присягаємо своїм богам, і ми всі – вільні. Ви ж попихачі в свого бога. А хто стане попихачем у бога, буде попихачем і в людей» (Загребельний, 1994: 76). Письменник пропонує розглядати минуле крізь призму життя звичайної людини, її приватності, таким чином перетворюючи «велику історію» в історію «малої людини»: «Спудеї з старших класів філософських і богословських, іноки, ієреї, протопопи, ієромонахи вже з початком славної війни Хмельницького, а надто ж після Зборівської угоди і побуту великого гетьмана в Києві, один поперед одного стали домагатися нобілітації, занесення до козацького компуту, без вагань змінювали чорну рясу на білу свитку козацьку, а хрест на мушкет і йшли виборювати вольності свого народу, вже не самою душею, а й рукою» (Загребельний, 1994: 96). Очевидно, саме цим можна пояснити спроби П. Загребельного до концептуалізації вітчизняної історії в ракурсі її психологічного переживання не стільки великими історичними діячами, скільки людьми, які жили в певну історичну епоху, спроби створити не просто образи певних історичних епох, скільки «оживити» людину тих часів у всій повноті її приватного, соціального й духовного життя.

Прагнення до свободи: особистої, релігійної, національної для головного героя – Миколая є визначальною рисою характеру. Персонаж обирає волю, бо «краще бути голодним горобцем під холодною стріхою, ніж райською пташкою в золотій клітці» (Загребельний, 1994: 81). У цій цитаті бачимо алюзію на сквородинівське «мені моя сопілка й вівця дорожчі царського вінця». Подаючи виразні історичні епохи: часи Володимира Великого, Богдана Хмельницького,

Голодомор 1933 року, Другу світову війну, перебудову, П. Загребельний розмірковує над становленням національного характеру. У тексті роману автор визначив три психологічні типи українців: смерди, козак, гайдамаки, які на його думку притаманні нашому народові на різних етапах його розвитку: «Як на мене, то український народ взагалі не піддається поділу на класи в усі часи сповідуючи єдину віру, він завжди був незалежний у відправі обрядів цієї віри, єдина ж сила, якій підкорявся, – це історія, і саме вона виокремила в ньому три головні характери, якими він утвердився на цій землі і показав перед усім світом, характери ж ці: козаки, гайдамаки і смерди» (Загребельний, 1994: 420). Концепція письменника щодо особливостей творення цих національних типів простежується у творах історичної тематики 1960-90-х років: від роману «Диво» до роману «Тисячолітній Миколай».

Тяглисть типів національного характеру українців виступає важливим елементом самоцінності людської особистості. У спогадах головного героя історичного роману «Тисячолітній Миколай» важливою пересторогою, докором на все життя стало понищення козацького й гайдамацького в душі Миколи Сміяна, що мало несподівані наслідки. Герой, «забувши малого брата свого, став смердом ще безнадійнішим, і, власне остаточним, бо, не дбаючи про брата ... не тільки його майбуття, але й власну судьбу» (Загребельний, 1994: 42).

Органічною складовою філософського вчення Г. Сковороди є його засадниче поняття про «сродну працю». На думку мандрівного філософа, мудрою й щасливою можна назвати лише ту людину, яка усвідомила спорідненість своєї душі й тієї справи, яку вона обирає головним заняттям у житті, до якого прагне з дитинства. Ця природна відповідність, спорідненість душі й справи всього життя і є «сродною працею».

Ідея «сродної праці» виразно простежується в образі будівничого Сивоока в історичному романі «Диво» П. Загребельного. Його шлях до пізнання життя й секретів мистецтва, удосконалення майстерності пролягає з древлянської пущі через усю Наддніпрянську Русь, Болгарію, Візантію й завершується в Києві після створення дива – Софіївського собору. Герой розвинув свій хист, пройшовши довгу дорогу в пошуках гармонії барв і праці на благо: «Він пробував сам накидати барви на глину й на дерево, і в нього вийшло відразу, аж він сам не повірив, ... що в нього між оком і рукою є те, чого нема ні в кого з людей, а саме цим і визначається той, що може вичаровувати з небуття новий світ богів і візерунків» (Загребельний, 2000: 131).

Н. Білик уважає, що розуміння творчого начала як одвічного й невмирущого властиве П. Загребельному (Білик, 2009). У романі «Первоміст» письменник зазначає, що «люди, поставивши велику споруду, віддаючи їй власні душу та вміння, у творчій праці подібні до зернини, що, кинута в землю, із загибелі проростає пишним зелом: своїм умінням, своєю неперевершеністю» (Загребельний, 1980: 435–437). У романі «Диво» в епізоді завершення майстром Сивооком фресок у Софійському соборі, автор зауважує, що «і через багато віків, коли зазвучать для когось оці старі барви, оживе тоді в них ... і погляд, і серце Сивоокове, мов у променях сонцевороту» (Загребельний, 2000: 547).

Сродність до праці на землі є наскрізним мотивом роману «Тисячолітній Миколай». Після всіх життєвих перепетій Миколай повертається до годувальниці: «Втікаючи від людської метушняви, нищості й нікчемності, став я смердом, повернувся до землі, бо в землі – найбільша ніжність світу, в її травах, деревах, злаках, а не в пустих розкошах, залізі, насильстві й пихатості» (Загребельний, 1994: 132). Письменник уважає, що дух нашої історії не в розбишацтві, а в спокійній праці на землі, бо навіть запорозькі козаки більше

господарювали, ніж воювали: «... і брат мій Марко, як і все козацтво від гетьмана до простого шеренгового, охоче й з радістю вішало шаблю на цвяшок і бралось за сошку, щоб обробити клапоть ґрунту, зароблений ранами і кров'ю» (Загребельний, 1994: 133).

Професор Черкас, викладач і товариш Миколи Сміяна, знав тільки свою працю: «Притулений до землі, зібгавшись калачиком, як дитя в материнському лоні, навіки ставши добровільним бранцем землі, він знайшов у собі силу, щоб вознести мисль для тривожних, небезпечних і віщих роздумів, і хоч у нього вперто й жорстоко відбирали учнів і навіть звичайних слухачів, він не знав відчаю, щедро даруючи свою мисль просторам, наснажуючи їх високими зарядами тієї вічної загадкової енергії, яка не вмирає навіть по смерті її носія» (Загребельний, 1994: 493).

Інтерпретація сквородинівської ідеї «сродної праці» в романі «Тисячолітній Миколай» полягає в тому, що це не просто природжене діло для окремої особистості трудитися на землі, але й шлях до щасливої долі українського народу: «...ми вперто орали свою землю, може, сподіваючись, що не тільки пшениця виросте в цих степах, а й щаслива доля» (Загребельний, 1994: 536).

Висновки

Отже, філософія свободи Г. Сковороди мала помітний вплив на історичну романістику П. Загребельного. Виразними втіленнями сквородинівської моделі «свободи як найвищої цінності» виступають герої: Богдан Хмельницький («Я, Богдан»), Миколай («Тисячолітній Миколай»).

Ідея «сродної праці» оприявлена в образах Сивоока, будівничого з «Дива», Миколая, професора Черкаса із «Тисячолітнього Миколая». Як стверджує П. Загребельний, «у кожній справі треба ставати Сковородою, не інакше. Вибороти право на ім'я, а тоді все життя боротися за своє ім'я, за свій розум і за свій талант» (Загребельний, 1994: 465). Видається

перспективним простежити вплив філософських ідей Сковороди на інші історичні романи письменника.

Література

- Андрусив, С. (1987). *Историческая романистика Романа Иванычука и ее место в развитии жанра*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Київ.
- Балдинок, В. (2004). *Наративні моделі сучасної прози (за творчістю Павла Загребельного та Валерія Шевчука)*. Автореф. дис. канд. філол. наук. Київ.
- Білик, Н. (2009). Міфологічний вимір семантики ключового знака-символу в романах П. Загребельного «Диво» і «Первоміст» та І. Андрича «Міст на Дрині». *Слово і час*, 10, 66–76.
- Дончик, В. (Ред.). (1998). *Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн.* Кн. 2: Друга половина ХХ ст. Київ: Либідь.
- Загребельний, П. (1980). *Твори: у 6 т.* Т. 3: Первоміст. Київ: Дніпро.
- Загребельний, П. (1981а). *Неложними устами: статті, есе, портрети*. Київ: Радянський письменник.
- Загребельний, П. (1981б). *Шепіт*. Київ: Молодь.
- Загребельний, П. (1989). *Безслідний Лукас: роман з чотирьох повідомлень і не без фантастики*. Київ: Радянський письменник.
- Загребельний, П. (1994). *Тисячолітній Миколай*. Київ: Довіра.
- Загребельний, П. (2000). *Диво*. Київ: Махаон-Україна.
- Загребельний, П. (2001). *Я, Богдан (Сповідь у славі)*. Харків: Фоліо.
- Зборовська, Н. (2006). *Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури*. Київ: Академвидав.
- Зборовська, Н. (2011). Влада і свобода в романах Павла Загребельного. *Слово і час*, 10, 3–23.
- Сковорода, Г. *De Libertate*. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=269>
- Слабошпицький, М. (2004). *Тризе, або тасмниця творчості*. Київ, 7–8, 147–156.
- Ушкалов, Л. (2014). *Сковорода, Шевченко, фемінізм...: Статті 2010–2013 років*. Харків: Майдан.

Ушкалов, Л. (2017). «*Душу й тіло ми положим за нашу свободу...*»: Що таке свобода для українця? Режим доступу: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5497>

References

- Andrusiv, S. (1987). *Istoricheskaja romanistika Romana Ivanychuka i ee mesto v razvitii zhanra [Historical romance of Roman Ivanychuk and its place in the development of the genre]*. Avtoref. dis. kand. filol. nauk. Kyiv [in Ukrainian].
- Baldynyuk, V. (2004). *Narativni modeli suchasnoyi prozy (za tvorchystyu Pavla Zagrebelnogo ta Valeriya Shevchuka) [Narrative models of modern prose (based on the work of Pavel Zagrebelny and Valery Shevchuk)]*. Avtoref. dys. kand. filol. nauk. Kyiv [in Ukrainian].
- Bilyk, N. (2009). Mifologichnyj vymir semantyky klyuchovogo znaky-symvolu v romanax P. Zagrebelnogo «Dyvo» i «Pervomist» ta I. Andrycha «Mist na Dryni» [The mythological dimension of the semantics of the key sign-symbol in P. Zagrebelny's novels "Wonder" and "Pervomist" and I. Andrych's "Bridge on the Drina"] *Slovo i chas*, 10, 66–76 [in Ukrainian].
- Donchyk, V. (Red.). (1998). *Istoriya ukrayinskoyi literatury XX st.: u 2 kn. [History of Ukrainian literature of the 20th century: in 2 books]*. Kn. 2: Druga polovyna XX st. [Book 2: The second half of the 20th century]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (1980). *Tvory [Works]*. (Vol. 1-6). (Vol. 3): *Pervomist*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (1981a). *Nelozhnyj ustamy: statyi, ese, portrety [True mouths: articles, essays, portraits]*. Kyiv: Radyanskyj pysmennyk [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (1981b). *Shepit [Whisper]*. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (1989). *Bezslidnyj Lukas: roman z chotyrox povidomleni ne bez fantastyky [Lucas without a trace: a novel of four messages and not without fiction]*. Kyiv: Radyanskyj pysmennyk [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (1994). *Tysyacholitnij Mykolaj [The thousand-year-old Nicholas]*. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (2000). *Dyvo [Miracle]*. Kyiv: Maxaon-Ukrayina [in Ukrainian].
- Zagrebelnyj, P. (2001). *Ya, Bogdan (Spovid u slavi) [I, Bohdan (Confession in Glory)]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

- Zborovska, N. (2006). *Kod ukrayinskoyi literatury: Proekt psyxoistoriyi novitnoyi ukrayinskoyi literatury* [Code of Ukrainian literature: Project of psychohistory of modern Ukrainian literature]. Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].
- Zborovska, N. (2011). Vlada i svoboda v romanax Pavla Zagrebelnogo. [Power and freedom in the novels of Pavel Zagrebelny]. *Slovo i chas*, 10, 3–23 [in Ukrainian].
- Skovoroda, G. *De Libertate*. Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=269> [in Ukrainian].
- Slaboshpyczkyj, M. (2004). *Tryze, abo tayemnytsya tvorchosti* [Trize, or the secret of creativity]. Kyiv, 7–8, 147–156 [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2014). *Skovoroda, Shevchenko, feminizm...: Statti 2010–2013 rokiv* [Skovoroda, Shevchenko, feminism...: Articles 2010–2013]. Kharkiv: Majdan [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2017). «*Dushu j tilo my polozhyz za nashu svobodu...*»: *Shho take svoboda dlya ukrayincy?* [“We will give our soul and body for our freedom...”: What is freedom for a Ukrainian?]. Retrieved from: <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/5497> [in Ukrainian].

Рукопис статті отримано 20 серпня 2022 року

Рукопис затверджено до публікації 11 жовтня 2022 року

Інформація про автора

Нестеренко Наталя Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства і лінгводидактики Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна e-mail: nattapetta@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1267-2907>

Nesterenko Natalia Petrivna, Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor, at the Department of Ukrainian Studies and Linguistics, H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, str. Valentynivska, 2, Kharkiv, 61168, Ukraine e-mail: nattapetta@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-1267-2907>

Рецензенти

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

Кононенко Н. – професор кафедри української етнографії Університету Альберти (Канада);

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

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

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

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

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

Наукове видання

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

**Літературознавство
2022, вип. 2 (100)**

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 17.11.22. Формат 60Ч84 1/16
Наклад 300 прим. Друк. арк. 10,0

