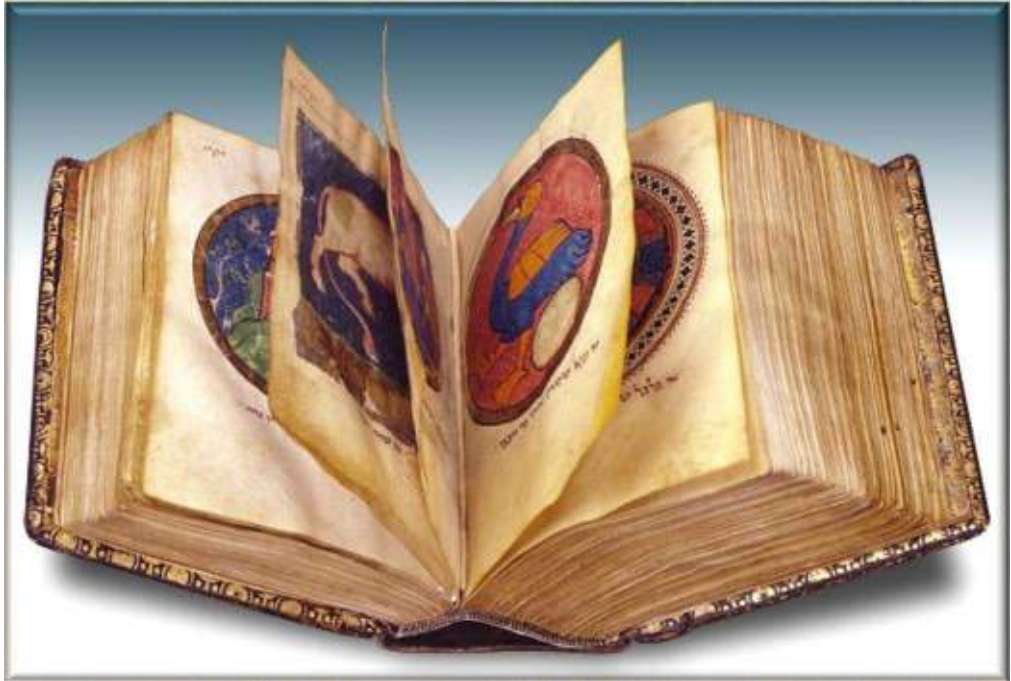


Київський університет імені Бориса Грінченка
Інститут філології

MANUSCRIPT



КЛАСИЧНА СПАДЩИНА І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ КАФЕДРИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2018, №1 (6)

MANUSCRIPT:
КЛАСИЧНА СПАДЩИНА
І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС

Заснований у 2015 році

Серія: філологія
Випуск: 1 (6)

Рік: 2018

Головний редактор: *Ковбасенко Ю. І., канд. філол. наук,
професор*

Редакційна колегія:

Анненкова О. С., д-р філол. наук, проф.

Бігун О.А., д-р філол. наук, проф.

Бондарева О. Є., д-р філол. наук, проф.

Брацкі Артур Себастьян, д-р філол. наук, проф.

Бровко О. О., д-р філол. наук, проф.

Васьків М. С., д-р філол. наук, проф.

Гальчук О.В., д-р філол. наук, доцент (випусковий редактор)

Дроздовський Д.І., канд.філол.наук, ст.наук. співробітник

Єременко О. В., д-р філол. наук, проф.

Корнієнко О. О., д-р філол. наук, проф.

Корнійчук В. С., д-р філол. наук, проф.

Кузьменко В. І., д-р філол. наук, проф.

Мазоха Г. С., д-р філол. наук, проф.

Михед Т. В., д-р філол. наук, проф.

Ойцевич Гжегож, д-р гум. наук, проф.

Погребенник В. Ф., д-р філол. наук, проф.

Поліщук Я. О., д-р філол. наук, проф.

Пронкевич О. В., д-р філол. наук, проф.

Торкут Н. М., д-р філол. наук, проф.

Шевчук Т.С., д-р філол. наук, проф.

Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес /
Редкол: Ю. І. Ковбасенко (голов. ред.), О.В.Гальчук (видавничий редактор) та
ін. К.їв : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2018. № 1(6). 107 с.
укр., біл., рос., англ., пол.

*Наукове видання містить статті, повідомлення та рецензії українських
і зарубіжних учених у галузі історії та теорії літератури, літературної
критики та порівняльного літературознавства.*

*Свідоцтво про державну реєстрацію видане
Державним Комітетом інформаційної політики, телебачення та
радіомовлення України.*

Серія ДК № 1001 від 31 липня 2012 року

**Головний редактор
Ю. І. Ковбасенко**

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту філології
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ISBN 966 – 7486 – 15 – X Київський університет імені Бориса Грінченка

З М І С Т

LECTURA SACRA

- *Ліхоманова Наталя.* МНОЖИННІСТЬ ОПОВІДІ Й ОБРАЗУ ОПОВІДАЧА У ПРОЗІ ДЖОНА БАРТА5
- *Вишницька Юлія, Коломоєць Олена.* ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ВЕРСІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНАХ ДЖОРДЖО ЩЕРБАНЕНКА «ПРИВАТНА ВЕНЕРА» ТА «ТЕНЕТА ЗРАДИ».....11

АРХІВАРІУС

- *Тверітінова Тетяна.* ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА КУЛЬТУРОЦЕНТРИЗМУ В РОМАНІ БОРИСА АКУНІНА «АЛТИН-ТОЛОБАС».....22

ЗУСТРІЧНІ ТЕЧІЇ

- *Кая Семіх.* МИСТЕЦТВО ЯК SACRUM-ПРОСТІР ДЛЯ ПОШУКУ ВЛАСНОЇ САМОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ОРХАНА ПАМУКА)34

AD FONTES!

- *Гальчук Оксана.* ТРАДИЦІЇ ОРАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПОЕТИЧНОМУ САМОВИЗНАЧЕННІ МИКОЛИ ЗЕРОВА51

СВІТИ ТЕКСТІВ І ТЕКСТ СВІТІВ

- *Догадіна Вікторія.* «НІМЕЦЬКИЙ ШЕКСПІР»: РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ВЕЛИКОГО БАРДА В НІМЕЦЬКІЙ ЕСТЕТИЦІ ТА ІДЕОЛОГІЇ.....63
- *Рекша Михайло.* МІФОСОН ЯК ІДІОСТИЛЬОВИЙ ПРИЙОМ ТВОРЕННЯ ХРОНОТОПУ В ПОВІСТІ ДЖЕКА ЛОНДОНА «ПЕРЕД АДАМОМ».....71

НАУКОВИЙ ДЕБЮТ

- *Щока Ольга.* ШЕРЛОКІАНА: МНОЖИННІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ.....79
- *Вінічук Софія.* МАЙДАННА ЛІТЕРАТУРА ТА ЛІТЕРАТУРА ПРО УПА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ.....89

НОВЕ ЖИТТЯ В НОВОМУ СЛОВІ

- *Біленко Альона.* ПЕРЕКЛАДИ З НІМЕЦЬКОЇ ПОЕЗІ.....106

*Публікації цього номера репрезентують дослідження
в руслі спільної наукової теми кафедр
світової літератури та української літератури і компаративістики
«Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах»*

LECTURA SACRUM

УДК 82.02/.09

Ліхоманова Наталія

МНОЖИННІСТЬ ОПОВІДІ Й ОБРАЗУ ОПОВІДАЧА У ПРОЗІ ДЖОНА БАРТА

Стаття висвітлює тему множинності оповіді й особистості оповідача у літературі «чорного гумору» (на прикладі творчості сучасного американського автора Джона Барта). Фрагментарність викладу оповіді демонструє руйнування ідентичності особистості оповідача, багатолікність його «я» і, зрештою, сприяє створення сюрреалістичної площини розгортання подій. Аналізується проблема втрати цілісності особистості оповідача у творі, поява у сучасному літературознавстві поняття «гіперавторства» (М. Епштейн), формування і функціонування гібридної ідентичності.

***Ключові слова:** література «чорного гумору», ідентичність, гібридна ідентичність, гіперавторство.*

The article covers the topic of the plurality of narrative and personality in the literature of "black humor" (on the example of the work of such American author as J. Barth). The fragmentation of the presentation of the narrative demonstrates the destruction of the identity of the narrator's personality, the multiplicity of his "I" and, ultimately, contributes to the creation of a surrealistic plane of deployment of events. The problem of loss of the integrity of the narrator's personality in the work, the emergence in modern literary criticism of the concept of "hyper-authorship" (M. Epstein), the formation and functioning of hybrid identity is analyzed.

***Key words:** literature of "black humor", identity, hybrid identity, hyper-authorship.*

Джон Барт – визнаний класик американської постмодерністської літератури, теоретичні праці якого «The Friday Book» (1984) та «Further Fridays» (1995) демонструють літературно-критичні погляди на розвиток та становлення роману другої половини ХХ ст. Автор вводить поняття, що набули поширення в сучасному літературознавстві і не потребують наразі додаткових пояснень: «література виснаження» і «література наповнення», «довірливий читач» і «досвідчений читач», говорить про вплив масової культури на формування сучасного літературного процесу та власні прагнення «виховати новий тип читача», який би розумів

та інтерпретував ігровий культуроцентричний текст. До того ж і професійна діяльність Дж. Барта завжди була пов'язана із викладанням літератури в університеті.

Перші романи автора «Плавуча опера» (1956), «Кінець шляху» (1958) традиційно зараховують до літературної школи «чорного гумору» поруч із творами такими авторів, як К. Кізі, Т. Пінчон, Дж. П. Донліві, В. Берроуз. Наступні романи дослідники творчості Дж. Барта називають «постмодерністськими», «ігровими», «метатекстуальними». Вивченню творчості Дж. Барта присвячені роботи американських літературних критиків (Дж. Кеннар, Р. Шульц, Дж. Клінковіц, Дж. Джозеф, П. Тобін) та українських літературознавців (Т. Денисова, М. Коваль, О. Старшова).

Проблематика нашого дослідження стосується теми множинності оповіді й образу оповідача у прозі Дж. Барта.

Р. Шоулз, дослідник творчості представників «чорного гумору», свого часу дав визначення авторам щойно вигаданих чи давно зафіксованих історій, назвавши їх «фабуляторами». Тобто вмілими оповідачами ймовірних і неймовірних історій, які отримують задоволення від інтерпретації давніх оповідей, розвитку ідей, образів і сюжетів. Така насолода від гри словами демонструється і в гуморі. Подібна думка повторюється у дослідженні Т. Таннера «Місто із слів». Як вважає автор, розповідні конструкції для американських письменників – це форма реалізації своєї особистої свободи, а «чорний гумор» – один із радикальних її виявів.

Визначення художньої манери письма представників «чорного гумору» передусім демонструється в контексті екзистенціалістського бачення поняття «абсурду». Зокрема праця Ч. Харріса «Сучасні американські автори романів абсурду» присвячена творчості Дж. Геллера, К. Воннегута, Т. Пінчона і Дж. Барта. Р. Хаук у праці «Бадьорій нігілізм» (назву якої запозичує з роману Дж. Барта «Кінець шляху») вважає «чорний гумор» якістю, яка була притаманна американській культурі з часів її формування та яка зберігалася на всіх етапах її історичного розвитку.

Важливою ознакою представників літературної школи «чорного гумору» і, зокрема, автора, творчість якого ми розглядаємо, є фрагментарність оповіді. Вочевидь, що в американській літературі – це передусім продовження традицій «бітників», втілених у відомому романі Дж. Керуака «У дорозі», що

відтворює принцип джазової імпровізації в літературному творі, та методу «нарізки» (cut-up) В. Берроуза, описаний в есе «Метод нарізки Брайона Гайсина», де сутність письменництва зводиться до «розрізання» фрагментів – *«розрізай слова і дивись як вони падають...»*.

М. Епштейн, відштовхуючись від укоріненої структуралістами і постструктуралістами теорії «смерті автора», вводить поняття «гіперавторства»: «Після Творця, смерть якого була проголошена Ніцше, помер і творець, письменник, автор. Чи не варто тоді передбачити, що авторство – як можливе чудо – може й воскреснути, але вже не у земній своїй оболонці смертного індивіда, «біоносія», а у сяючому тілі гіперавторства, яке [...] є спільнотою можливих індивідів, між якими постійно відбувається творча інтерференція. У цьому розуміння авторства не надособистісні, а міжособистісні: кожен із можливих авторів залишає по собі слід у написаному, але не дозволяє встановити біологічне чи біографічне походження цього сліду» [2]. Подібну множинність образу оповідача можемо спостерігати у творах Джона Барта «Заблукавши у кімнаті сміху», «Химера», «Письмена», «Творча відпустка» та інших. Останнім опублікованим на сьогодні твором автора є роман «Кожна третя думка» («Every Third Thought» (2011), який містить елементи метатекстуальності і, відповідно, вияви гіперавторства.

Уже сама назва промовисто спрямовує читача до «Бурі» В. Шекспіра, а саме до слів Просперо у фіналі твору: «And thence retire me to my Milan, where Every third thought shall be my grave» [1, 5]. У перекладі Юрія Клена ці рядки звучать так: «А потім я подамся до Міляну, і буду думати про смерть» [4, 386]. У перекладі М. Бажана: «а звідтіль / Поїду до Мілана. Час надходить / Подумать про могилу» [3, 436].

Тобто «кожна третя думка», згідно з Шекспіром, – це думка про смерть. Дж. Барт розмірковує про «смерть автора», «смерть роману», «смерть персонажу» і «смерть літератури». Оскільки подібний текст не може бути позбавлений елементів авторської рефлексії та саморефлексії, іронії та самоіронії, пародії та самопародіювання, бачимо іронічний погляд як письменника, так і як літературознавця: *«Я – Дж. І. Ньюїтт, якщо ти не знаєш: пошукай його у “Хто є хто у Постмо... у Посмертній Літературі”. Посмертній?.. Ну, ти ж пам’ятаєш ту дурницю щодо Смерті Роману, вірно? Під кінець двадцятого століття з нею носилися всі кафедри англійської*

літератури. Казали, що він і народжений був для смерті, як і всі ми; з того часу бідолаха завзято помирає і, будемо сподіватися, буде ще помирати енергійно і довго» [1, 202].

«Ви мене не знаєте, – з такого звернення Гека до читача розпочинає Семюел Клеменс Марко-твенівські «Пригоди Гекльберрі Фінна», – якщо, звичайно не читали книжку, яка називається “Пригоди Тома Сойєра”» [1, 9], – відкриваючи цитатою твір, Джон Барт налаштовує нас на усталену постмодерну систему «подвійного кодування»: сприйняття авторського самопосилання (зокрема, на попередній текст), а також на закритість автора (Семюеля Клеменса) образом автора-персонажа (наратора і письменника Марка Твена). Із цією цитатою у зверненні до читача перед нами постає Джордж Ірвінг Ньюїтт, оповідач роману, який представляється письменником, автором однієї збірки оповідань «Будівництво» і професором кафедри англійської літератури і письменницької майстерності, а також знайомить нас зі своєю дружиною і музою, професором і поетом Амандою Годд.

Варто зазначити, що перед нами метатекст, який канонічно відповідає традиціям постмодерністського роману (пригадаємо твори І.Кальвіно «Якщо подорожній одної зимової ночі» (1979), Дж. Фаулза «Мантісса» (1982)). Тут також присутній опис процесу творення тексту, який важливіший за сам текст, наявні обов’язкові елементи саморефлексії, традиційні образи Автора, його Музи, Співаватора (або Критика), Читача.

Цей твір також демонструє процес «текстуалізації світу» (М. Фуко). здійснений його головними персонажами Дж. І. Ньюїттом та Амандою Годд, викладачами основ теорії і практики літературної творчості, отже, чудово знайомими з різними версіями і тлумаченнями креативної природи творця тексту. Іронічно Дж. Барт інтерпретує психоаналітичний погляд на сутність творчої репродуктивності, звертаючись до теорії З. Фрейда: «під цим розумілось, що їм належить копати та перекопувати прогнилий компост їх уяви: затверділі грудки і засмерділі рідини спостережень, почуттів, переживань та роздумів, що заносяться у записники або в ‘їдливу пам’ять, поки з них не польється віриш або оповідання» [1, 95].

Джон Барт провокативно називає жанровий різновид свого твору «романом у п’яти порах року», чим налаштовує читача і на сприйняття його епічно-драматичної структури, і демонструє зв’язок

композиції тексту з відомою працею Н. Фрая «Анатомія критики» (1957), у якій канадський літературознавець представляє архетипну модель аналізу тексту і говорить про п'ять модусів літератури, що пов'язані з чотирма міфами календарного циклу: міф весни – комедія, міф літа – романс, міф осені – трагедія і міф зими, що репрезентує іронія та сатира. Осінь – пора ритуального переходу від життя до смерті у Дж. Барта ділиться на дві частини: перший листопад і другий листопад.

Окрім п'яти пір року, що анонсовані в заголовку тексту, у романі є передмова «Прескриптом: Джордж І. Ньюїтт чистить своє наративне горло» і післямова «Позачасовий постскриптом: “Останні речі”» та «Після слів: п'ять постскриптомних сценаріїв», що робить структуру тексту та його наративні стратегії більш ускладненими. Своє ім'я автор скорочує до абрєвіатури ДжИН, спрямовуючи нас до свого роману «Химера» (1972), знову з'являється образ Шахеризади та інтерпретація мотивів і образів «Казок тисячі і однієї ночі». У романі «Плавуча опера» (1994) Дж. Барт відмовляється від відповіді на питання, хто є автор тексту, кажучи, що речення переходять в речення, з'являються книги, а він «лише натискає на Паркер». Незалежність мистецтва від буденності, відмежування творчості від проблем повсякденного життя – магістральна тема творчості Барта. До того ж події роману «Плавуча опера» відбуваються на межі життя і смерті, оскільки форма написання роману – передсуїцидальна записка, адже «абсурд життя і абсурд смерті – рівноцінні».

У романі «Кожна третя думка» письменник використовує елементи автоінтертекстуальності: *«нехай для початку буде “Одного разу...” – чи такий початок вже зустрічався? Але, діставшись до жовтня життя, що було проведене у читачах, письменниках і професійних професорах літератури, де я вам візьму щось таке, що до сих пір не зустрічалось?»* [1, 173]. В образі Дж. І. Ньюїтта письменник втілює феномен «подвійної гри», оскільки в ньому уособлюється і сам оповідач, і друге «я» оповідача, друг дитячих і юнацьких років Нед Проспер, образ якого алюзивно вказує на роман «Плавуча опера», де «Я» оповідача також множитья в заплутаному лабіринті оповіді. Але, як зізнається Дж. І. Ньюїтт, Проспера ніколи не існувало, він вигадка, фікція, як ніколи не існувало жодного варіанту вдаваного роману: *«і сам «Нед Проспер» – втрачений друг, що провів Дж. І. Ньюїтта юністю і дорослішанням, як гід Вергілій провів Данте першими двома підрозділами Потойбічного, – також*

був всього лише вигадкою Оповідача» [1, 184]. Фікційний світ героя виявляється і у грі в неіснуючого сина чи доньку зі своєю дружиною Амандою, що є прямою алюзією на драму Е.Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (1962): «І все інше було суцільною вигадкою, подібно Синові у Скенектеді і доньці у Дулуті» [1, 185].

Роман Дж. Барта «Кожна третя думка» наскрізно літературоцентричний: твір автор присвячує П. Б. Шеллі, налаштовуючи нас на світосприйняття доби романтизму (а можливо, і на романтичну іронію); осінь свого життя персонажі завершують поїздкою до Стретфорда-на-Ейвоні, алюзією на «Бурю» В. Шекспіра є ім'я одного з героїв роману Неда Проспера (образ, що персоніфіковано втілює підсвідоме оповідача, його alter ego); герої роману подорожують містами, що пов'язані з життям Дж. Джойса (Париж, Трієст, Цюріх).

Як бачимо, персонажі, а передусім оповідачі творів Дж. Барта, уникають пошуку власної ідентичності, їх образна множинність демонструється як авторська настанова читацькому сприйняттю. Особливої виразності така гібридизація образів у часі й просторі набуває в оповіданні «Заблукавши у кімнаті сміху», у якому описується трагіфарсова сюрреалістична дійсність задзеркалля. Адже ігрова реальність постмодернізму описує передусім множинність «я» оповідача, відсутність цілісності образу, що демонструється одночасно в сюжетній невизначеності та інтертекстуальній передбачуваності. Читач прози Дж. Барта перебуває в ситуації перманентної націленості на стильову впізнаваність тексту, його наскрізну діалогічність, пародіювальну і автопародіювальну передбачуваність.

Отже, гіперавторство, що у тлумаченні М. Епштейна описується як «віртуальне або фіктивне авторство: створення текстів від імені “підставних” осіб, реальних або вигаданих» [2], застосовуємо при аналізі прози Дж. Барта, який пропонує своєму читачеві завершений метатекст власної творчості.

Список використаних джерел:

1. Барт Дж. Всяко третье размышление: Роман в пяти временах года . СПб.: Азбука, 2012. 224 с.
2. Гиперавторство. Журнал виртуального и трансбиологического авторства. URL : http://www.emory.edu/INTELNET/zh_giperavtorstvo.html
3. Шекспір В. Буря // Зібрання творів у 6-ти томах. Т. 6. Київ.: Дніпро, 1986. С. 366 – 437.
4. Шекспір В. Буря // Юрій Клен. Твори. Т. 4. Торонто: Фондація імені Юрія Клена. С. 248 – 387.

ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКА ВЕРСІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНАХ ДЖОРДЖО ЩЕРБАНЕНКА «ПРИВАТНА ВЕНЕРА» ТА «ТЕНЕТА ЗРАДИ»

У статті представлено індивідуально-авторську версію національної ідентичності в романах італійського письменника Джорджо Щербаненка «Приватна Венера» та «Тенета зради». Наукова розвідка написана з метою виокремлення образно-мотивних домінант на позначення національної ідентичності та аналізу їх вираження в зазначених детективних романах. У роботі викладено погляди дослідників на феномен ідентичності у його взаємозв'язку з процесами індустріалізації, соціалізації, а також мові як основного засобу культурної ідентифікації. Виокремлено та описано позиції, що репрезентують ідентичність в літературних творах, а саме: мова, соціальна палітра та бекграунд. Особливу увагу зацентовано на засобах їх відображення в італійській детективній прозі на прикладі романів Дж. Щербаненка «Приватна Венера» та «Тенета зради»: *locus criminalis*, де основою є бекграунд як альтернатива класичній оповіді про факт злочину, розлогі описи антагоністичних кримінальних структур як виразників негативної ідентичності, художні акценти (стилістичні повтори, епітети, метафори, оксюмори) на побутових деталях та міланському діалекті. Розглянуто особливості творчої манери письменника та її новаторські риси з позиції зображення італійської дійсності як одного з основних маркерів ідентичності. Актуальність даної статті полягає в тому, що саме Дж. Щербаненко дав поштовх стартові нового процесу культурної та літературної ідентифікації, відображення якого в літературі позначається браком ґрунтовних наукових праць як на теренах України, так і в європейському просторі.

Ключові слова: ідентичність, національна ідентичність, негативна ідентичність, детективний роман, Джорджо Щербаненко.

The article deals with the individual and authorial version of the national identity in the detective novels of the Italian writer Giorgio Shcherbanenko «Venere Privata» and «Traditori di tutti». Scientific research was written in order to distinguish the figurative and motivational dominants that are used to represent the national identity in the fiction and to analyze their functions in the detective stories mentioned above. The paper represents the opinions of researchers about the phenomenon of identity in relation to the processes of industrialization, socialization and the environmental development, as well as language as one of the main means of identification. Here are classified and described the main markers of identity representation in the literature, namely the language, the social palette and the background. The special attention is paid to the means and peculiarities of their reflection in the Italian crime fiction, based on the novels of G. Shcherbanenko «Venere Privata» and «Traditori di tutti»: locus criminalis - the background as an alternative to the classical narrative about the crime, the detailed descriptions of antagonistic criminal structures as representatives of negative identities, stylistic accents (reiterations, epithets, metaphors, oxymorons) on the details of everyday life and the Milanese dialect. On the basis of the text fragments were examined the particular characteristics of author's style of writing as well as his innovative way of Italian reality representation, what is considered to be one of the main markers of identity. The urgency of the research is determined by the fact that it was Giorgio Shcherbanenko who gave an impulse to the launch of a new process of cultural

and literary identification, which reflection in fiction is noted for the lack of scientific works both in Ukraine and in other European countries.

Keywords: identity, national identity, negative identity, crime fiction, detective novel, Giorgio Shcherbanenko.

Італійський детективний роман виник набагато пізніше своїх американських та європейських аналогів через соціальні та культурні причини, тісно пов'язані з подіями в країні після її об'єднання. Оскільки тривалий час цей жанр відчував на собі вплив насамперед американської детективної традиції, Дж.Щербаненко розпочинав свою творчість із невеликих оповідань за заокеанською манерою, а пізніше написав серію романів про агента поліції Бостона Артура Желінга. Після завершення епохи Муссоліні письменник став одним із найвідоміших представників італійського нуару, поборником національної ідентичності та репрезентантом італійського колориту в детективній прозі.



Джордж Щербаненко.
Киянин, який став "батьком" італійського детективу

Період фашистського режиму на теренах Італії відзначається штучним карбуванням національної політичної ідентичності шляхом злиття публічного та приватного в самосвідомості громадян як результат ідеологічних ритуалів та соціальних маніпуляцій в часи нацистської політики держави [12]. Згідно з дослідженнями Джеймса Грегора [11], людина знаходить себе в державній спільноті, оскільки «*The State is itself a personality, it has a will, because it knows the aims, it has a consciousness of*

itself, a certain thought, a certain program, it has a concept which signifies history, tradition, the universal life of the Nation, which the State organizes, guarantees, and realizes» [11, 216]¹. За версією Джорджа Мосса [13], держава «*demand control of the whole man and not just a*

¹ «Держава є особистістю, вона має волю, бо знає цілі, вона має власну свідомість, конкретну думку, конкретну програму, вона має власну концепцію на позначення історії, традиції, загальне життя Нації, концепцію, яку держава створює та гарантує її втілення й реалізацію» (переклад О.Коломоєць)

political piece of him» [13, 4]². Подібна форма ідентифікації, проте, сприяла жорсткому контролю у сфері культури, цензурі, і гальмувала розвиток індивідуалізму і, як наслідок – італійська література характеризувалася браком власної індивідуальної специфіки та мала орієнтуватися на досвід заокеанських та інших європейських регіонів.

Проблема відображення національної ідентичності в детективній прозі гостро постала в країні навіть тоді, коли на арені з'являються італійські автори, адже під тиском режиму вони продовжують наслідувати схеми американських романів та уникають репрезентації італійців у ролі головних персонажів твору. Лише в 1966 році, після повалення фашизму, коли виходить перший новаторський детективний роман Джорджо Щербаненка з Ламбертіанського циклу «Приватна Венера», розпочинається нова ера національної італійської літератури, що дозволило письменникам ідентифікувати своїх персонажів як представників італійської нації, не залежних від політичного бекграунду, та обрати місцем дії Мілан як безпомилковий символ нової соціокримінальної реальності. Саме Дж. Щербаненко на літературній арені дав поштовх для старту нового процесу культурної ідентифікації, відображенню якого в літературі бракує наукових праць як на теренах України, так і в європейському просторі. Отож, об'єктом нашого дослідження є детективні романи Джорджо Щербаненка «*Venere Privata*» – «Приватна Венера» (італійською мовою – видання 1988 року) та «*Traditori di tutti*» – «Тенета зради» (італійською мовою – видання 1966 року) з погляду визначення особливостей художнього вираження в них національної ідентичності.

Метою розвідки є виокремлення образно-мотивних домінант на позначення національної ідентичності та аналіз їх вираження в детективних романах Дж. Щербаненка «Приватна Венера» та «Тенета зради».

Після повалення фашистського режиму на теренах Італії сформувались нові можливості в галузі літератури і, як наслідок, у детективних творах з'являються італійські герої, що, разом із італійським бекграундом, репрезентують місцеву ідентичність. Така зміна орієнтирів не могла не привернути увагу дослідників, серед яких Massimo Bonfantini, Carlo Oliva, Fausto Boni, Gianni Canova,

² «вимагала повного контролю над людиною, а не лише над її політичними «поглядами» (переклад переклад О.Коломоець)

Guido Reverdito, Amleto De Silva, Giancristiano Desiderio, Luca Doninelli, Roberto Pirani, Antonio Via та інші.

Із погляду дослідження життя і творчої діяльності Дж.Щербаненка вагомою є праця Fausto Boni «L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa» [10]. Автор аналізує систему персонажів письменника, наголошуючи на їх полярності та амбівалентності: жорстокість та запальність характеру головного героя поєднується з його розсудливістю, здатністю слухати та увагою до деталей; представники кримінального світу (садист або різник), лексичне наповнення реплік яких відсилається до мови скандальних газет, ницості, мерзенності та тваринного стану людини; рідні детектива, які створюють атмосферу штучної сентиментальності; жертва як узагальнений символ занепаду суспільства. Дослідник також наголошує на мовній неоднорідності текстів: поява слів наукової лексики в контексті жорсткого наративу, використання медичної термінології, оригінальних неологізмів, змішування високого та низького стилів – ці елементи в комплексі стають певним сурогатом світового безладу на сторінках книги, доводячи думку, що слово – це бомба, яка може вибухнути раніше, ніж воно буде написано або вимовлене.



Наступна ґрунтовна праця, яка привертає увагу, – «Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra» [14] Guido Reverdito. Як і Фаусто Боні, автор дотримується думки, що Дж. Щербаненко обрав нижчий середній регістр італійської мови, аби якомога більше наблизитись до розмовної говірки. Це допомогло, з одного боку, бути «своїм» серед мас і з усією чесністю зобразити реальність та додати персонажам так званої справжності, а з другого – розрядити типовий італійський наратив. У вступі автор також торкається питання бекграунду подій. За його словами, суспільство, зображене Дж. Щербаненком, – Мілан середини 1960-х років – стає повним синтезом усіх неочікуваних перетворень: перехід від образу агрокультурної країни до індустріального, хоча не всі соціальні

прошарки були до цього готові. Італійський бум спонукав масові невдоволення, гострі соціальні протиріччя, розквіт нової злочинності й нового типу злочинців – жорстоких виразників соціальних потреб та благородних романтичних гангстерів, які увійшли в спільноту світового зла, розповсюджуючись усіма урбаністичними центрами півночі. Гуїдо Ревердіто робить акцент на ролі жінки в суспільстві та літературі. Перші ознаки процвітання дозволили жінкам заглушити авторитарну маскуліність та не бути більше пасивними деутарагоністами соціальних сцен.

Що стосується безпосередньо феномену ідентичності, у ХХ ст. його дослідження пов'язують з іменами К. Ясперса (ідентичність як одна з чотирьох формальних ознак «Я») [8], З. Фрейда (із його терміном «ідентифікація») [4] й Е.Еріксона, який створив психосоціальну концепцію розвитку особистості на основі тісного зв'язку між ідентичністю людини та її соціальним оточенням [7]. Проблема ідентичності розглядалася в рамках символічного інтеракціонізму, структуралізму, постструктуралізму. Значне місце дослідження ідентичності також посідають у теорії націоналізму й вивченні явищ етнічності (Е. Сміт, Б. Андерсон, Е. Гелнер та ін.). Теорія націоналізму Е.Гелнера та Б.Андерсона заснована на тому, що ідентифікація індивідуума з нацією є наслідком процесу модернізації. Тобто національна свідомість є безпосереднім результатом розвитку сучасних засобів комунікації, масового ринку, урбанізації, посилення впливу держави на населення через систему податків та воєнного обов'язку і, передусім, шкільної системи і друкованої культури [2].

Канадський філософ, автор праць із політичної та соціальної філософії Чарльз Тейлор у своїй книзі «Sources of the Self: The Making of the Modern Identity» [16] вивчає проблеми модерної ідентичності, простежуючи її генезис та аналізуючи твори таких мислителів, як Августин, Декарт, Монтень, Лютер та інших. Однією з його тез є така: «*The full definition of someone's identity thus usually involves not only his stand on moral and spiritual matters but also some references to defining community*» [16, 36]³.

Маргарет Самерс, натомість, у своїй статті «The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach» [15] поділяє думку, що автори теорій ідентичності, як правило,

³ «Повне визначення чієїсь особистості зазвичай включає не лише її моральні та духовні погляди, а й певні референси на характеристику поняття «спільноти» (переклад О.Коломоець.)

фокусуються на мові та наративі як комунікативних засобах ідентифікації. Авторка також стверджує, що спільна мова є виміром ідентичності й провокує дискурсивні сигнали, які поєднують людей у суспільстві зі спільними поглядами.

Отож серед позицій, що репрезентуватимуть ідентичність в літературі, виокремимо такі: мова, соціальна палітра (оточення та загальний рівень життя населення) і бекграунд (місто з його процесами розвитку або занепаду) та проаналізуємо особливості їх художнього вираження в детективних романах «Приватна Венера» і «Тенета зради» Джорджо Щербаненка.

1. Часопростір бекграунда. Романи «Приватна Венера» та «Тенета зради» характеризуються зміщенням уваги зі злочину як такого на *locus criminalis* – background подій, що є новаторством Дж.Щербаненка як автора *romanzo giallo italiano*. У творі «Тенета зради» описи Мілана та його передмістя, життя пересічних жителів, злиденних інтер'єрів – *«Al ristorante non rustico, con qualche tentativo di eleganza e modernità, là, davanti alla chiusa Certosa di Pavia, la cosa più difficile fu ottenere due panini con salame e peperoni sottaceto, non si volevano abbassare a questi piccoli servizi»* [17, 117]⁴ – проливають світло на італійську буденність та деякі умови життя середнього класу: *«Duca si alzò e prese l'ultima malconcia oliva che Carrua aveva lasciato nel piatto. Aveva fame, era solo a Milano, nessuno gli preparava da mangiare, le trattorie erano care»* [17, 23]⁵.

Час злочину в романі «Приватна Венера» – *«un'ora più solitaria e discreta di qualunque momento della notte»* [18, 151]⁶, контакт зі злочинцем у ролі приманки – *«il tono cortese e il lei, erano però molto minacciosi»* [18, 164]⁷, місце очної ставки – *«solita stanza quadrata»* [18, 158]⁸, *«le serrande delle due finestre erano ermeticamente chiuse»* [18, 159]⁹, *«erano spavenose quelle finestre chiuse, quella luce accesa alle undici del mattino, quel caldo morto da tomba sotto il sole»* [18, 114]¹⁰ – усе, пов'язане безпосередньо з кримінальною оболонкою твору та тим життям, яке було заховано від очей пересічного жителя за

⁴ «У траторії з певними претензіями на елегантність і модерний стиль, – тут, перед зачиненим картезіанським монастирем, – два бутерброди з ковбасою і маринованим перцем дістати було нелегко; тут не бажали опускатися до таких незначних послуг» [6, 50]

⁵ «Дука підвівся і взяв останню жалогідну оливку, яку Карруа залишив на тарілці. Дука був голодний, у Мілані він жив сам, ніхто не варив йому обідів, а харчуватися в траторіях було дорого» [6, 9]

⁶ «пора тихіша і затишніша за всяку нічну годину» [5, 70]

⁷ «гречний тон і звертання на “ви” навіювали ще більшу загрозу» [5, 77]

⁸ «безлюдна квадратна кімната» [5, 74]

⁹ «віконниці двох вікон були щільно зачинені» [5, 74]

¹⁰ «глухі страшні вікна, електричне світло об одинадцятій ранку, задуха розпеченої сонцем могили» [5, 53]

сімома замками, просякнута гнітючою атмосферою справжнього Мілану, про який ніхто раніше не писав.

I, нарешті, сам головний герой робить висновок про місто, яке зіпсувала індустріалізація і яке зовсім не є таким, яким здається: «*C'è qualcuno che non ha ancora capito che Milano è una grande città...Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale, in una città grande come Milano arrivano sporcaccioni da tutte le parti del mondo, e pazzi, e alcolizzati, drogati, o semplicemente disperati in cerca di soldi che si fanno affittare una rivoltella, rubano una macchina e saltano sul balcone di una banca gridando: Stendetevi tutti per terra, come hanno sentito che si deve fare*» [17, 119]¹¹.

2. Соціальна палітра. Виразними стилістичними елементами поезики національної ідентичності в детективному творі стають прикмети побуту: «*l'appartamento è piccolo, vecchio, ha doppi servizi di scarafaggi*» («квартира маленька, стара, з двома службовими ходами для тарганів») [18, 41], «*fragile sedia*» («хиткий стільчик») [18, 41], «*una villa giocatolo*» («не вілла, а іграшка») [18, 21], «*le luci basse illuminavano coppie di modesti peccatori*» («низько підвищені лампіони освітлювали скромних грішоводників») [18, 26], «*la topografia della casa era facile da capire*» («планування будинку відзначалося простотою») [18, 32], «*più che un caffè era una specie di stalazzo*» («шинок скидався радше на стайню») [18, 40], «*piccolo scaffale con libri e riviste di anni prima*» («маленька шафа з книжками та журналами минулих літ») [18, 151] та поведінка неосвічених простих громадян, що навіть не знають законів власної країни: «*non disse nulla, neppure di sì, le fece entrare*» («не сказала нічого, навіть своєї згоди не дала, а просто впустила їх») [18, 87], «*non disse che era illegale che la polizia entrasse nella casa di un cittadino dopo il tramonto, perchè non conosceva le leggi*» («не сказала, що візити поліції до квартири громадян після заходу сонця незаконні, оскільки **законів не знала**») [18, 87], «*violazione dei diritti del cittadino*» («порушення прав громадянина») [18, 92], «*ignara che perfino la Costituzione le concedeva il diritto di rifiutarsi*» («не обізнана з тим, що Конституція дає їй право відмовити») [18,92].

¹¹ «Дехто ніяк не може зрозуміти, що Мілан – це велике місто... Вони забувають, що місто з населенням близько двох мільйонів має міжнародний колорит, а не місцевий; до таких великих міст, як Мілан, у пошуках здобичі з'їжджаються покидьки з усіх кінців світу, божевільні, алкоголіки, наркомани або просто відчайдухи; вони позичають собі револьвера, крадуть машину, вискакують на банківський прилавок і репетують: «Усім лягти на землю!» – бо чули, що так треба робити» [6, 51]

Влучними в цьому контексті є також описи «покидьків суспільства» в романі «Приватна Венера» – злочинців, бандитів та просто поганців, хай і не пов'язаних із криміналом – як виразників антагоністичної маскулінності. Короткі, але влучні фрази з використанням метафор та епітетів створюють контраст оповіді та знайомлять із представниками так званої негативної італійської ідентичності: «*era molto ben vestito con quel galles leggerissimo, la cravatta di un giallo spento, i capelli folti, ma tenuti molto in ordine e un sorriso così gentile*» [18, 119] («добре вдягнутий, навіть із шиком, з краваткою блідо-жовтого кольору, з густим, дбайливо зачесаним волоссям і майже люб'язною посмішкою») [5, 56], «*lo sguardo miope, ma ferino, in netto contrasto col sorriso cortese*» [18, 120] («в його короткозорому погляді прозирала лють, яку не пом'якшувала навіть чемна посмішка») [5, 56], «*era anche lui giovane, in un certo senso, ma un che di sorda violenza in tutta la persona, gli dava un aspetto meno giovane dell'invertito*» [18, 161] («він теж був молодий, але його постать дихала глухою погрозою, і через те він здавався старшим») [5, 75], «*magra, la giacca sembrava vuota*» [18, 151] («кошавий, піджак висів як на вішалці») [5, 70], «*un elegante signore*» [18, 181] («елегантний чоловік») [5, 85], «*lo sguardo di pietra*» [18, 181] («камінний погляд») [5, 86], «*un giovane in camice bianco*» [18, 158] («молодик у білій сорочці») [5, 74], «*quegli sporcaccioni vedono meglio di normali*» [18, 165] («ці збоченці бачать краще за нормальних людей») [5, 77], описи підсилюють стилістичні повтори: «*porta dei baffetti, sottili sottili, sono grigi, quasi bianchi*» [18, 151] («носить вусики, тоненькі-тоненькі, сиві, майже білі») [5, 70], а оксюморони типу «*parlavo così quieto e così aggressivo*» [18, 162] («говорив так спокійно і так агресивно») [5, 75] ще більш заплутують читача. Цікавим є також оксюморон щодо поєднання брунатного кольору – «*abito leggerissimo nocciola*» [18, 161] («легкий брунатний костюм») [5, 75], який у психології [1] асоціюється з людьми, що мають рівний характер та схильні до обдуманих вчинків, із нестабільною психікою та зухвалою поведінкою бандита-садиста.

3. Мова. Повертаючись до роману «Генета зради», відмічаємо, що Джорджо Щербаненко вводить багато другорядних персонажів не лише для того, аби заплутати читача, але й щоб познайомити його з представниками нижчих верств суспільства, акцентуючи увагу на мову та рівень інтелектуального розвитку як маркерів національної ідентичності: «*Parlava un buon italiano, col minimo d'intonazione*

dialettale, anzi, era questo lo straordinario, non era un'intellettuale, oh certo no, ma era qualche cosa di meglio, era intelligente, gli occhi erano stanchi, rivelavano sofferenze epatiche e menopausa inquieta, ma guardavano con intelligenza» [17, 75–76] («Вона говорила доброю італійською мовою, говірка майже не відчувалася. І взагалі, в ній було щось дивовижне; ні, вона не була інтелігентна, звичайно, ні, – вона була чимось більшим, вона була розумна, справді розумна; її втомлені очі свідчили про хворобу печінки, але в погляді світився розум») [6, 33]. Іншою представницею цієї соціальної верстви стала «*signorina dall'aria molto seria, evidentemente onesta, evidentemente molto milanese, anche se parlava italiano»* [17, 87] («синьйорина з дуже серйозним виглядом – без сумніву, порядна, без сумніву, міланка, хоч і розмовляла доброю італійською») [6, 37], яка прийшла до головного героя за порадою загиблої Джованни Мареллі у Свято Матері, щоб позбутися своєї дитини: «*parlava in italiano, ma era come se avesse detto, in milanese, sicura de sì (sicura di sì – прим. О.В.)»* [17, 94] («Жінка говорила літературною мовою, однак останні слова в неї пролунали ніби міланською говіркою») [6, 41].

У «Приватній Венері» дія відбувається безпосередньо в Мілані, тому в тексті трапляються регіональні лексичні особливості, такі як артикль перед власними назвами: «*il Davide»* [18, 123], міланські терміни типу *pappa «sfruttatore di prostitute»* («експлуататор жінок легкої поведінки»), *trani «bettola, osteria»* («кабак, таверна») та геосиноніми *tapparelle «serrande avvolgibili»* («жалюзі, стулки, що скручуються»), що вживаються у такому значенні лише на півночі Італії. Це простежується в розмові інспектора Карруа та Дуки Ламберті: «*Вони ... обходилися без визискувачів. – Як і Карруа, Дука теж не любив слів «здирник», «вимагач», таких любих режисерам кіно»* [18, 60]. Мовою оригіналу Дж.Щербаненко використовує міланську говірку та діалектичну лексику: «*Ogni tanto svolgevano quell'attività, ma senza ... sfruttatori», come Carrua, anche lui odiava quei termini come pappone, mangiamangia, che piacevano tanto ai registi cinematografici.»* [18, 128]. Іншим прикладом знайомства читачів із міланською лексикою є чи не найперший епізод знайомства Дуки зі старим Аузері: «*a Milano dicono: grand e ciula. Cioè grande e stupido»* («Як кажуть міланці: здоровий бельбас, а дурний») [18, 15].

Таким чином, у творах Дж.Щербаненка знаходять своє вираження такі тези науковців: зображення спільноти через образи

соціальних прошарків суспільства (Чарльз Тейлор [16]), ідентифікація індивідуума (Е.Гелнера та Б.Андерсона [2]), процес урбанізації та загального світового розвитку, відображений у розлогіх описах Мілану та, як контраст, його передмістя, використання міланського діалекту (підтвердження тези Маргарет Самерс [15] про фокус теорії ідентичності на мові та наративі як комунікативних засобах ідентифікації).

Отже, за час фашистського режиму була зроблена спроба формування загальнонаціональної ідентичності на основі ідейної і політичної одноманітності. Така державна позиція стала причиною численних «пародій» у літературі, адже через цензуру італійські письменники довгий час змушені були створювати детективні романи на кшталт американських, уникаючи індивідуалізації в зображенні персонажів та місця подій. Літературна самоідентифікація стала можливою лише в постфашистський період та відзначилася виходом до друку першого детективного роману Джорджо Щербаненка «Приватна Венера». На основі досліджень феномену ідентичності можна зробити висновок, що його еволюція тісно пов'язана з розвитком міст і процесом індустріалізації, умовами соціального середовища та рівнем життя в суспільстві, а також із комунікативними процесами й розвитком мови як основного засобу передачі інформації між поколіннями. Як наслідок, виокремлюємо провідні позиції, що репрезентують ідентичність у літературі: мова, соціальна палітра (оточення та загальний рівень життя населення) і бекграунд (місто з його процесами розвитку або занепаду). Для відображення національної ідентичності в рамках зазначених позицій Джорджо Щербаненко зміщує увагу зі злочину як такого на *locus criminalis* – *background* подій, зображуючи міланський побут та соціальне оточення за допомогою розлогіх описів, що є новаторським із погляду канонів детективного твору. Як маркери негативної італійської ідентичності письменник використовує розлогі епітети, метафори, оксюмори та робить акцент на мовних особливостях персонажів як одному з показників національної ідентифікації. Автор також знайомить читача з міланською діалектною лексикою, індивідуалізуючи в такий спосіб оповідь роману, на протигагу колективістським поглядам доби фашистського режиму.

Джорджо Щербаненко репрезентований як оригінальний майстер детективного жанру та один із провідних голосів італійської

ідентичності в художній літературі. На теренах України відзначається брак наукових розвідок, присвячених аналізу творчості автора, та особливостям відображення в його творах національної ідентичності зокрема, тому вважаємо, що ознайомлення з його літературною діяльністю не вичерпується цією розвідкою і потребує подальших досліджень.

Список використаних джерел:

1. Браэм Г. *Психология цвета*. М.: АСТ, Астрель, 2009. 158 с.
2. Лисенко О. М. *Проблема національної ідентичності: педагогічний, соціологічний, філософський аналіз*. URL: <http://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/30>
3. Петруньок Б. *Поняття ідентичності в контексті українознавчих досліджень*. URL.: <http://ukrbulletin.univ.kiev.ua/Visnyk-16/Petruniok.pdf>
4. Фрейд З. *Психология масс и анализ человеческого «Я»*. СПб.: Азбука-классика, 2008. 192 с.
5. Щербаненко Д. *Приватна Венера // Всесвіт*. 1994. №7. 89с. URL: http://shron.chtyvo.org.ua/Scherbanenko_Dzhordzho/Pryvatna_Venera.pdf
6. Щербаненко Д. *Тенета зради // Всесвіт*. 1992. №9. 98 с.
7. Эриксон Э. Г. *Детство и общество*. СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. 592 с.
8. Ясперс К. *Общая психопатология*. М.: «Практика», 1997. 1056 с.
9. Berezin M. *Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy*. USA: Cornell University Press, 1997. 267 p.
10. Buoni. F. *L'arte poliziesca di Scerbanenco: Nell'epoca della letteratura di massa*. – Roma: PM edizioni, 2016. 592 p.
11. Gregor A. J. *The Ideology of Fascism: The Rationale of Totalitarianism*. New York: The Free Press, 1969. 493 p.
12. Mitchell T. *Colonising Egypt*. CA: University of California Press, 1991. 240p.
13. Mosse G. L. *The Fascist Revolution: Toward a General Theory of Fascism / G. L. Mosse*. – Howard Fertig., 2000. 230 p.
14. Reverdito. G. *Giorgio Scerbanenco e il cuore nero del giallo di casa nostra*. – Roma: ARACNE, 2014. P.9-22.
15. Somers M. R. *The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach*. *Theory and Society*, Oct.1994, Vol. 23, No. 5, pp. 605-649.
16. Taylor C. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 601 p.
17. Scerbanenco G. *Traditori di tutti. Romanzo*. Milano: Garzanti, 1966. 231p.
18. Scerbanenco G. *Venere Privata. Romanzo*. Milano: Grazanti (Edizione speciale fuori commercio per AMICA), 1988. 190 p.

УДК 821.161.1-31.09:316.7

Тверітінова Тетяна

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА КУЛЬТУРОЦЕНТРИЗМУ В РОМАНІ БОРИСА АКУНІНА «АЛТИН-ТОЛОБАС»

У статті розглядається проблема національної ідентичності та культуроцентризму, що спостерігалась в Давній Русі за часів царя Олексія Михайловича між московитами та приїжджими іноземцями.

Мета дослідження – простежити ідентичність однієї нації крізь призму культурних і моральних цінностей іншої на матеріалі роману «Алтин-толобас» Б. Акуніна.

Досліджується специфіка російського життя допетровського періоду, що сприймається «ззовні і зверху» і «на рівні очей» іноземцями. Розглядається поняття «російськість» як квінтесенція національної ідентичності, яке вміщує концепти «дім», «суспільність», «державність». Аналізується культурна опозиція Москва – Німецька слобода, де в протиставленні двох культур найбільш докладно простежується культуроцентризм як сприйняття своєї культури як єдиної цивілізованої.

Ключові слова: національна ідентичність, культуроцентризм, Б.Акунін, російська концептосфера, концепт «дім», концепт «суспільність», концепт «державність».

The problems of nation identity and cultural – centerism in the article were observed in ancient Russia during the time of theking Alexei Mihailovich between Muscovites and foreigners.

The aim of the research is to explore the identity of one nation through the prism of cultural and moral values of another nation based on the material of the novel “Altin-tolobas” by B. Akunina.

There is explored the specificity of Russian life before Petrine period of the seventeenth century which is perceived by foreigners “from the outside and from above” and “at the level of eyes”. The term of “Russianness” as quintessence of national identity in context of the later part of seventeenth century which contains the concepts of “home”, “society” and “statehood”. The concept of “home” shows us the imagination about person`s private life: family and family code of related communication. The concept of “society”- “homo publicus” correlates with the notions of human behavior in society and implementation of the rules of people`s communication. The concept of “statehood” focuses on the state system and on the personality of the king and his relationship with the nobles and society. It is noted that presented concepts represented the components of the national identity of the Russian people: place, rule and person.

The cultural opposition Moscow – German is analysed, the contrast between the two cultures is most closely traceable to cultural-centerism as the perception of only its culture as a single civilized.

Not only devotion of the king and his occupation with the rules of “House building” is defined in B. Akunin`s novel, but also the interest of the most progressive circles of the nobility, headed by the first Minister Artamon Mathev of Western European culture, which was characteristic of the last years of the reign of Alexei Mikhailovich.

Key words: national identity, B. Akunin, Russian concept sphere, concept “house”, concept “society”, concept “statehood”.

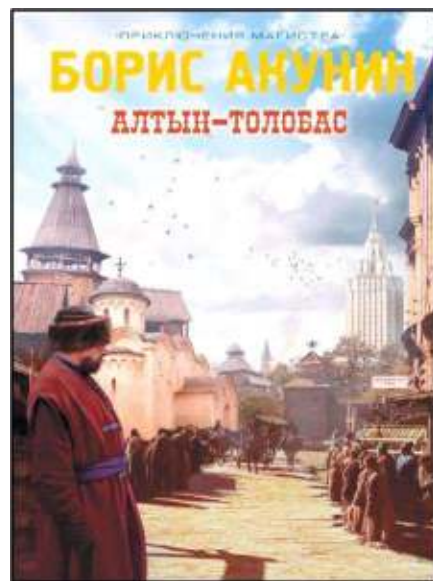
У сучасній гуманітаристиці спостерігається тенденція до всебічного вивчення феномену національної ідентичності. Зазначена проблема в художній літературі досліджувалась А.Ботниковою, С. Кончаковою, Л.Гришаєвою, З. Кірнозе, В. Зусманом, М. Поповою, І. Кабановою, Т. Брєєвою, Л. Хабібулліною, С. Стринюк та іншими вченими. Окремої уваги заслуговує монографія М. Попової «Національна ідентичність та її відображення в художній свідомості» (2004), у якій дослідниця зазначає, що «колективна національна ідентичність випрацьовується в процесі саморефлексії нації, в ході якого відбувається не уподібнення та / або ототожнення, а співставлення та / або порівняння себе з іншими націями й полягає в усвідомленні нацією себе як такою, визнання себе нацією, що наділена певними ознаками» [6, 17]. Як зауважують Т.Брєєва і Л. Хабібулліна, «в працях вітчизняних дослідників формується поняття «національна картина світу», яка транслює уявлення, що склались в національному менталітеті, або породжує їх» [2, 4]. Утім варто зауважити, що основний масив наукових досліджень присвячений питанням, пов'язаним із проблемою національної ідентичності, національного самоусвідомлення в умовах глобалізації та конфліктів пострадянських держав. Проблема ж ідентифікації тієї чи тієї нації ззовні, з європейського погляду («погляд із Європи») чи навпаки, що пов'язана з поняттям про культуроцентризм, була порушена в небагатьох наукових розвідках. Цим і був зумовлений вибір нашого дослідження: простежити ідентичність однієї нації крізь призму культурних і моральних цінностей іншої на матеріалі роману Бориса Акуніна «Алтин-толобас».

Про Бориса Акуніна в сучасному літературознавстві склалося враження як про серйозного письменника, який продовжує у своїй творчості традиції російської класичної літератури, поєднуючи елементи філософії Ф. Достоєвського та оригінальний гумор А. Чехова. У критиці звертали увагу на вміння письменника створити достовірну атмосферу пореформеної Росії (С. Дубін), підкреслювали постійну присутність у його творах ідеологічного та культурного контекстів, стилістичну реставрацію минулого, що створює враження історичної достовірності (А. Вербієва). Проте маємо зазначити, що основна увага критиків зосереджена на творах письменника про ХІХ століття. Допетровський період ХVІІ століття, який подається в романі «Алтин-толобас» (2001), на жаль, ще чекає

на своїх дослідників. Винятком є стаття А. Ранчина «Постмодерністська подорож в просторі й часі в романі Бориса Акуніна “Алтин-толобас”».

Завдання, які ми хочемо вирішити, це: вивчення специфіки російського життя допетровського періоду в сприйнятті іноземців («погляд з Європи»), занурення в ментальність пізнього періоду Давньої Русі, виявлення базових концептів російської національної культури, відображення національної ідентичності росіян як східних слов'ян у романі Бориса Акуніна «Алтин-толобас».

Роман побудований на переплетінні двох сюжетних ліній: доля Корнеліуса фон Дорна, ландскнехта, який приїхав до Московії в XVII столітті з метою розбагатіти на військовій службі, та російська пригода наприкінці XX століття його далекого нащадка Ніколаса Фандоріна, британського баронета, магістра історії. Незважаючи на часову відстань у 300 років, події, пов'язані з досягненням іноземцями ментальності незнайомої, але привабливої країни, розгортаються за однією схемою: потрясіння від перших вражень в російському прикордонному селі (бруд, злидні, безкультур'я) та пограбування (що називають у двох часових вимірах однаково – *poshalivayut*).



Борис Акунін. "Алтин-толобас"

Проте такі фамільні риси, як винахідливість та вміння постояти за себе допомагають героям з честю вийти з неприємної ситуації, вижити й вистояти в небезпечних умовах і навіть, всупереч первісному рішення про нетривале перебування в країні (Корнеліус – на чотири роки, Ніколас – на три – максимум на п'ять днів), вони залишаються в ній назавжди.

Незважаючи на те, що в романі середньовічні глави постійно перемежуються з розділами про Росію єльцинського періоду, велика увага приділяється подіям трьохсотрічної давнини. По-перше, історія – сфера професійних інтересів Ніколаса Фандоріна, котра, насправді, приваблювала магістра *«не як наукова дисципліна, покликана осмислювати життєвий досвід людства й діяти практичних висновків, а як захоплююча, зачарована гонитва за безповоротноминулим часом. Час не підпускав до себе, вислизав, але*

іноді відбувалось диво, і тоді на мить вдавалось ухопити цю жарптицю за ефемерний хвіст, так що в руці залишалось крихке сяюче пір'ячко» [1, 9]. І по-друге, як вважає російський дослідник А.М. Ранчин, «два плани (дві історії) виявляють дуже високу (переважаючи міру випадковості й правдоподібності) міру ізоморфності, так що можна говорити або про трансфер минулого в теперішнє, або, навпаки, про переміщення сучасності в XVII століття» [7].

Події в давньоруській частині роману відбуваються в травні 1675 – січні 1676 року, наприкінці царювання другого Романова – Олексія Михайловича, період якого був проміжною ланкою між Смутним часом і правлінням Петра I, реформатора, який зробив з Московії Росію, а сам став першим російським імператором. Дуже влучно зауважив про цей період історик В. Ключевський: «В галузі перетворень цар Олексій Михайлович прийняв незручну позу: однією ногою він ще міцно спирався на рідну православну старовину, а другу вже заніс за її межі та й так і залишився в цьому нерішучому, перехідному стані» [4, 184].

Відштовхуючись від відомої опозиції «Захід-Росія», Бориса Акунін представляє національну своєрідність Московії ззовні і зверху: більш цивілізована Європа намагається розібратись в ментальності московитів, тобто в їхньому сприйнятті світу, образі думок, ієрархії життєвих цінностей, в формах поведінки в побуті і в соціумі.

На Русі перші іноземці почали з'являтися ще при Івані III в XV столітті. До моменту приїзду Корнеліуса фон Дорна в 1675 році це була країна, куди вже активно їздили іноземні купці (шведські, голландські, англійські, німецькі), яких приваблювали багаті природні ресурси та вільна торгівля. Як наслідок – іноземні купці, політики й мандрівники залишили чимало спогадів про своє перебування в цій країні й осягнення російської ментальності: швед Е. Пальмквіст, німці А. Олеарій, Я. Рейтенфельс, Г. Айрман, голландець Н. Вітсен, англійці С. Коллінс, Лізен. Їхні спогади та записи російського побіжного піддячого Г. Котошихіна значною мірою допомагають Борисові Акуніну відтворити образ країни у сприйнятті головного героя, німця, який побував і повоював у багатьох країнах Європи.

Загадкова країна відкривається фон Дорну не відразу, а поступово, у декілька етапів. Спочатку виникає міф про азіатську

країну, яка «*відкриває по-справжньому безмежні можливості*» [1, 32]. Стабільна платня, дарунки у вигляді соболів і сукна, щедрі дорожні гроші, воєнна здобич – усе це дозволяло сподіватися на здобуток матеріального статку і подальше спокійне життя неподалік від родового замку в Вюртемберзі.

Наступний етап – шлях фон Дорна до Москви – можна назвати початком осягнення російської ментальності «на рівні очей», що передбачало поповнення словникового запасу приїжджого іноземця. Російські слова супроводжуються латинською транслітерацією, відповідно до його мовної свідомості: *poluschka* (чверть копійки), *korėika* (на гульден міняли дають двадцять копійок), *шинок* (потубільному *kruzchalo*), *пияки* (російською *pjetsukhi*), *шинкар* (російською *tszelowalnik*).

До цього часу належить початок формування поняття «російськість» як квінтесенції національної ідентичності. Сукупне смислове навантаження цього поняття включає в себе такі ознаки:

- 1) те, що належить людям – представникам східнослов'янських народів, що складають основне населення Русі;
- 2) належність до православного християнства;
- 3) ставлення до Русі;
- 4) те, що знаходиться на території Русі;
- 5) те, що стосується російської мови;
- 6) те, що корелює з російським національним характером;
- 7) те, що має відношення до російської історії;
- 8) те, що стосується російського образу життя, національної культури.

Беззаперечно, російська концептосфера формувалась не одне століття, але такі її поняття, як «дім», «суспільність», «державність» вже тоді репрезентували складові національної ідентичності росіян: місце, правило, людина.

Концепт «дім» розкривав уявлення про приватне життя людини: родину, її побут та моральний кодекс сімейних стосунків. Концепт «суспільність» – «*homo publicus*» – корелюється з уявленнями про поведінку людини в суспільстві, виконання правил людського співіснування. Зміст концепта «державність» злютовують уявлення про державний устрій, особистість царя та його взаємини з дворянством і народом.

У XVII ст. всі сфери життя в країні – родинне, господарське, суспільне, релігійне – були підпорядковані «Домострою» – пам'ятці,

складеній Сильвестром, духівником Івана Грозного в XVI ст. «Домострой» був головним кодексом релігійного, соціального й приватного життя московитів упродовж царювання Михайла Романова та його сина – Олексія Михайловича. Але те, що для московитів було нормою життя і поведінки, викликало в іноземців подив і заперечення.

Першим гідом і наставником мушкетера-найманця стає купецький старшина Майєр із каравану датських і англійських негоціантів, із яким фон Дорн благополучно дістався московської застави. Купці, що неодноразово бували в цій загадковій країні, «порядки знали: від жадібних російських губернаторів відкупались малою винагородою», небезпечні місця, щоб запобігти розбійних нападів, об'їжджали, на митниці вміло торгувались: *«це називається sobatchitza або lajatza, такий тубільний звичай, без нього тут ніякої справи не вирішиш»* [1, 65]. Подальше пересування містом супроводжувалось постійними застереженнями: *«В Москві пішки ходять тільки простолюдини, а особі шляхетній соромно»* [1, 66]. *«Юродивого – blazhenni – чіпати не можна: росіяни шанують їх як святих. Якщо його вдарити – нас всіх розірвуть на шматки»* [1, 67]. П'яний піп, що ледве тримається на ногах, – теж звичайне явище: *«пияцтво тут гріхом не вважається»* [1, 67]. І колоритна фігура боярина, одягненого *«не по-літньому: в чудовій золотоканій шубі, у високій, як пічна труба, шапці»* [1, 67], який їхав верхи по вулиці й гордо позирав на чернь, що схилялася перед ним. У Москві, як вважає Майєр, небезпека таїться завжди і всюди: не тільки вночі в темному провулку, але й серед білого дня, особливо біля великих будинків і палаців знатних бояр, які жалування своїм слугам не платять, надаючи їм можливість годуватися й жити за рахунок вулиці, тобто грабувати й вбивати перехожих.

Художня реалізація концепту «дім» виявляє особливості забудовлі різних верств населення (на околиці – Земляне місто або Скородом, тобто, дерев'яні будинки, поставлені аби як, нашвидкуруч – через часті набіги на Москву кочівників), кам'яні будинки бояр, Кремль, де знаходились царські палати. І всі будівлі справляли враження ненадійності, недбалості, невмілої фортифікації. Навіть Кремль, який всередині *«нагадував не монаршу резиденцію, а якійсь мурашник. Безглузде й безладне нагромадження дерев'яних і кам'яних будівель, поєднаних між собою відкритими й закритими галереями. Хорони здебільшого старі й криві. Над*

дахами стирчать башточки, цибулини, кренделики, флюгери – тільки вся ця краса до першої великої пожежі» [1, 144].

Родинні стосунки московитів відрізнялись по-справжньому тваринною жорстокістю. Жінок утримували під замком, до гостей не випускали, та й поводитись вони згідно російського етикету дуже стримано: *«очі вниз і не дай Боже відкрити рота чи посміхнутись» [1, 153].* Чоловік мав повну владу над дружиною, міг віддати іншому за борговий рахунок, відшмагати батогами і навіть вбити, а дружина, яка вбила чоловіка, була приречена на жорстоке покарання повільною смертю. Національна кухня московитів також не відрізнялась вибагливістю: цибуля, часник, капустяний суп – (stzchi) щі з гнилої збоїни, бо через лінощі вони м'ясо не коптять і не солять. Кухонний посуд був лише необхідністю: навіть у царських палатах мився в кращому випадку раз на рік.

Занурюючись у російське життя, фон Дорн поступово починає усвідомлювати, наскільки *«безглузді, божевільні закони» [1, 77]* керують поведінкою московитів в суспільному житті. У шахи – *«богомерзьку забаву»* – грати не можна, *«на Москві музики не буває – православна церква вважає скрипки, віоли, флейти та інші інструменти диявольськими спокусами» [1, 74].* Покарання в московитів вражали своєю невинуватою жорстокістю: за найдрібнішу провину – биття батогами, рвання ніздрів, заслання до Сибіру, але частіше бувало й гірше: відрубали руки, ноги, ламали на дибі, просто вбивали. Стосовно релігії російські закони були дуже строгими: *«Православній йти заміж за “бусурмана” не можна», бо «за такі справи можна і на багаття потрапити» [1, 108].* Інша річ – якщо іноземець захоче перейти в православну віру: тоді можна і селитись де завгодно, і вигідно одружуватись, і одержувати різні привілеї в торгівлі і кар'єрі.

Вивчаючи російську мову, фон Дорн насамперед узявся за ненормативну лексику, бо *«в лайці, не те що в інших справах, московити виявились винахідливими і витонченими» [1, 113].* Причину приїжджий мушкетер бачив у надмірній суворості законів: за брутальну лайку влада суворо карала, тому люди лаялись ще зліше та витіюватіше, але й *«самі охоронці доброзвичайності, коли матюкальника за волосся тягнуть на розправу до Земського приказу, так лаються, що незвичні люди тільки обмирають і творять хресне знамення» [1, 113].*

Утім фон Дорн у своїх спостереженнях дійшов і до іншого висновку: *«Якщо приписи закону непомірно суворі, людина їх виконувати не стане – знайде обхідну дорогу. На будь-яку силу знайде хитрість... Чому-чому, а хитрості й пройдисвітству в московитів можна було повчитись»* [1, 110]. Пристосовувались навіть жінки, хто мав характер і розважливість, могли за себе постояти і позбутись лютих чоловіків, як це зробила княгиня Кучкіна. *«Якщо жити підступністю й підлістю, не триматись за честь, за гордість, стелитись перед сильними і не жаліти слабих, то можна було чудово влаштуватись і в Росії»* [1, 111].

Більш докладну характеристику устрою російського життя дає полковник Лібенау фон Лілієнклау, який потрапив до Московії двадцять років тому під час війни. Його визначення – *«підла, рабська країна»* [1, 74] – резюмує незрозумілу й неприйнятну ментальність московитів. *«Крім царя, всі холопи, до найпершого боярина. За тутешніми поняттями безчестя може бути тільки від рівних або нижчих, від вищих ніколи»* [1, 76]. Хабарництво (російською обіцянки, поминки) – *«звичайна справа, в Росії так заведено»* [1, 75]. *«Вдень, коли саме робота, всі московити вкладаються спати... Вся країна хропе»* [1, 79].

Упродовж свого тривалого перебування в Московії полковий командир фон Дорна багато чого надивився: *«Російська відсталість і тупість розріджує мозок і роз'їдає душу»* [1, 79]. Його дратує все: примітивне уявлення про науку – *«Космографію вони вивчають за Козьмою-Індоплавателем, який, як відомо, вважав Землю чотирикутною. Вища премудрість, якою володіють тут лише обрані – чотири правила арифметики, та й то ділити великі числа вони не вміють, а вже про дробі й не чули. Евклідової геометрії не знають зовсім, а письменним вважається той, хто може худо-бідно своє ім'я накалякати»* [1, 79].

Армія, як опора і захист держави, воювати не вміє: під час бою *«скачуть юрбою на ворога зі страшним криком, сподіваючись налякати. Якщо не виходить, зупиняються й дають залп із рушниць і пістолів. Якщо противник все рівно не налякався, тоді московити лякаються самі, розвертаються й тікають, топчучи одне одного. От і вся баталія»* [1, 80]. *«Цар-гармата в них не стріляє, цар не править. Вся ця країна – величезна болотна бульбашка»* [1, 80].

Безперечно, така оцінка іноземцями російської ментальності не може бути об'єктивною через те, що іноземцям часто буває

властивий культуроцентризм, коли правильною вважається тільки своя культура, а всі решті здаються дивними, нецивілізованими. «Саме культуроцентристи, – як зауважує А. Сергєєва, і створили міфи про “загадку”, подвійність росіян і навіть про їхнє лицемірство та брехливість» [8, 65]. Між тим, сприйняття світу, форми поведінки в побуті й соціумі частіше за все залежать від умов конкретної країни, її клімату, географії, культури й безлічі інших факторів. На формування російського національного характеру вплинуло, перш за все, розташування країни між цивілізаціями Заходу і Сходу, що стало основою її подвійності. У Росії сформувався особливий культурний архетип, глибинні настанови колективного несвідомого (К. Юнг), котрі характеризуються стійкістю, не усвідомлюються людьми й важко піддаються змінам. В. Ключевський, М. Бердяєв, М. Лосський та інші історики й філософи, досліджуючи особливості російського національного характеру, відзначали «своєрідну пару протилежностей – морально-позитивного й морально-негативного» – «своєрідне віяло добродійностей і пороків» [5, 279]. Саме на слабкості російського характеру – недбалість у роботі, безтурботність, критиканство й відсутність дії, пияцтво, свавілля й потурання, схильність до абсурдних вчинків, внутрішня саморозірваність, відсталість і невігластво – звертали увагу іноземці, тобто, на ті риси, які в принципі були неприйнятні для мешканців Західної Європи.

Культурну опозицію в Москві російському устрою життя представляє Німецька слобода (Кукуй), яку з середини XVII ст. побудували й заселили німецькі майстри та наймані офіцери: «... *та раптом подалі, над крутим обривом, вималювалось миле німецьке містечко: з білими охайними будиночками, шпилем кірхи, зеленими садами, і навіть блиснула гладь охайного ставка з фонтаном*» [1, 73]. Б. Акунін показує протистояння не тільки двох культур – російської та західної, але й протистояння двох норм моралі, звичаїв і традицій, що склались, устоялись і не піддаються ніякій ізоморфності. Іноземців у Москві не любили не тільки через конкуренцію в торгівлі, їм ставили в провину «скобління рила», тобто гоління обличчя (для росіян борода була символом благообразності: всі святі з бородами) і паління «богомерзької трави» – тютюну. Поява іноземців на вулиці супроводжувалась неприязними вигуками: “*Nemetz, kysch na Kukui*”» [1, 68]. Причому,

німцями на Русі називали всіх іноземців незалежно від національності, які були «німими», тобто не знали російської мови.

Проте вже в XVII ст. росіяни починають усвідомлювати, що зовсім відокремитись від іноземців неможливо, марно й навіть шкідливо, тому найбільш розважливі бояри не вважали принизливим для себе і для своєї вітчизни запозичувати від іноземців корисні знання. У цьому відношенні Німецька слобода відіграла важливу роль в культурній історії російського народу.

Останні роки царювання Олексія Михайловича були відзначені інтересом до іноземної культури, що позначилось на появі в Москві кам'яних будинків, комфортного інтер'єру, моди на одяг і зачіску на польський манер.

Герой роману Корнеліус фон Дорн як черговий офіцер у царському палаці мав можливість більше придивитись і до міста-Кремля, і до придворних звичаїв, і до самого Державця. Дивувала подвійність пріоритетів у Herr Zaar und Grossfürst aller Russer Selbsterhalter Alexei Mikhailowitz: з одного боку, православний монарх, богобоязливий, благочестивий, відданий традиціям старовини, з другого – вихований боярином Б. Морозовим, який дотримувався сучасних поглядів, цар дома в себе в Кремлі ходив у німецькому одязі. Якщо його *«неосяжна держава жила прісно й нудно»*, то *«в царських покоях був і свій оркестр, і балет, і «сміхотворне дійство» із скоморохами, й лицедійська трупа. Ось вже справді quod licet Jovi»* [1, 145]. З одного боку, веселий товстун, який любив догодити своїй молодій дружині у розвагах і веселошах, з другого – «кам'яний болван», який приймав у Грановитій палаті чужоземних послів. *«На аудієнціях цар сидів нерухомою золотою лялькою, навіть очима не поводив. Наче і неживий зовсім, а така собі алегорична персона, що уособлює огрядність і неповороткість Третього Риму»* [1, 145].

Головна заслуга російського царя, як іронічно зауважує історик І. Василевський, *«зводилась до того, що він вперше надів німецький одяг, вперше став їздити в німецькій кареті і ще вперше вивіз свою дружину до театру»* [3, 67].

Помітну роль у зацікавленості царя іноземною культурою відіграв ближній государів боярин А. Матфєєв, до якого потрапляє служити фон Дорн капітаном мушкетерської роти. Розумний, досвідчений дипломат і державний діяч, Матфєєв славився свого часу як книжник і перший російський західник. *«Його чудовий*

будинок за своїм убранством і звичаєм був ніяк не схожий на царський палац» [1, 152]: світлі, просторі палати, іноземні меблі, на стінах портрети та дзеркала. Дружина Матфєєва, шотландка за походженням, домострою й старомосковських звичаїв не визнавала, виходила до гостей і вільно підтримувала розмову. По четвергах були заведені прийоми, на яких слухали музику, говорили «про філософію, про європейські й турецькі новини, з жінками – про звичаї версальського та сентджемського палаців» [1, 154]. Донька Матфєєва – Сашенька – серйозна, освічена і в той же час тендітна й витончена дівчина «уявлялась фон Дорну залітною пташкою, що потрапила до варварської Московії за примхою недоброго вітру» [1, 155].

Хресник боярина Матфєєва – арап Іван Артамонович – належить до іншого варварського осередку: його «двадцять років тому подарували запорізькі козаки, відбивши з обозу в турецького наші» [1, 152]. Утім завдяки розуму, розважливості й самоосвіті він у боярина став довіреною особою, а в домі його – дворецьким. Помітивши небайдуже ставлення фон Дорна до бояришні, Іван Артамонович розповів йому арапську притчу про крокодила в болоті, який закохався в місяць на небі. І тому, «або крокодилу на небо злетіти, або місяцю в болото звалитись. Інакше їм ніяк не зустрітись» [1, 244]. Коли ж після смерті царя внаслідок палацових інтриг закотилась зірка Матфєєва, Сашенька на прощання зізнається Корнеліусу: «А я й так знала, що нам з тобою не судилось... Прощавай, топ atout impossible. Російською так і не скажеш, соромно» [1, 381]. «Пригадалась арапська притча. Досидів-таки крокодил в своєму болоті, дочекався, щоб місяць впав йому просто в пазуристі лапи» [1, 382]. Тут, як зауважує А. Ранчин, «цивілізоване» і «варварське» становляться предметом ігрової інверсії: німець Корнеліус ототожнює себе зі світом дикунства (з крокодилом з арапської притчі), москвітянка бояришня Матфєєва, що галантно висловлюється французькою, персоніфікує початок «культури». Тим самим стверджується ідея релятивізму систем цінностей і культур» [6]. Введена письменником у художній світ тексту арапська притча утворює в оповіді другий план, що вирізняється параболічною конструкцією, напівсимволічною системою, коли «світ варварський» пояснює «світ цивілізований». Розрахована на екзистенційно-філософські асоціації притча лише підтверджує означений зв'язок культур.

Отже, якщо спочатку фон Дорн не сприймає російську національну специфіку і форми соціальної та побутової поведінки, виношує плани (диспозицію) про втечу з країни of no return, то наприкінці роману, вірний честі, він залишається з опальним Матфєєвим, одружується з його донькою, асимілює і стає родоначальником російської гілки родового дерева фон Дорнів.

Таким чином, у романі Бориса Акуніна «Алтин-толобас», репрезентуючи московське життя XVII ст., показується еволюція від культуроцентризму (протистояння двох культур – російської й німецької, «погляд ззовні», тобто з Європи, недовіра і невизнання іншої нації) до поступового усвідомлення необхідності культурного спілкування та духовного взаємозбагачення. Національна ж ідентичність, що містить відповідь на питання про суть свого народу, нації, її місця, ролі та завдань в історії, базується на співвідношенні «Я-Інший» з визнанням «Іншого» та виявленням культурного плюралізму.

Список використаних джерел:

1. Акунин Б. Алтын-толобас. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2009. 383 с.
2. Бреева Т. Национальный миф в русской и английской литературе. Казань: ТГПУ, 2009. 613 с.
3. Василевский И. Романовы: портреты и характеристики: В 2 ч. Ч. 2. Новосибирск: МП «Маяк», 1991. 128 с.
4. Ключевский В. Алексей Михайлович // История Государства Российского; Жизнеописания. XVII век. Москва: Изд-во «Книжная палата», 1997. 478 с.
5. Лосский Н. Условия абсолютного добра: Основы этики; Характер русского народа. Москва: Политиздат, 1991. 368 с.
6. Попова М. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании. Воронеж: ВГУ, 2004. 170 с.
7. Ранчин А. Постмодернистское путешествие в пространстве и времени в романе Бориса Акунина «Алтын-толобас». URL :<http://www.portal-slovo.ru/philology/45937.php>
8. Сергеева А. Русские: стереотипы поведения, традиции, ментальность. Москва : Флинта: Наука, 2007. 320 с.

МИСТЕЦТВО ЯК SACRUM-ПРОСТІР ДЛЯ ПОШУКУ ВЛАСНОЇ САМОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ОРХАНА ПАМУКА)

У статті проаналізовані мистецькі – архітектурний і живописний – дискурси романів Орхана Памука «Біла форція» і «Мене називають Червоний», які виконують різноманітні функції в постмодерністській прозі турецького письменника. Увагу зосереджено на особливості урбаністичного простору романів, сакральність якого утворюють образи і мотиви пов'язані з мистецькою сферою.

Ключові слова: Орхан Памук, сакральний простір, архітектура, живопис, національна та мистецька ідентичності

The article analyzes the artistic – architectural and picturesque – discourses of Orhan Pamuk's novels "White Fortz" and "I am called The Red", which perform various functions in the postmodernist prose of the Turkish writer. Attention is focused on the peculiarities of the urban space of novels, the sacredness of which forms images and motives associated with the artistic sphere.

Key words: Orhan Pamuk, sacred space, architecture, painting, national and artistic identity

Сакральний хронотоп сприймається людиною традиційної культури якісно неоднорідним: час – через свою оберненість («одвічне повернення»), простір – через виділення сакрального центру (де панує гармонія, порядок і де здійснюється ритуал) та іншого, буденного простору (де панує хаос). «Центр простору, таким чином, зливається з місцем споконвічних одкровень, що лежать в основі суспільства. Оскільки ці сакральні місця є центром зустрічі космічних сил, вертикальною віссю світу, осередком, місцем маніфестації божественного, легко зрозуміти, що для різних народів і тим більше для різних культур, ці місця (і зв'язані з ними міфічні часи) різні» [3, 31]. У турецькій літературі як класичній, так і новітній, таким сакральним хронотопом є насамперед Стамбул. Він є місцем і декорацією, на тлі якої протагоністи знакових творів сучасного турецького письменства визначаються зі своїми пріоритетами, шукають щастя, покликання і власну самість.

Мета цього дослідження – визначити роль Стамбулу, зокрема його архітектури і живопису як sacrum-простору в самоідентифікації головних героїв романі турецького нобеліанта Орхана Памука. Свої

висновки та узагальнення угрунтовуємо на основі аналізу романів «Біла фортеця» і «Мене називають Червоним».

Потребу тлумачення міського простору не як цілісного організму, а як множинності вражень і деталей, як окремих елементів, які мають певне положення, взаємозв'язок і пристосованість до втілення мети соціального характеру обгрунтовували у своїх працях М. Анциферова («Місто як виразник змінюваних культур») «Незбагненне місто»), М. Бютор («Місто як текст»), Х. Ортеги-і-Гассет («Бунт мас»), В. Топоров («Петербурзький текст російської літератури») та ін. І. Лімборський зазначає: «У процесах просторово-часового стиснення світу, залучення й присвоєння локального, приписування і переписування традиційних значень, – всього того, що зараз визначає логіку і динаміку глобалізації, – намітилися тенденції нового інтелектуального проекту глобальної культури і літератури» [6, 64].

Оскільки час написання романів, обраних для аналізу, збігається з добою постмодерну, видається логічним визначити витoki традиції інтерпретації мистецтва сакральним поняттям, які в літературі ХХ століття чи не вперше найбільш концептуально означив Г. Гессе. У його романі «Степовий вовк», а потім і в «Грі в бісер», на думку Є. Пабіяна, запропонована «естетична конструкція, яку б можна було назвати христологією мистецтва: бо ж мистецтво бере на себе терпіння та гріхи цього світу [...]. Тому справжня творчість – це покликання, це місія надавати світові сенсу» [10, 141]. У наведеній цитаті важливим, вважаємо, є відсилання до особливої функції, яку мають виконувати образи мистецтва в художньому творі і в урбаністичному романі зокрема: у хаотичному світі, який втілює топос міста, саме мистецтво встановлюватиме рівновагу, повинен урівноважувати *profanum* (земного звичайного життя персонажів) і *sacrum*.

Разом із тим мистецтво-як-*sacrum* зумовлює специфічний хронотоп твору, який, вважаємо, слугує і маркером аналізованих романів як постмодерних: хронотоп відіграє вагому децентруючу роль, тобто за допомогою численних хронотопів виструнчується смисловий ланцюг, кожен фрагмент якого має самодостатність, а отже, власний змістовий центр. Розрізнення темпоральних та просторових кодів всередині хронотопу перетворюється на принцип визначення самодостатності того чи того фрагменту, його аксіологічність. Лінійний час представлений переважно тоді, коли

йдеться про сьогодення, побут тощо. Нескінченність запропонованих інтерпретаційних моделей і ходів у лінійному розгортанні оповіді приховує жорстку подієву структуру («сугестивну» модель оповіді) і змушує читача зайняти призначене місце як актанта запропонованої моделі. Функціональність урбаністичного хронотопу в постмодерністському романі зводиться до підсилення фрагментарності, індивідуалізації часопростору, різнорівневого поділу тексту в залежності від домінуючої форми свідомості.

О.Памук в названих романах іде за концепцією циклічного часу (він є і психологічним), коли мова йде про особистісне світовідчуття героїв твору, про їхнє прагнення досягти безсмертя, коли герої торкаються вічності, тобто *мистецтва*. Якщо в класичному зразку постмодерністського роману «Ім'я троянди» У. Еко створив, виходячи з положення, що роман є космологічною структурою, певний обжитий і продуманий у деталях світ, в основу якого ліг принцип облаштування середньовічного монастиря, то в романі О. Памука «Мене називають Червоний» таким авторським «космосом» є світ, заснований на життєдіяльності майстерні творців мініатюри падишаха. Його зміст розкривають через побут, звички художників, їх релігійні та естетичні погляди.

І в «Білій фортеці», і особливо в романі «Мене називають Червоний», Стамбул як місце подій набуває рис міфічного топосу, поставши на перетині історичних реалій, упізнаваних топонімів і суб'єктивних авторських оцінок, вигаданих сюжетів і персонажів, як результат поєднання документального і фікціонального. Особливість локусу «Мене називають Червоний» – це єдність окремих авторських текстів, вагоме значення серед яких посідає текст мистецтва, зокрема живописної мініатюри. Він виступає в ролі посередника для вираження сукупності культурних і цивілізаційних основ зображеної епохи та історії людства взагалі. На таке масштабне узагальнення нашої епохи актуалізація в романі традиційної для творчості О. Памука проблематики взаємин двох цивілізацій Сходу і Заходу, взаємин двох типів культур, репрезентованої на прикладі приватних доль, які вписуються в широкий історико-філософський і соціокультурний контексти.

Історична доба XVI ст., як і в «Білій фортеці», є тлом, на якому розгортаються події роману «Мене називають Червоний». Автор датує події (а це 1591 рік), щоб прив'язати їх до певного періоду

розвитку Туреччини. Це час правління султана Мурада III, характерною ознакою якого є посилення західного впливу на різні сторони життя суспільства. О. Памук обирає таку сферу національного буття, як мистецтво, зокрема традиційну мініатюру, творці якої опинились перед вибором – приймати чи ні традиції європейського живопису. У творі запропонований інший аспект опозиції «свій» – «чужий»: не на особистісному рівні (як господар Ходжа – раб Венеціанець у «Білій фортеці»), а на рівні естетичних орієнтирів, значною мірою залежних від національних і релігійних традицій. Криза ідентичності, яку переживають турецькі художники XVI ст., зумовлена складним вибором між новим досвідом, який відкривається з опануванням європейської живописної практики, з одного боку, та вірністю традиціям і страхом втрати власної ідентичності, з другого боку. А. Габаши у зв'язку з цим зазначає, що протистояння в романі «переноситься у глибини людської психіки, де спрага пізнання, самоствердження, руху вперед бореться зі сталими уявленнями, страхами, сумнівами, прагненнями до визначеності і стабільності» [2, 18].

Простір роману «Мене називають Червоний» – це простір Стамбула, де він не тільки тло, а й повноцінний персонаж твору, позаяк через нього транслюються важливі для автора ідеї, створюється історичний і культурний контекст, розглядається доля країни і народу. На відміну від роману «Біла фортеця», де факти історії поступаються культурологічному матеріалу, твір «Мене називають Червоний» достовірний з історичного погляду і має солідну фактографічну основу. Так, О. Памук послуговується історичними документами, описуючи життєдіяльність майстерні



падишаха, побуту і звичок художників, їхні релігійні та естетичні погляди. Історичним фактом є бунт художників-ілюстраторів Османської імперії, які виступали проти нав'язування європейської манери у східній живописній мініатюрі. Але однаково весь історичний фактаж

підпорядкований авторському завданню відобразити різноманітні художні традиції, їх протистояння і пошуки нових естетичних орієнтирів. Таким чином, мистецтво стає окремим простором,

сакральним, який відрізняється від звичайного, профанного, простору, набуваючи особливого змісту завдяки тому, що кожен, хто опиняється на цьому «просторі», може виявити свою сутність, продемонструвати можливості і свою силу, тобто долучитись до сакрального.

На перший погляд, роман побудований як постмодерний детектив: у Стамбулі стається жорстоке вбивство одного з художників, які, за наказом правителя, працюють над книгою, у якій вперше мають поєднатись традиції східної мініатюри і канонічний європейський живопис. Майстер Еніште, який не боїться сміливих експериментів, просить свого небожа Кару знайти вбивцю. За якийсь час і Еніште стає жертвою невідомого вбивці. Тепер його донька, через кохання до якої Кара колись покинув Стамбул, вмовляє хлопця не полишати розслідування. Саме за цієї умови Шекюре обіцяє стати його дружиною. Так формується детективно-любовне сюжетне підґрунтя роману, на який накладається тема мистецтва як сакрального простору.

Кара не лише аматор-детектив, а й учень Еніште. Його погляд і на події, і на матеріальний світ навколо – це погляд художника, людини мистецтва. Важливо, що і Стамбул так само подається крізь призму його погляду та ще й із відстані часу. Такий погляд «ззовні» дає можливість зіставити два міста: місто того часу, коли в ньому жила його кохана, і це перетворювало Стамбул на особливий («сакральний») для закоханого топос (*«Якби мені сказали, ніби колись Стамбул був бідніший, менший і щасливіший, я швидше за все не повірив би, хоча серце погоджується, адже тут, посеред тих самих лип і каштанів, стояв дім моєї забутої коханої.»* [8, 52]), і Стамбул, де його вже ніхто не чекає: *«Деякі вулиці і квартали моєї молодості за дванадцять років зникли, згорівши дотла. Де-не-де там валують здичавілі пси. Вештаються, лякаючи дітей, божевільні. А подекуди вирости пишні палаці, що вражають приїжджих, таких, як я. Вікна там з найдорожчого венеціанського кольорового скла. <...> Подібно до безлічі інших міст, у Стамбулі гроші стрімко втрачали свою вартість. Коли я їхав на Схід, за один акче пекарні продавали величезну хлібину вагою з чотиреста дирхемів. Коли ж повертався додому, за ці гроші можна було купити лише половину хлібини, далеко не такої смачної, як раніше...»* [8, 13]. Ключовими словами в змальованій Карою картині є «здичавілі», «божевільні», контраст між бідністю і розкішшю, яка,

проте, справляє ефект штучної. Так у романі виокремлюється ще один із питомих для творчості О. Памука лейтмотивів – лейтмотив занепаду Стамбула, втрати колишньої величі, процес якої саме і розпочався в XVI ст. Характерно, що і оповідач, ім'я якого тривалий час заховане під визначенням «Про мене скажуть – вбивця» (так у романі відбувається «заявка» майбутнього), сприймає Стамбул як закоханий, але, на відміну від Кари, без відповіді, тому і винятково як місто занепаду і смерті: *«Ми йшли, петляючи звивистими стамбульськими вулицями, то піднімаючись угору, то спускаючись вниз, минали неприглядні закутки. Де гарчали й гризлися між собою собаки, спалища, де на нас чатували джини, двори мечетей, де спершились на їхні бані, спали янголи, довгі шеренги кипарисів, котрі перешіптувалися з примарами, засніжені кладовиська, де кишіло привидами, кубла розбійників, які підстерігали свої жертви, минали нескінченні ряди крамниць, стайні, текке, майстерні свічкарів, лимарні...»* [8, 186]. Тобто міський простір видозмінюється в залежності від психологічного настрою його мешканця. Водночас Кара озвучує радше авторське ставлення до «вічного» міста Стамбула, у якому вчуваються автобіографічні нотки: *«Якщо вашому серцю дороге якесь місто, якщо ви постійно блукаєте його вулицями, то навіть після багатьох років розлуки не лише душа, а й тіло впізнає ті вулиці. Коли вас змагає смуток, коли похмуро ляпає мокрий сніг, ноги самі винесуть вас на улюблене верхів'я»* [8, 15 – 16]. Тож місто як простір випробувань духовних, душевних і тілесних (Кара, врешті, доходить висновку, що *«... не зможу жити ніде, окрім цього міста»*) стає точкою, у якій фокусуються всі сюжетні лінії.

Образ Стамбула в романі конкретизується через низку топонімів: це назви районів міста, вулиць і площ, архітектурних пам'яток, базарів, кав'ярень (*базар Есир, протока Золотий Ріг, єврейський квартал, мечеть Ая-Софії, площа Алай* тощо), детально описані книгозховище султана і палац. Роман відображає побут, звичаї і мораль стамбульців. Так, увага зосереджується на кав'ярнях, що стали справжніми осередками культурного життя: тут збирались художники і прості містяни, де оповідач-меддах розважав присутніх жартами та імпровізованими виставами.

Ставлення до традиції східного чи західного мистецтва перетворюється на знак розмежування персонажів роману «Мене називають Червоний». Мистецько-цивілізаційний конфлікт твору

окреслюється уже у його зав'язці: за наказом султана стамбульські художники повинні створити книгу, ілюстрації якої поєднували б у собі традиції перської мініатюри з канонами європейського живопису. У такий спосіб султан намагається довести європейцям широту поглядів османського правителя і вразити майстерністю турецьких митців. Але самих художників роздирає конфлікт між релігійними переконаннями, за якими відкидається возвеличення людини як на полотнах європейських живописців, з одного боку, і прагненням до нових можливостей, які відкриває перед художниками мистецтво чужоземців, з другої. Тобто традиційна для Памука тема взаємодії Заходу і Сходу переноситься в площину зіткнення різних художніх традицій. У центрі роману – «філософські роздуми, а сюжетні лінії служать для їх розкриття і розвитку. При цьому вони подаються не прямолінійно, відкритим текстом, вигадливо, алегорично, через старовинні притчі, легенди, детальні описи традиційних турецьких мініатюр» [2, 18 – 21].

Персонажів роману можна згрупувати за принципом «традиція – новаторство», що відповідає поглядами на східну культуру як закриту систему або переконання щодо її потенціалу до абсорбування нових, у тім числі й західних, ідей. Так, прихильником традиційного мистецтва, укоріненого в мистецтво давніх майстрів, є керівник майстерні падишаха, який виховав кращих художників Стамбула, Осман. Його філософія мистецтва ґрунтується на принципах відтворення божественної краси світу, а не створення нового: *«Нас, художників, видають не теми, котрі замовляють інші і які, по суті, завжди одні й ті самі, нас видають власні приховані відчуття тих тем: їх ми виносимо в малюнок»* [8, 396]. Задовго до зображених у романі подій майстер Еніште вмовив падишаха замовити венеціанському художнику портрет, з якого Осман мав зробити копію. Але для нього таке завдання продиктоване страхом, а не власним бажанням: Осман вважає копіювання портрету, виконаного європейцем, образою і приниженням для власної гідності. Саме він є носієм філософії традиційного східного мистецтва: *«Що є прекраснішого, аніж, споглядаючи найдивніші картини всесвіту, уявляти світ таким, яким його бачить Аллах?»* [8, 493].

Вагомою частиною текстового полотна роману є обговорення його персонажами канонів східної мініатюри і західного живопису, порівняння манери старих майстрів, прихильників традиційного

мистецтва, і венеціанських живописців, особливостей стилю окремих художників. Так, Кара розмірковує над причинами неприязні між Османом та Еніште (*«Хоч Еніште й не був художником і взагалі ніколи не вважав живопис своїм ремеслом, однак, завдяки волі й сприянню падишаха, він стежив за створенням книги для Йог Величності. Звичайно, що це не могло не посварити дядька з головним маляром Османом»* [8, 50]) і доходить висновку, що Осман зневажливо ставиться до Еніште, вважаючи його аматором і тим, хто йде не за законами мистецтва, а догоджає смакам правителів. Сам Осман схиляється перед старими митцями Герата, вважаючи, що сучасні майстри не здатні досягти їхніх висот, а відповідно найвища якість залишається в минулому, і смиренно приймає цей факт. Його консервативна позиція прямо заперечує романтичне уявлення про мистецтво, яке потребує оновлення: *«<...> ми надзвичайно рідко досягаємо тих висот краси, притаманної древнім малярам Герата. Та якщо смиренно сприймати це як реальність, то життя не буде тягарем. По суті, смиренність полегшує нам життя, тому вона – найприйнятніша чеснота в мистецькому світі»* [8, 349]. Осман непримиренний щодо західного новаторства. І це призводить до фатальних наслідків: він осліплює себе голкою легендарного художника Бехзада, щоб навечно залишитися сам на сам із зафіксованими у власній пам'яті шедеврами старих майстрів Герата. Така трагічна розв'язка певною мірою була передбачена позицією Османа. Він не приймає змішування стилів (*«намагаючись поєднати два протилежні стилі, мої малярі та ідіот-небіжчик створили щось недолуге, позбавлене здорового глузду»* [8, 374]), можливості спробувати себе в іншій манері він протиставляє свідомому позбавленню себе зору як найціннішої здатності для художника (*«промалювавши все життя й досявши бездоганності зображення, великий майстер сам себе отемнив, бо не хотів пристосовувати свою мініатюру до приписів іншого малярського цеху та вимог іншого шаха»* [8, 488]).

Османа можна вважати трагічною, але величною у своїй трагедії постаттю, тоді як художник Зейтін, який і виявився вбивцею, спрямовує власне неприйняття традиційного мистецтва не на себе, як Осман, а ззовні. Він переконаний, що *«стиль – це огріх у роботі, яким один майстер різниться від іншого; і це далеко не вияв особистісного, як вихваляється дехто»* [8, 147]. Зейтін убиває свого товариша Заріфа, який вважав працю над замовленою султаном

книгою святотатством. Зейтін боявся, що той нацькує на нього релігійних фанатиків, натхненних Нусретом із Ерзуруму, і вони знищать книгу. Друге вбивство стало наслідком першого: майстер Еніште, дізнавшись про злочин Зейтіна, відмовляється співпрацювати з художником, який заплямував себе кров'ю. Зейтін усвідомлює свою двоїстість, тобто приналежність до світу художників і водночас ненависть до нього. Але підсвідомо сприймає все, що відбувається, крізь призму бранця краси: «... у наших споминах про чудові колишні дні було щось властиве гаремним жінкам» [8, 589]. Але якщо майстер Осман сприймає свою відданість старій художній манері за вірність Аллахові, то Зейтін одержимий не релігійним фанатизмом, а професійними амбіціями, непомірною гординею талановитого живописця, який у фіналі йде на рішучий крок: на останній сторінці книги, там, де має бути зображення падишаха як центру Всесвіту, він малює власний портрет у манері, властивій європейським майстрам. Отже, осліплення себе майстром Османом і вбивства Зейтіна – це, вважаємо, шляхи трагічної ініціації персонажів-митців, які обрали домінування естетичного над етичним, а відповідно мистецтво перетворюється для них на сакральний простір, адже саме в такому просторі і може відбуватись посвячення.

Учень Османа Заріф, який хоча і належить до молодого покоління художників, але, як і вчитель, відданий традиції і не приймає ніяких нововведень. Окрім того, його неприйняття племінника Еніште Кари – це і суперництво за жінку, адже, як виявилось, вони обоє закохані в Шекюре. Такий принцип західного живопису, як перспектива, на його думку, це погляд на світ не очима Аллаха, а очима вуличної собаки. А змішування стилів, до якого змушує замовлення падишаха, переконаний молодий художник, це позбавлення митців чистоти і перетворення їх на рабів. Тоді як майстер Еніште навпаки: отримавши замовлення на виготовлення книги в новому стилі, він радо погоджується, бо не забув свого враження від робіт європейських живописців, із якими ознайомився за час перебування у Венеції послом. Особливо йому запам'ятався портрет багатого венеціанця: *«Якось мене вразила картина, на яку наткнувся в палаці. Мені запов у вічі її головний персонаж. Це неначе було моє власне зображення. Ні, звичайно, то був якийсь гяур, і він геть не такий, як я. Кругле обличчя, на якому взагалі не проступають кістки, а ще ота щелепа... Слава Богу, його риси*

*анітрохи не нагадують моїх. Проте тоді моє серце тривожно забилося, бо здавалося, ніби розглядаю самого себе» [8, 41]. На нашу думку, у цій сцені, як і в романі «Біла фортеця», відбувається усвідомлення Еніште своєї самості через пізнання «іншого» завдяки посередництву мистецтва, яке не знає кордонів. Тут функція портрета є аналогічною до образу дзеркала в «Білій фортеці»: споглядаючи мистецький твір, людина вивчає себе. Навіть коли Кара розмірковує про красу коханої, він водночас говорить і про своє розуміння європейського портретування: *«Коли б я мав портрет Шекюре на зразок тих, які виконують італійські малярі, то ніколи б не забув її обличчя й не почував себе закинутим бозна-куди від рідної землі. Бо якщо у вашому серці живе образ коханої, то світ завжди здаватиметься затишною домівкою» [8, 49].**

Характерно, що метафоричний зміст роману творять персонажі, що належать до світу природи (собака, дерево та ін.) і навіть монета чи колір, які також є оповідачами. У їхніх оповідах так само обговорюються питання мистецтва та його орієнтирів. Так, оповідач дерево, зіставляючи східний і західний живопис за принципом «своє» і «чуже», акцентує на різному, на його погляд, ідейному спрямуванні творів мистецтва: *«Одного разу двоє уславлених європейських малярів прогулювалися своєю європейською галявиною й вели бесіду про хист і мистецтво. Перед ним стояв ліс. Художник, досвідченіший, промовив до супутника: “Новий стиль живопису вимагає такого хисту. Щоб зображене дерево з цього лісу при бажанні можна було б відшукати серед інших за малюнком”».* Я, бідненьке дерево, перед вами дякую Аллаху, що не створене з такою метою. Й не тому, що боюся, аби всі стамбульські пси мочилися на мене, вважаючи за живе, а тому, що хочу бути не просто деревом, а зображенням, яке має сенс» [8, 77]. Тож до групи персонажів, які залишаються прихильниками східного мистецтва, а точніше, його «герметичності» щодо нововведень, належать і образи метафоричного типу.

Окрім численних роздумів про зіткнення традиційного і нового в мистецтві, тобто символічно – про перетинання Сходу і Заходу, окремими «персонажами» роману можна вважати сюжети мініатюр, описуючи які, герої роману коментують події і власні почуття, проводять паралелі з реального світу у світ мистецтва, а нерідко мініатюри є ілюстраціями відомих літературних сюжетів.

Характерно, що оповідач, описуючи зміст мініатюр, переноситься в історичне минуле і в такий спосіб оцінює його.

Так, Лейлек безпосередньо пов'язує такі категорії, як «мистецтво» і «час»: *«справжнього маляра з-поміж інших вирізняє час, відведений його малюнкові на існування»* [8, 104]. Він розповідає «Три історії про малюнок і час», кожна із яких близька до притчі. У першій («Алеф») наратор, розповідаючи про майстра мініатюри Ібні Шакіра, який став свідком зруйнування в XIII столітті Багдада монголами, наголошує на незнищенності мистецтва на основі філософських міркувань про змінність форми і сталість змісту. Оповідач робить висновок, що *«хоч яким би був хист маляра, але ідеальним малюнок робить час»*. У другій оповіді Лейлека («Ба») історія завоювання території поєднується із завоюванням серця жінки: Фахір-шах, здолавши хана Селаятгіна, вирішив, що найвродливіша жінка його гарему Неріман-султан має його покохати, а не бути завойована силою. Щоб знищити пам'ять про Селаятгіна, Фахір-шах наказав знищити всі його зображення, залишивши тільки обличчя хана як Маджнуна поруч із Лейлою-Неріман-султан. Але навіть через роки, завоювавши серце красуні, Фахір-шах не знайшов спокою, доки таємно не перемалював обличчя покійного хана на ілюстрації до книжки про Маджнуна і Лейлу. Та виявилось, що в книзі проявилось обличчя першого ворога шаха, який незабаром і переміг його. Висновок оповідача: *«за межі часу веде всього один шлях – майстерності та малярства»*. У третій притчі розповідається про живописця Узуна Мехмета, який, проживши більше ста років і перетворившись на легенду, втратив зір саме тоді, коли, закохавшись у юного підмайстра, вліз у *«чвари та інтриги художників у боротьбі за владу, з головою пірнув у bagno хитроців і облуди»* [8, 111]. Оповідач просить Кару самого озвучити, чому вчить ця історія, і той висновує, що *«якщо майстер почав нехтувати праведним життям та бездоганністю малюнка, то його час скінчився й він помирає»* [8, 113], тобто напряду пов'язує моральність, мистецтво і вічність. Таким чином, у романі співіснують два світи: перший – це світ реальних подій, які



Турецька мініатюра

відбуваються у Стамбулі 1591 року або в минулому й не тільки Туреччини, а й усього Сходу в розповідях оповідачів, другий – це світ «вічного» часу, зафіксованого в мистецьких шедеврах.

Світ мистецтва як сакральний відіграє важливу функцію у творі: описи мініатюр, які або реально існували, або збереглись, не випадкові, вони, зазвичай, пов'язані з вузловими моментами сюжету. Так, вбивця Зейтін, яким виявився найталановитіший серед художників, які працювали над книгою падишаха, свої вчинки бачить крізь призму відомих ілюстрацій і навпаки – відомі живописні мініатюри сприймає відображенням власного життя. Так, коли знайшли труп вбитого ним Заріфа-ефенді, в уяві Зейтіна спливає ілюстрація із «Юсуфа і Зюлейхи» – літературно-фольклорної пам'ятки народів Сходу, створеної за мотивами біблійно-коранічної легенди про Йосипа (Юсуфа), сина Якова: *«У мене перед очима майнуло, як купці дістають з колодязя Юсуфа Мідьянли, кинутого туди його заздрісними братами. Я отримував особливе задоволення, зображуючи цю сцену з поеми «Юсуф і Зюлейха», бо вона нагадує, що в житті на чільному місці – почуття братніх ревности»* [8, 150]. Іншого разу, розглядаючи книгу «Хосров і Ширін», Зейтін бачить мініатюру Бехзада, яка є дзеркальним відображенням його душевного стану.

Загалом, у романі «Мене називають Червоний» О. Памук репрезентує мистецтво-як-сасіт трьома способами: по-перше, складником тексту виступає обговорення канонів східної мініатюри і західного живопису, характеристика манери старих турецьких майстрів і венеціанських живописців, особливостей стилю тих чи тих художників, що є частиною буття практично усіх персонажів. По-друге, опис конкретних східних мініатюр і портретів, які створені європейськими художниками, перетворюються на частини сюжету за принципом дзеркального відображення настроїв чи вчинків героїв у реальному часі художньої дійсності, тобто у «вічному», сакральному відображується буденне, профанне. По-третє, у романі можна вести мову і про «кольорове» сприйняття персонажами подій, які відбуваються. Наприклад, майстер Еніште, описуючи свій біль від удару, якого йому завдав Зейтін, звертається до посередництва кольору: *«Нажаханий, я почав волати на повен голос і вити від болю. Якби намалювати те воляння, то воно б вийшло зеленим-презеленим. Та було очевидно: ніхто не почує мій зелений крик на безлюдній, оповитій пільмою вулиці, я – покинутий*

на самого себе. <...>. Я не розрізняв кольорів, був лише один колір – червоний. <...> Якою ж несправедливою, безжальною була для мене ота мить смерті. <...>. Мої спогади стали білими, ніби сніг за вікном» [8, 257 – 258].

Окрім того, у романі не раз натрапляємо на описи процесів роботи художників над картинами і самих творів живопису. Таким чином, через синтез документального і художнього, історичного і вигаданого О. Памук відроджує минуле своєї країни, відтворює важливий період її історії і художньо осмислює центральну проблему творчості письменника. При цьому образ Стамбула, зсотаний, з одного боку, з історичних реалій, топонімів, з другого, – зі суб'єктивних оцінок, вигаданих сюжетів і персонажів, є «транслятором» авторських ідей. Стамбул у романі стає точкою, у якій сфокусовані різні національні, соціальні, культурні, стильові коди і тексти, він входить у творчість письменника і в процесі багатоманітних семіотичних перетворень породжує нові смисли.

Sacrum – це буття реальності, що, піднімаючи людину з глибини небуття, дозволяє їй жити в реальному просторі, який зорієнтований на високе небесне, духовне. Сакрум виявляється в образах, що за допомогою знаків фіксують досконалий ідеал у видимому, проявленому стані. Символом культурного всесвіту стають творіння архітектури, де житло – це місце прихистку і відносно безпечного часо-простору. Дім – це «завжди семантизований простір, що зазнав деякого ціннісного акцентування, зміст, який приписується опанованому простору та найбільш адекватно описується за допомогою таких категорій, як своє, близьке, яке належить людині і пов'язаний з поняттям долі; головний (сакральний), пов'язаний з огнем вогнища і т. д.» [1, 19]. Р. Гнідець наголошує, що один із традиційних образів утілення сакральності – це архітектура взагалі і сакральна архітектура зокрема: у її органічній композиції і структурі, а також «глибоко символічному рівні, що є компонентом і несе в собі та зводить в одне ціле – (і водночас залишається понад усім цим як іскра, від якої засвічується ідея) – всі складники, що входять в її сутність, є також рівнем, на якому архітектура, а храмова передовсім – відтворює не стільки природу, скільки ідею. Так архітектурний простір надає характеру і навіть творить взіреть того, на що націлений її задум» [4].

У романі О. Памука «Біла фортеця» порівняно небагато пам'яток архітектури, що стали повноправними персонажами, але впродовж романного часу Венеціанець найчастіше згадує з-поміж культових споруд Стамбула мечеть Ая-Софію: «Оголосили, що в мечеті Ая-Софії буде проведено намаз, прийшло чимало люду...» [7, 121] або «А ще під деревом інжиру була невеличка альтанка, з якої відкривався незабутній вид на Стамбул, у ясні дні навіть можна було бачити бані Ая-Софії. Я часто зупинявся тут і годинами милувався Стамбулом, поринувши у мрії» [7, 105 – 106]. Вважаємо, що це не тільки образ, навколо якого концентруються в романі символи влади, а й символ культури і віри не лише мусульманської, а й християнської. Відомо, що на його місці в IV ст. за часів візантійського імператора Костянтина був збудований храм святої Софії. До розграбування хрестоносцями Константинополя тут зберігалась Туринська плащаниця. За переказами, саме в храмі святої Софії посланці князя Володимира Великого дізнавалися про християнську віру. І саме тут у липні 1054 року патріархові Михаїлу вручили грамоту Папи римського про відлучення від церкви, що поклало початок розколу християнської церкви на католицьку та православну. Остання літургія відбулася 28 травня 1453 року в ніч захоплення Константинополя яничарами Мехмеда II. Так закінчилася християнська історія храму, і після прибудови чотирьох мінаретів розпочалася християнська: він перетворився на мечеть Ая-Софія. Вважаємо, що на символічному рівні роману – європеєць-християнин на ім'я Венеціанець стає повноправним у мусульманському суспільстві і, що головне, зреалізованою особистістю. Тут, на нашу думку, автор трансліює думку, яка закладена в культових спорудах: «ідея, що вкладалася у форму храмової будівлі, мала виражати місце перебування присутності Бога, а саме сакрального простору, який творить це місце. Функція, що надавалася цим <...> об'єктам, мала літургійно-богословський і суспільний характер, оскільки поєднувала віруючих... Значення вираженої функціональною формою ідеї храму в означенні місця перебування людей і їх Творця, що присутній у храмі. І вся ідея форми храмової будівлі є втілена в знаці-символі, що поєднує в просторі Небесне і земне, людину і Бога-Творця. Тобто головні компоненти творення сакрального простору в будівлях виражаються через ідею-форму, значення функціонального наповнення цього простору через видимі і невидимі знаки-символи, що творять

видимий образ храму як місця проявлення і присутності Божих Ласк, як дару для всіх» [4].

До міфем, які, на нашу думку, творять сакральність зображеного О. Памуком світу, належить *образ саду і фортеці*. Саме в саду вперше за Венеціанцем спостерігав його майбутній господар-двійник Ходжа, і водночас у цьому місці Венеціанець вперше пережив «замах» на власне «я»: під страхом смерті його змушують відмовитись від власної віри, але він залишається християнином. Топос саду в такий спосіб актуалізує опозицію «свій – чужий», пов'язаний із образами різних світів, до яких належать Венеціанець і Ходжа. За своїм символічним навантаженням образ саду сугестує ідею спроможності кожного досягти гармонії і облаштувати внутрішній рай, що є передумовою наближення до космічного ладу.

Таким чином, співприсутні в романі «Біла фортеця» образи міста і саду належать до традиційної парадигми сакрально-реальних феноменів. Ці сакрально-реальні парадигми є не регіональними, а загальносвітовими і визначають ставлення до природи, засобів її освоєння і використання. Насамперед в образах міста і саду втілюється мрія про певні типи гармонії людини і буття. Тобто, про ідеальні способи впорядкування простору людського існування, докільля, взаємин із вищими силами, і водночас про реальні багатовимірні простори людської життєдіяльності зі своїми особливими ритмами, зв'язками, способами життя та уявлення про те, як слід улаштувати середовище для існування людини і якою має бути людина в цьому середовищі. Місто та сад уособлюють як засоби ідеально-реальної гармонізації самого докільля, так і стосунки людини з ним, коли світ перетворюється з дикого, ворожого, згубного Хаосу на свій, освоєний світ. Якщо і місто, і сад як створений і заселений людиною простір набуває визначених рис, то і Всесвіт також постає як щось організоване і впорядковане, як Космос.

Аналогічну роль виконує у творі *образ фортеці*, який і дав назву роману. Хоча за художнім перебігом подій образ з'являється лише в кінці твору, коли Ходжа і Венеціанець разом з іншими придворними супроводжують султана в поході. Взяття Білої фортеці має знаменувати завершення походу, а для Ходжі – це вирішальна мить, коли він нарешті здійснює свою мрію – тікає у Європу, до Венеції, тобто віднаходить свою самість. Фортеця у такий спосіб перетворюється на сакральний простір, де відбувається долучення

персонажа до священного для нього статусу. Фортеця в романі – це варіант вежі, яка в космогонічному міфі може виступати архітектурним утіленням Світового дерева [9, 45]. Як відомо, саме Світове дерево, включене до міфологічних систем різних цивілізацій і культур, давало можливість символічно-практичним чином освоювати фізичний час і простір, що, своєю чергою, дозволяло осмислювати навколишній світ конкретної реальності і проєкціювати свої уявлення на ті просторово-часові параметри світу, котрі не були представлені в повсякденному досвіді, адже корені цього дерева йдуть до царства мертвих, а крона сягає вищого небесного світу. За міфологічними уявленнями, герой (жрець, шаман тощо) міг піднятися по його стовбуру на небо, щоб отримати особливі знання або налагодити зв'язок із вищими силами.

Таким чином, Світове дерево виступало засобом побудови певної комунікації людської спільноти з вищим сакральним світом, певною мірою ідентифікуючись із ним. Відповідно, функцію героїв, які здійснюють цю місію, у романі «Біла фортеця» виконують Ходжа і Венеціанець, бо долучаються до сакрального для них світу, де здобувають Себе. О. Памук не віддає перевагу ні «східному», ні «західному» вибору персонажів, тож, вважаємо, що в такий спосіб письменник вступає в дискусію з полемічною думкою І. Дугіна, висловленою в дослідженні «Містерії Євразії», де «сакральна географія утверджує однозначно закон “якісного простору”, у якому Схід презентує символічний “онтологічний плюс”, а Захід – “онтологічний мінус”» [5]. Для О. Памука геофізичний вектор вторинний, а визначальним стає простір, у якому особистість може реалізувати свій потенціал у повному сенсі. Роману ситуацію сприймаємо як певну ілюстрацію до концепції Світового дерева як однієї з універсальних знакових систем, що акумулює соціальне знання і містить консервативні й динамічні підструктури, про яку в одній зі священних книг Сходу зауважується: «Дерево пізнання, корені якого йдуть глибоко у вічність і чийі волокна міцні, квіти якого – моральні дії і гілки якого – пам'ять та мислення, плодами якого є закони, його неможливо зрубати, коли воно зростає». Отже, образи саду і фортеці (вежі) виконують аналогічну до образів мистецтва роль: у процесі функціонування мистецтва відбувається образно-художнє освоєння світу, і на кожному етапі свого розвитку мистецтво трансформує інваріантні символи, надаючи їм певної

мистецької форми, але не втрачаючи при цьому основного змісту символу.

Архітектурна візія перетворюється на головний компонент урбанізму, тобто творить художній простір, виявляє ту сукупність семантичних ознак, що є знаковими, визначальними для формування образу міста, в декораціях якого відбувається самоідентифікація головного героя.

Список використаної літератури:

1. *Байбурин А.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Ленинград : Наука, 1983.
2. *Габаши А.* Меня зовут Красный // Сехнэ. 2014. №12. С. 15 – 21.
3. *Гаврилюк Т.* Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів // Міфологічний простір і час у сучасній культурі. К. : Новий Акрополь, 2003. С. 31 – 35.
4. *Гнідець Р.* Зміст та форма як вираження суті сакрального простору в храмобудуванні України. URL : <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/3654/1/04.pdf>
5. *Дугин А.* От сакральной географии к геополитике // Дугин А. Геополитика. URL: <http://refik.in.ua/dtbcaa/Александр+Дугин+Основы+геополитики+Москва%2C+Арктогея%2C2000+От+редакция/part-28.html>
6. *Лімборський І.* Світова література і глобалізація. Черкаси : Брама-Україна, 2011. С. 60 – 64.
7. *Памук О.* Біла фортеця. Харків : Фоліо, 2011. 191 с.
8. *Памук О.* Мене називають Червоний. Харків : Фоліо, 2012. 636 с.
9. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2006. С. 45 – 46.
10. *Pabian Jerzy.* Długa pielgrzymka samotnica. Hermann Hesse (1877 – 1962) // Przegląd filozoficzno-literacki. Warszawa, 2007. nr 2(17): Hermann Hesse. S. 14 – 148.

УДК 82.091: 8182

Гальчук Оксана

ТРАДИЦІЇ ОРАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПОЕТИЧНОМУ САМОВИЗНАЧЕННІ МИКОЛИ ЗЕРОВА

У статті досліджуються шляхи реценції Миколою Зеровим традицій ораторського мистецтва, в авторському тлумаченні яких вони перетворюються на засіб мистецької самоідентифікації. Поетика ораторського мистецтва виступає одним із чинників античного тексту, який особливо притягальний для Зерова-неокласика в ролі ланки, що забезпечує тяглість і усього світового, і українського літературного процесу зокрема. З арсеналу ораторського мистецтва у свою різноаспектну творчість Зеров інсталивав прийоми красномовства (у власну лекторську діяльність і тексти лекційних курсів) і жанри епітафії (у численних прощальних виступах як представник наукової спільноти) і поетичного апологу (у творах на захист власної естетичної позиції в період літературної дискусії).

Ключові слова: Микола Зеров, неокласика, ораторське мистецтво, мистецька самоідентифікація

The article examines ways of reception of the traditions of oratorical art by Mykola Zerov, in the author's interpretation of which they turn into a means of artistic self-identification. Poetry of oratorical art is one of the factors of the ancient text, which is especially attractive to Zerov-neoclassicist as a link that ensures the continuity of both the entire world and the Ukrainian literary process in particular. From the arsenal of oratory in his versatile creativity Zerov installed techniques of eloquence (in his own lectures and texts of lecture courses) and genres of the epitaph (in numerous farewell speeches as a representative of the scientific community) and a poetic apologist (in works to protect his own aesthetic position during the period of literary discussion)

Key words: Mykola Zerov, neoclassicism, oratory, artistic self-identification

Із-поміж багатьох надбань, залишених людству античною епохою, особливе місце посідає ораторське мистецтво. Як свідчить історія стародавніх греків і римлян, його розвиток, проблематика і художні особливості безпосередньо пов'язані зі ступенем свободи в суспільному житті. Не дивно, що зародження в Давній Греції риторики – теорії ораторського мистецтва – припадає на період розквіту демократичних Афін. Пізніше, після втрати Грецією незалежності, красномовства витіснилося з агори, з політичної сфери, і все більше задовольнялося так звані епідиктичними або «святковими» промовами на історичні або судові теми, написаними вигадливим, пишномовним стилем, проте позбавленими будь-якої актуальної тематики. В останні роки Римської республіки і перші роки Імперії ораторське мистецтво досягло апогею у творчості Цицерона, щоб зі смертю видатного оратора перетворитися з часом

на різновид театрального дійства, де зміст промов був принесений у жертву несподіваним конструкціям фраз, рідкісним словам чи висловам, а в кінцевому рахунку – марнословству і багатослів'ю. Проте впродовж віків традиції античного ораторського мистецтва не лише ставали об'єктом художньої рецепції письменників різних епох і літератур, а і слугували формою їх естетичного та ідеологічного самовираження.

Поетика ораторського мистецтва – один із чинників античного тексту, який залишається притягальним у ролі ланки, що забезпечує тяглість усього літературного процесу. Під рецепцією античного тексту розуміємо сукупність усіх можливих форм включення (переклад, науково-критична інтерпретація, художнє тлумачення і трансформація) античної спадщини в поетичний світ того чи того автора й стратифікацію її рівнів (жанровий, сюжетно-фабульний, мотивний, асоціативно-ремінісцентний, образний). Її метою стає створення основи для перетворення «свого» тексту на такий, що позначений інтертекстуальністю, тобто потенційний інтертекст, змістові, ідейні, композиційні, жанрово-стильові, емоційні особливості якого увиразнені завдяки «чужому» античному.

На думку Миколи Зерова, чи не останнього українського «римлянина» ХХ століття, відстань між тією далекою епохою і його часом стала значно коротшою, ніж це уявлялось сучасникам, драматично відроджуючись у трагічно-фарсових повторах. Римські поети, зазначав неокласик, також *«учасники великого революційного зрушення, <вони> теж приймали революцію, змінляли дорогу («віхи»), з тривогою вглядались в майбутнє і, заспокоєні, співали гімни новому порядку, вітаючи його як еру вселюдського щастя»* [6, 822]. Сам Зеров, мабуть, як ніхто інший, був щедро наділений талантом «впізнавати» в рядках Вергілія й Горація, Тібулла і Овідія перипетії *«давньої і щораз нової історії»*. Античні образи і мотиви у його творчості перетворилися на своєрідний філософсько-поетичний код, за допомогою якого поет відтворював образ сучасності як грані між минулим і майбутнім, висловлював свої естетичні переконання і творив новий міф. Якщо питання рецепції Зеровим античної художньої спадщини науковці аналізували вже не раз, то вивчення впливу ораторського мистецтва як одного з «текстів» античності на творчість неокласика ще чекає свого дослідника і є актуальним з погляду .

У запропонованій студії ставимо за мету накреслити загальні аспекти цієї проблеми, де засвоєння Зеровим традицій ораторського мистецтва сприймаємо однією з форм реалізації авторської концепції неперервності світової літературної традиції і оригінальною стратегією для декларації свого мистецького самовизначення.

Звернення українських письменників 1920-1930-х років і Миколи Зерова зокрема до античного тексту – один із виявів «культурного вибуху» доби модерну. Загальною мотивацією звернення є, по-перше (як і для митців попередніх історико-літературних епох), пошук оптимальних художніх концептів для моделювання образу сучасної дійсності через аналогію і зіставлення з минулим. Античні образи й мотиви стають своєрідною формою інакомовлення в текстах злободенної тематики і водночас завдяки своїй архетипній природі – авторськими варіаціями «вічних» тем. По-друге (і в цьому особливість історичного «моменту»), звернення до античності мотивоване актуальністю питань, пов'язаних зі ставленням до класичної спадщини загалом і до античної як чинника української національної традиції зокрема, порушення яких викликане проблемою естетичних орієнтирів розвитку новітньої літератури. Античну образність незрідка застосовували як *pro* і *contra* в розгорнутій дискусії, вона виступала «маркером» ідейних позицій, альтернативою нігілізму, що зароджувався.

Магістральною «позитивною» тенденцією тогочасного етапу української античності є її тлумачення як багаторівневої системної єдності, як універсального й постійного феномену світового та українського художнього мислення, як прийому духовної інтеграції, потенційно конструктивного первня подальшого розвитку національної культури. Реалізацію цієї тенденції умовно можна звести до емморфози (з метою ознаменування, простого вияву у формі та звукові) і метаморфози (з метою перетворювальної зміни). Їх конкретними виявами стали поетичні моделі української античності доби зрілого модернізму, тобто спільні ідейно-художні модуси інтерпретації античного тексту (фактажу історії, культури й літератури) представниками тієї чи тієї літературної течії (школи, напряму), втілені в індивідуально-авторських варіантах.

Концептуальний характер інтерпретації античного тексту Зеровим ґрунтується на специфіці його діалогічного мислення, репродукованого як вияв творчої пам'яті. Визначальними рисами

моделі, репрезентованої неокласиком, є 1) свідомо і принципова зорієнтованість на античну культуру як шлях «повернення» української літератури до спільного європейського духовного простору й художню ознаку національної ідентифікації; 2) вплив інших напрямів освоєння античності (переклад; науково-критичне осмислення) на її художньо-поетичну інтерпретацію, що зумовив такі форми, як поетичні коментарі («exemplum»), вірші антологічного типу (навіть за відсутності в них античних образів) тощо, 3) обґрунтування системи поглядів щодо ролі й місця античності в генезі й еволюції української культури й особно літератури крізь призму та в результаті такої поліаспектної рецепції; 4) пріоритетність античних інтертекстуальних перегуків (назви, присвяти, епіграфи, прецедентні греко-римські образи, підтекстові алюзії та типологічні аналогії тощо) з-поміж способів адресації читача до широкої гами загальноєвропейських соціокультурних кодів; 5) демонстрація оригінального тлумачення античності як цілісного тексту, коли, не обмежуючись темами, мотивами та образами греко-римської літератури, в орбіту поетичних інтерпретацій «втягуються» знаки *всієї* античної культури, історії, географії; 6) втрата античним текстом своєї конкретно-хронікальної прикріпленості, набуття універсальної, надісторичної природи, а відтак його інтерпретація відіграє роль не лише конструктивного первня художньої дійсності, а й чинника відкритості української неокласики; 7) оприявлення всіх рівнів освоєння античного тексту – емблематичне функціонування знаків античності як поетичного орнаменту, алегоричне вживання античних ремінісценцій і алюзій при зображенні українських реалій, трансформація та реміфологізація античних сюжетів і переведення їх у філософеми, авторська міфо- й сюжетотворчість на античному ґрунті; 8) серед можливих варіантів інтерпретації Зеров, на відміну від «діонісійського» (в авторському виявленні П. Филиповича, М. Рильського), представляє «аполлонівський», з увиразненням естетичної домінанти, на відміну від соціально-ідеологічної, репрезентованої у творчості Є. Маланюка; демонструє розмаїття форм інтертекстуальності (від ремінісценцій, алюзій і до стилізацій); 9) співіснування, на відміну від західноєвропейських варіантів неокласицизму, античного тексту з образами інших культурних традицій; 10) акумуляція художнього досвіду *всіх* етапів української античності, подальший розвиток тенденції «вторинної семіотизації»

античного тексту; 11) рецепція античності як спосіб збереження поетичної індивідуальності в умовах зародження і утвердження соціалістичного реалізму, що уможливило медіативну (протилежну дисидентській) позицію внутрішньої еміграції.

Концептуальний характер засвоєння Зеровим античного тексту передбачав і активну рецепцію традицій античного ораторського мистецтва. Зауважимо щодо необхідності розмежування різних значень поняття «риторика». На думку одного з авторів праці «Античність як тип культури» О. Михайлова, на відміну від риторики у вузькому значенні як техніки складання промов, риторика в широкому сенсі – це «слово», яке в процесі культурного розвитку дістало різнобічну інтерпретацію, <...> стало живим носієм культурної традиції або, точніше, носієм всіх важливих смислів і змістом цієї традиції» [2, 309]. Тобто «слово» містить в собі тут і поетичну творчість, і будь-яке мовлення взагалі. Аналізуючи арсенал традиційних форм і прийомів античного красномовства, які використовував Зеров, важливо також визначити і вплив риторичної традиції як духу полеміки на його багатогранну діяльність.

Не зупиняючись на змісті і проблематиці історико-літературних курсів, які читав професор Зеров, зазначимо як він читав. Спочатку цитата: «Итак, Вы педагог! Простите, но с трудом представляю себе Вашу ироническую физиономию на учительской кафедре и Вашу скептическую речь – произносимой в начальственном, важном тоне... Ваше психологическое лицо никак не укладывается у меня в образе гимназического педагога» [цит. за: 4, 84], – так, не приховуючи подиву, писав гімназійний товариш Зерова О. Гольденвейзер, дізнавшись, що той став викладачем. Утім, здивування кореспондента можна зрозуміти, адже він пробував «втиснути» Зерова в образ звичайного, посереднього викладача. А таким його колишній однокашник ніколи не був. Вміння переконливо аргументувати, блискавично реагувати, імпровізувати на запропоновану тему – це те, що вирізняло Зерова з-поміж інших. Це те, що перетворювало його лекції на високомистецькі виступи. Залишилися свідчення сучасників, які одностайні щодо блискучих ораторських здібностей неокласика. Про те, що авторитет Зерова-науковця доповнювався славою Зерова-промовця і декламатора писали свого часу Юрій Клен і В. Петров, Г. Костюк, П. Одарченко, Михайло Орест та ін. Так, Софія Зерова згадувала: «Лекції його привертали до себе кожную аудиторію, байдуже – чи вона була

непідготовлена, а чи складалася з висококваліфікованих слухачів. Він просто мав здібність відразу розуміти, хто його слухає. Він завжди це враховував, а тому й контакт з аудиторією налагоджував дуже швидко й непомильно, не догоджаючи при цьому ані невігластву, ані політичним тенденціям, але непомітно вперто підносячи своїх слухачів до належного рівня» [8, 102]. Вміння Зерова інтуїтивно відчувати аудиторію спостерегла і Наталя Полонська-Василенко. Для неї Зеров – це особа, що «де б вона не з'являлась, уміла негайно опановувати аудиторію, всю без винятків – незалежно від того, чи це була стоголова маса студентів, чи група літературознавців» [8, 186]. Із посиланням на спогади дружини Зерова С. Білокінь наголошує, що вчений мав «феноменальну пам'ять. Він, наприклад, міг продовжувати лекцію, навіть коли гасло світло. Читав він артистично, спеціально вправляючись в ораторському мистецтві, репетируючи свої лекції перед дзеркалом. <...> Ним захоплювались. Його любили» [3]. У наведених спогадах містяться також цінні зауваження щодо ораторської манери Зерова – влучне і часте цитування («каскад віршів з усіх часів і від усіх народів»), стилізація («умів передавати інтонацію, властиву кожному авторові»), глибока ерудиція («без надуми <вмів> подати цілий водограй цитат зі світової літератури»).

Для опонентів неокласика його ораторський хист також не залишався непоміченим і перетворювався на черговий привід для звинувачень, як, скажімо, після появи кореспонденції О. Демчука «Десять лекцій по історії сучасної української літератури, або Неокласичні гастролі Зерова в Житомирі» Я.Савченко долучив і свій голос, оцінивши успіх лектора як демонстрацію професорської зарозумілості, неокласичного неуцтва, буржуазної злоби до революційних літературних угруповань. Чи Я. Каган у статті з промовистою назвою «Під гучні оплески присутніх»: «Із медових вуст присяжного златоуста пливуть слова, одні солодші від других» або «Навіть сивоголового Данте притягнув професор, щоб під прикриттям красної фрази приховати цілковите “нерозуміння” (чи не бажання зрозуміти?) ухвал історичного пленуму партії...» [цит. за: 5, 135 – 136]. Щодо оцінки цієї писанини, то тут, як кажуть, без коментарів. Попри все інше, вони – мимовільні визнання опонентами незаперечного обдарування Зерова, щодо якого В. Брюховецький резюмував: його лекції «мали колосальний успіх. Слухати їх приходили студенти з інших курсів і навіть з інших вузів

і технікумів» [5, 98]. Отож, у цій іпостасі Зеров реалізовував головну настанову риторики, яка, на думку стародавніх греків, є мистецтвом переконувати.

Читаючи лекційні курси, які лягли в основу «Українського письменства ХІХ ст.» та «Нарисів з новітнього українського письменства», Зеров не раз використовував прийоми, традиційні для риторики. Так, в античній риториці як системі часто вживалися в ролі категорії доказів приклади, які мотивували реконструкцію факту не за допомогою логіки, а за схожістю сумнівного факту із безсумнівним. На характеристики такого типу натрапляємо, наприклад, у лекції, присвяченій творчості П. Гулака-Артемовського: Зеров порівнює байку українського поета з досягненнями в цьому жанрі польського байкаря Ігнація Красіцького. Віртуозно, буквально одним абзацом дає влучну характеристику творчій манері Красіцького, засвідчуючи, якої трансформації зазнали його мотиви у творчому доробку Гулака: «...» він скористався байками Ігнація Красіцького, короткими й сухими, як і римська байка Федра» [7, 34]. При цьому зауважимо, що, порівнюючи, у ролі *tertium comperative* Зеров звертається все ж таки до античного літературного прецедента як класичного зразка, що сформував витoki усієї європейської традиції.

Уміння використовувати найнесподіваніші, але влучні порівняння завжди високо цінувалося в античному красномовстві. «Школою стилю» для Зерова у відточуванні цієї риси стали роки літературної дискусії 1925 – 1928 рр. Так, С. Гаєвський згадував про виступ Зерова під час диспуту 28 березня 1926 р., де обговорювалися «Азіатський ренесанс» Я. Савченка і «Література чи літературщина» Д. Загула. Він наводить слова Зерова, який на закиди опонентів щодо своєї залюбленості в латинську поезію відповідав: «Хто розуміється на латинській поезії, той має бути таким чуйним і сприйнятливим, як антена, а хто не хоче в ній розбиратися і її розуміти, той має уподобатися до чорнильниці, яку, як не крути, а вона хвиль сприймати не буде» [5, 86]. У цьому весь Зеров – іронічний, несподіваний, поет, який мислить парадоксально.

Виступи й публікації Зерова років дискусії нагадують апологію – популярний жанр ораторської прози, один із різновидів судового, а пізніше і філософського красномовства. Своєрідними зразками цього жанру можна вважати публіцистичні праці Зерова «Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп», «Євразійський ренесанс і пошехонські

сосни», «Зміцнена позиція», у яких письменник долучив своє «слово на захист» (а саме так розумілася апологія давніми греками) європейського шляху розвитку української культури, сформулювавши заклик «Ad Fontes». Структура цих публіцистичних творів також певною мірою підпорядкована ораторській традиції античності, у якій найпоширенішими були два варіанти викладу матеріалу. Перший передбачав наявність трьох частин, обов'язкових у виступах (вступ, основна частина і висновки). Другий варіант, запропонований Квінтіліаном, – п'ять частин. Квінтіліан ішов шляхом ускладнення основної частини, яка повинна була містити так званий виклад і «розробку», що складалася з «доказу» (точка зору того, хто говорить) і «спростування» (точки зору опонента). Зерову ближчий другий варіант: він принципово не визнає бездоказовості, багатослівності, перекручення фактів. Цитуючи своїх опонентів, він відповідає їм, заручившись «підтримкою» попередників і сучасників. Так, тільки в «Євразійському ренесансі і пошехонських соснах» він посилається на Тургенева, Пушкіна, Роллана, Плеханова, Хвильового, Могилянського, Рильського, пропонує парафрази з Франка, Карпенка-Карого, цитує Семенка і «Слово о полку Ігоревім», пропонуючи таким чином дискурс питання. Цікавою є полемічна замітка «Кілька слів на відповідь т. Пилипенкові», у якій Зеров чітко формулює свою мистецьку й політичну позиції. У чотирьох тезах він, цитуючи фрагмент статті, у якій сфальсифіковані його слова, дає пояснення; заявляє про право говорити від власного імені, не прикриваючись Хвильовим; акцентує на культурологічній природі питань дискусії, різко критикуючи намагання опонентів перевести їх у площину політичної дискусії. При цьому Зеров апелює до Г. Сковороди: *«Сковорода колись говорив, що коли б він відчув, що його покликання бити турків, він би зараз же причепив собі шаблю до боку». Смію запевнити, що коли б я мав охоту зробитися політичним працівником, я б давно став на цей шлях». І іронічно зауважує: «І наші з т. Пилипенком стежки де-не-будь в цій царині уже б перестрілися...»* [4, 113].

І ще про один жанр ораторського мистецтва, апробований Зеровим, – епітафії. На думку давніх греків, надгробні промови призначалися «не для суперечок і позовів, а для уславлення і приниження, не для доказу чи заперечення фактів, а для їхнього оцінювання» [1, 65]. Можливо, саме філософське сприйняття

Зеровим швидкоплинності життя і зумовило непоодинокі його виступи з прощальним словом. Так, уже в травні 1910 р. він виступає від студентства на похороні Б. Грінченка. Його виступ містив всі традиційні для надгробних промов елементи (похвала, адже «Про мертвих або добре, або ніяк»), нарікання (плач), втішання і повчання (мораль). Закінчував Зеров свій виступ словами: *«І от, журно схилиючи голови перед дочасною могилою великого діяча землі української, ми бажаємо йому непорушного спокою, тихого сну, а самі підемо працювати й сподіватись, і, може, діждемось часу, коли у нас встане ціле покоління таких щирих, невтомних працюючих, яким був покійний»* [цит.: за 4, 78 – 79]. У 1912 р. у журналі «Світло» з'являється його некролог на смерть М. Халецького. Із роками список виголошених ним прощальних слів і надрукованих некрологів зростатиме – це некролог Коцюбинському, Лесі Українці, Еллану-Блакитному, Чумакові та ін. А в листопаді 1934 року він виголошує прощальне слово над могилою власного сина. Латиною...

Дух полеміки та риторичні прийоми, характерні для ораторських виступів давнини, наповнюють і ліричну поезію Зерова. Так, у віршах різних років («Партеніт», «Горленко», «Той самий», «Розмова на пароплаві», «В гостях у поета», «Голос», «Відповідь» та ін.) поет декларував позицію, яку відстоював під час літературної дискусії. Зазвичай він цитував опонента, щоб потім за принципом антитези розгорнути власні переконання. Тобто відбувається своєрідний діалог, мета якого – означити ключові моменти своєї позиції.

Поетичними апологіями Зерова вважаємо відомі сонети «Класики», «Pro domo» і «Самоозначення» з циклу з промовистою алюзією на визначальну для римського, а в Нові часи і для всього європейського класицизму працю Горація «Ars poetica». Твори циклу вибудовують цілісну поетику як вчення про художню літературу. Зеров пропонує своєрідну «сітку координат» моделі поетичного світу. Вважаємо, що в цих творах поет вів мову від імені всіх неокласиків та тих, хто визначився у своєму європейському естетичному орієнтирі для українського письменства. Так, у поезії «Самоозначення» проголошене зумовлене особливим типом раціоналістичного сприйняття, нахилом до врівноваженості, гармонійності прагнення всіх неокласиків відтворити світ у його пластичній довершеності й досконалих формах: *«Ми надто різьбимо*

скупі слова» [7, 67]. Так визначається необхідність копіткої праці над поетичним текстом. При цьому своєрідне «відчуження» від навколишньої дійсності, поезія як «річ у собі», рівномірність і осягнення суті, заглибленість у внутрішній світ поєднуються із чіткою громадянською позицією кожного з поетів. У «Самоозначенні» Зеров веде мову і широке розуміння класики, не обмежуючись «греко-римською давниною». Таким чином, боротьба Зерова за «Європу» перетворилася в боротьбу за гуманізм, за пріоритет загальнолюдських цінностей та ідеалів над усякими «соціальними перегородками» і класовими інтересами. Разом із тим у «Самоозначенні» отримала продовження традиція певного структурного типу ліричного висловлювання, яку започаткував в українській літературі Т. Шевченко («Доля»), а пізніше урізноманітнили його варіації І.Франко, Леся Українка, О.Олесь, зміст якого – в етичному самоозначенні митця.

Ця провідна в поезії ХХ ст. тема проектувалася у Зерова на актуальні проблем сучасного йому літературознавства, однією з яких постала проблема мистецьких орієнтирів. У сонеті «Pro domo» він закликає стати на шлях учнівства всіх сучасних йому літераторів, пропонуючи в «учителі» визнаних класиків світового письменства. Результатом студіювання великих майстрів, на його думку, досить часто стає благодатне усвідомлення власної малості. Це значною мірою ослаблює ту самозакоханість, на яку хворіють здебільшого «невизнані генії». Копітка праця над твором, «гурманство слова», за Зеровим, не для них. Їм більше до вподоби «акторські репліки та удавані муки, розливні сльози, плитка гістерія» («Самоозначення»). Зеров у такий спосіб обстоює традицію «школи стилю», започатковану Горацієм, який обстоював принцип тривалої та ретельної праці над поетичним твором. Його вислів «Хай на дев'ятий рік [твір] уже буде видано» став крилатим.

У «Самоозначенні» Зеров пропонує свій ідеальний тип Поета, який коріниться в архетипі чарівника і мага: «*Жерці і маги! Ви творите поезії дива ...*» [7, 67]. Але, коли йдеться про власну творчість, то тут неокласик демонструє властивий філософам скепсис, стверджуючи, що справжнє поцінування можливе лише в майбутньому. Такий мотив Ю. Микитенко називав свого часу «несерйозно-поблажливим ставленням до віршування», питомим для творчості багатьох поетів-романтиків як данина літературній традиції, приховане заперечення гораціанського «*Ehexi*

monumentum», де заслуги поета підносилися до висоти єгипетських пірамід, а сама його постать підвищувалася над морем «неосвіченого натовпу». Ця літературна традиція ґрунтується на характерному для романтиків переконанні в трагічності долі митця, що актуалізувалося і в роки Розстріляного Відродження.

Та важливо відзначити, що навіть у творах-самоозначеннях Зеров не зловживає пафосом, легка іронія і самоіронія – постійні супутники його поезії. У зв'язку з цим важливо звернути увагу і на такий вияв таланту неокласика, як сатирична поезія, пародії, стилізації тощо. У творчому доробку раннього Зерова – цикл жартівливих сонетоїдів на тему «Зламався зуб», вірш, присвячений колуну, переробленому на сокиру тощо. Якщо такі вірші можна назвати поетичною грою, пародіями-ситуаціями, то твір «Елегія Грабузовська – на умолчаніє мелниці фамільної» – блискуча імітація давньої української поезії з виразним сатиричним змістом. «Елегія...» мала бути супроводом до гравюр Г. Нарбути, якими планувалося ілюструвати збірку статей про Лупу Юдича Грабузова – сатиричного персонажа, народженого у творчому колі видавництва «Друкар», який символізував духовну деградацію малоросійського дворянства:

*На річці Чумгачку, без служби дворянин,
Бездійствую, стоїш, отечественний млин,
На славнім місці сем през продків заложонний
І слави нашої свідитель незелжонний [7, 102]*

Текст «Елегії» коментував характерний сюжет: місячна ніч, напівзруйнований млин, а перед ним постать самого героя в ораторській позі. Пізніше в Зерова з'являться «Неокласичний марш», пародії на «Кримську елегію» П. Филиповича, «Версаліста поезія червоного поета Драй-Хмари» та багато інших прикладів «живого», «некабінетного» Зерова, для якого цілком органічною була відроджена традиція Лукіана. Як відомо, свого часу Лукіан пародіював так звані парадоксальні евкомії риторів пізньої античності, у яких оспівували різні малокорисні або навіть шкідливі речі – пилюка, комарі, мухи, лисина тощо. У Зерова інше завдання, адже адресатами його творів були приятелі і колеги, тож його сміх доброзичливий, а пародії – специфічна форма аналізу і спосіб випробувати себе в «чужому» стилі.

Отже, ораторські традиції, які плекав Зеров у власній творчості, стали вагомим підґрунтям його творчого методу і виявом

внутрішньої свободи поета в умовах тотальної несвободи та формою його мистецького самовизначення.

Список використаних джерел:

1. *Античная поэтика. Риторическая поэтика и литературная практика. Москва: Наука, 1991. 256 с.*
2. *Античность как тип культуры. Москва: Наука, 1988. 325 с.*
3. Білокінь С. Микола Зеров. URL : <http://www.s-bilokin.name/Personalia/Zerov/5.html>
4. Брюховецький В. Микола Зеров. Київ: Дніпро, 1990. 309 с.
5. Гаєвський С. На літературно-методологічні теми // *Життя й революція*. 1926. №4. С. 81 – 88.
6. Зеров М. Твори: В 2-х т. Т. 1. Київ: Дніпро, 1990. 843 с.
7. Зеров М. Твори: В 2-х т. Т. 2. Київ: Дніпро, 1990. 601 с.
8. *Київські неокласики. Київ, 2003. 352 с.*

СВІТИ ТЕКСТІВ І ТЕКСТИ СВІТІВ

УДК: 821.091 (Шекспір)

Догадіна Вікторія

«НІМЕЦЬКИЙ ШЕКСПІР»: РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ВЕЛИКОГО БАРДА НІМЕЦЬКОЮ ЕСТЕТИКОЮ ТА ІДЕОЛОГІЄЮ

У статті досліджено вплив Вільяма Шекспіра на німецьку естетику та ідеологію, зокрема – на творчу парадигму лідера ідейно-естетичного руху «Буря і натиск» Й.-В. Гете.

Особливу увагу приділено трансформації шекспірівських ідей у філософії німецького мислителя, автора теорії Надлюдини Фрідріха Ніцше. Проаналізовано образ короля Річарда III, головного персонажа однойменної п'єси В. Шекспіра, як одного з «прототипів» ніцшеанської надлюдини, якій притаманні гіпертрофоване усвідомлення інтелектуальної переваги, воля до влади як мета життя, готовність діяти будь-якими методами та використовувати інших заради досягнення першості, сильний характер та талант. Розглянуто природу діонісійського та аполлонійського первнів у праці Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики», а також їхній зв'язок із найвідомішим персонажем Шекспіра – Гамлетом. Зокрема, зроблено висновок, що «діонісійська» людина, так само як і Гамлет, пізнала сутність речей та, як наслідок, відчула огиду до дії і неспроможність змінити усталений стан речей.

Також визначено специфіку рецепції та інтерпретації творчості Великого Барда в тоталітарних системах – Гітлерівській Німеччині та Радянському Союзі.

Ключові слова: західний канон, Надлюдина, воля до влади, культ людин-творця, доктрина Гамлета.

The article deals with William Shakespeare's influence on German aesthetics and ideology, in particular, on the creative paradigm of the leader of the ideological – aesthetic movement «Storm and Stress» J.- W. Goethe.

It paid heed to the transformation of Shakespearean ideas in philosophy of a German thinker and an author of the theory of the Overman Friedrich Nietzsche. The image of King Richard III, the main character of Shakespeare's same name play was analyzed as one of «prototypes» of the Nietzschean overman, which is characterized by hypertrophied awareness of intellectual superiority, the will to

power as a goal of life, the willingness to act by any means and use others to achieve precedence, strong character and talent. The nature of the Dionysian and Apollonian principles in Nietzsche's work «The birth of tragedy from the soul of music» as well as their connection with the most famous character of Shakespeare Hamlet was examined. In particular, it was concluded that the «dionysian person» like Hamlet had seen the heart of the things and, as a result, loathed an action and felt the inability to change the state of things.

The specific nature of the reception and interpretation of the creative work of the Bard of Avon was defined in totalitarian systems: Hitler's Germany and the Soviet Union.

Keywords: *western canon, Overman, will to power, cult of man-creator, Hamlet doctrine.*

Вільям Шекспір – найвидатніший англійський драматург та поет доби Відродження. Та чи можна стверджувати, що його постать і творчі здобутки є надбаннями лише англійської культури? Мабуть, що ні, адже значення творчості В. Шекспіра як центральної постаті «західного канону» (Г. Блум) виходить далеко за межі однієї, хай і авторитетної, літератури та культури. Так, особливим є ставлення до В. Шекспіра в німецькій традиції.

Уже за часів Й.-В. Гете Шекспір здобув славу «німецького класика» та значною мірою вплинув на естетичні погляди лідера романтичного руху «Буря і натиск». У своїй промові «Zum Schäkespears Tag» («До дня Шекспіра») Й.-В. Гете захоплюється генієм англійського драматурга: «*Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stocke fertig war, stund ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenkt*» [6, 2] («Перша сторінка, яку я прочитав в нього, підкорила мене назавжди, а коли я впорався з першим твором, то стояв як сліпонароджений, якому чудотворна рука подарувала зір»¹²).

Творчість В. Шекспіра змушує Гете переосмислити та піддати критиці класицистичні постулати французької трагедії. Як шанувальник шекспірівського театру, Гете перебував під враженням складністю та глибиною п'єс, а як романтик вважає, що справжнє мистецтво має наслідувати природі, як у Шекспіра: «*...Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen*» [6, 5] («...природа! Що може бути природніше за людей Шекспіра»). Перший пам'ятник В.

¹² Тут і далі переклад промови Гете автора статті.

Шекспіру на європейському континенті спорудили у Веймарі 1904 року. І до сьогоднішнього дня це єдиний пам'ятник Великому Бардові в Німеччині. Його появі завдячуємо Німецькому Шекспірівському Товариству (die Deutsche Shakespeare – Gesellschaft), яке було засновано 23 квітня 1864 року з нагоди 300 річниці від дня народження Великого Барда. Це товариство є однією з найстаріших в Європі та першою науково-культурним спільнотою на території Німеччини, яка вже чимало років сприяє популяризації спадщини Шекспіра в німецькомовному просторі. На сьогодні товариство нараховує 2000 учасників, які цікавляться творчістю В. Шекспіра або з професійною метою, або через особистий інтерес.

Надзвичайно популярним був В. Шекспір і у часи Третього Рейху. Більш того, нацисти вважали В. Шекспіра духовно близьким німецькому народові. Його творчістю захоплювався всемогутній міністр пропаганди Третього Рейху Й. Геббельс. А університетський вчитель Й. Геббельса, Ф. Гундольф, навіть написав книгу «Шекспір і німецький дух» (!).

У 1944 році Й. Геббельс віддав наказ зняти фільм за п'єсою В. Шекспіра «Венеційський купець», з відомим актором В. Краусом у головній ролі. Ця стрічка мала пролити світло на так зване «єврейське питання», але так і не з'явилась у прокаті.

Нацисти настільки шанували В. Шекспіра, що його п'єси були єдиними, які ставили на сценах театрів, коли політичні стосунки Німеччини з Великою Британією зіпсувалися. Нацисти навіть наголошували на тому, що британці недооцінюють всю глибину В. Шекспіра.

Якщо в Третьому Рейху Шекспір користувався популярністю, то в Радянському Союзі ситуація була протилежною. В. Шекспіра та його творчість вважали «антикомуністичними». Яскравим прикладом є слова Й. Сталіна про постановку Шекспірового «Гамлета» під час зустрічі з акторами МХАТу: *«Нэ советую ставить эту рьякционную вещь»* [7].

Відгомін творчості Шекспіра знаходимо і в знаменитого німецького філософа ХІХ ст. Ф. Ніцше. Більшості він відомий як автор теорії Надлюдини (Übermensch), основні положення якої викладені в праці «Так говорив Заратустра». Побутує думка, що цим Ніцше здійснив справжній переворот в європейській думці. Але схожі ідеї витали в повітрі раніше, і у творах Шекспіра можна натрапити на схожі з ніцшеанськими тези.

Так, Ф. Ніцше проголошує, що Бог помер. Він вважав, що люди перестали орієнтуватися на одвічні вартості, вони не вірять у красу, добро та істину. Вся їх любов та віра в Бога – це суцільне лицемірство. Знаходячись перед очима інших, людина зберігає добropорядність, але у реальному житті поводить себе вкрай аморально. Отже, Бога немає. А людина настільки жалюгідна та слабка істота, що просто не заслуговує посісти місце Бога. Це місце має посісти Надлюдина, власник великого розуму та можливостей. Герої В. Шекспіра теж виняткові особистості, які максимально проявляють закладений в них потенціал. Але такий стан речей викликаний вимогами епохи, у яку творив В. Шекспір. У добу Відродження людина усвідомлює свою самостійність, силу і талант. Якщо за Середньовіччя людина приписувала всі заслуги Богу, то за доби Ренесансу – собі. З'являються поняття «титанізм» та культ людини – творця.

Праобразом Надлюдини слугує Річард, герцог Глостер із п'єси В. Шекспіра «Річард III». Вже на самому початку п'єси герцог Глостер постає перед нами «потворою недоробленою», бридким та кульгавим. Він впевнено говорить, що природа обділила його красою, і він відкинув земні насолоди. Глостер визнає, що він негідник і свідомо йде на злодіяння, не шукає собі виправдань: *«Поклав собі негідником я стати// Й прокляв пусті забави наших днів»* [9, 318]. Це перше, що зближує Річарда з Надлюдиною. Адже, за Ніцше, чесність перед собою – одна з основних рис Надлюдини. Хоча історія промовляє до нас інше. В. Шекспір, вочевидь, перебільшує потворність та злочини Річарда III. Драматург просто не хотів потрапити в немилість до королеви Єлизавети I (представниці династії Тюдорів, для якої Річард був найзапеклішим ворогом). Для В. Шекспіра взагалі було характерно не конфліктувати з владою і не ставити себе під удари. Хоча він і не виступав проти правлячої династії, але написане ним не могло не підірвати монархічної влади як такої.

У монолозі Річард сміливо заявляє, що він відповідальний за те, що його брати – король Едвард IV та Кларенс перебувають у стані ворожнечі: *«Смертельну встиг посіять я ненависть// Між братом Кларенсом і королем»* [9, 318]. При цьому, спілкуючись із Кларенсом, Річард вдає занепокоєність долею брата і обіцяє гзробити що завгодно, аби тільки визволити його з в'язниці. Насправді він вже планує підслати вбивць, які покінчать із

Кларенсом, і на одну перешкоду стане менше. Разом із тим Глостер сподівається, що звістка про смерть Кларенса розхитає ще більше здоров'я короля і пришвидшить його смерть.

Річард – талановитий політик, який прекрасно усвідомлює, що смерть Едварда IV не зробить його королем. Наступними в черзі на престол сини Едварда IV – Едвард, принц Уельський та Річард, герцог Йорк. Але у них є захисники, родичі королеви – граф Ріверс, лорд Грей та сер Томас Воган. Тож спершу Річард розправляє з ними: зводить на них наклеп, звинувачуючи в смерті Кларенса: *«Спостерегли ви, // Як родичі злочинні королеви, // Про Кларенсову смерть почувши, зблідли? // О, це вони підбили короля!»* [9, 350 – 351].

Після страти Ріверса, Грея та Вогана за принців немає кому заступитися. Тож вони стають легкою здобиччю вбивць у Тауері. Таким чином, Річарду вдалося знищити всіх можливих претендентів на корону. У його планах було, щоб Гастінгс теж долучився до числа його прибічників. Але Бекінгем висловив сумнів щодо цього: *«А що робити, мілорд, як помітим, // Що Гастінгс наш не пристає до змови?»* [9, 365] Відповідь Глостера проста: *«Зітнемо голову йому, та й край!»* [9, 365] Подібні методи боротьби є прийнятними і звичними для людини ніцшеанського зразка.

Шекспір зображає особистість, готову переступити через багатьох людей, навіть рідних по крові, аби лише досягти своєї мети. Він не цурається використовувати інших для виконання своїх справ. Наприклад, Бекінгема: допоки він потрібен, Глостер максимально виявляє свою прихильність, дружбу та готовий пообіцяти будь-що: *«Як стану королем, віддам тобі // І графство Герефорд, і все майно, // Що залишив мій брат, король покійний»* [9, 365] Але насправді Глостер нічого не збирається віддавати Бекінгему. А той, відчувши небезпеку, втікає до супротивника Річарда. У цьому вбачаємо модель поведінки, близьку до визначеної Ф. Ніцше оптимальною у взаєминах Надлюдини з іншими. На думку німецького філософа, людина – лише линва, напнута між твариною та Надлюдиною, линва над прірвою. Надлюдина має повне право зневажати та використовувати звичайних людей, у яких лише одне призначення – робити все для процвітання Надлюдини. Згідно з Ф. Ніцше, людина є те, що варто подолати. Вона, недосконала, жалюгідна істота, мусить весь час наражатися на небезпеку і, врешті-решт, загинути, щоб могла жити Надлюдина. Людина як хворобливе

явище Землі перестане існувати, але послужить для творення людини нового типу – Надлюдини.

Стосунки з жінками теж забарвлені користолюбством Річарда та його бажанням влади. Показовою в цьому плані є сцена з леді Анною. Річард вбив її батька та чоловіка. Незважаючи на це, а також на те, що чоловіка Анни ще не встигли поховати, Глостер освідчується жінці в коханні. Він переконує її, що всі злочини здійснив через кохання і навіть пропонує їй вбити його. Вона, звісно, не наважується на такий вчинок, її воля зломлена. Тоді як сам Глостер мріє через шлюб з Анною об'єднати ворогуючі роди.

У п'єсі для Глостера дуже важливо довести, що діти Едуарда мають змішану кров, а він, Річард, законний правитель: *«Знайди нагоду людям натякнути, // Що незаконні є Едварда діти... Як він жінку в жазі, міняв тваринній, // Як зводив він служницю, дружину та дочку, // Як серце хижє і ненале око // На здобич без упину він явив»* [9, 375]. Схожа думка є і у Ф. Ніцше, який вважав, що той, хто тримає у своїх руках владу та управляє іншими, може вийти лише з кола аристократів, бо останні є панамі за своєю природою. Їхня воля до влади не знає утисків з боку ворожих культур. Аристократи мають об'єднуватися з такими ж, як вони, та протистояти тим, хто не відповідає їхньому рівню.

Ф. Ніцше викокермлює такі види волі:

- воля до життя: кожна людина володіє інстинктом самозбереження;
- внутрішня воля: цілеспрямована людина має «стрижень». Саме він допомагає людині зрозуміти, чого вона хоче і не відступати від задуманого;
- несвідома воля – це всі інстинкти, пристрасті, які керують людиною;
- воля до влади – присутня в кожній людині більшою чи меншою мірою, всі хочуть підкоряти собі інших. Ф. Ніцше вважав, що воля до влади складає енергію життя, є найсильнішою та найсуттєвішою серед інших.

Річарду притаманне могутнє усвідомлення інтелектуальної переваги і властолюбства. Але разом з тим, він хоробрий воїн. Він жорстокий та лицемірний – і все заради того, щоб досягти вищої влади, яка складає ціль його життя. А це головне для Надлюдини. Не задоволення, не суспільна користь, не істина, а саме воля до влади як базовий принцип світового буття. У Надлюдині воля до життя виявляється не як боротьба за ліпше фізичне існування, а як боротьба за першість і владу.

Показовими є слова Річарда перед вирішальним боєм: *«Бо ж слово «совість» – лиш для боягузів, // Аби на дужих наганяти лях.// Закон нам – меч, і совість нам – кулак»* [9, 420]. Ф. Ніцше вважав совість негативним явищем і асоціював її з почуттям провини. У такому випадку совість обмежує дії людини і змушує знаходитися в стані підпорядкування суспільству. Для Ф. Ніцше це ознака слабких людей, рабів.

Король Річард, як потім і ніцшеанська людина, відчуває самотність. Річард талановитий та розумний, знає свій статус, знайти такому справжніх однодумців і бути рівноправними задача не з легких. У Глостера таких не знайшлося, всі вони лише вдавали з себе вірних друзів і боялися гніву могутнього герцога. Річард боровся з усіма, хто стояв близько до корони, зі своїми рідними. Його злочини відвернули від нього родину, навіть матір не підтримує свого сина – короля. Його не оточують вірні друзі та піддані, Бекінгем утік до Річмонда, майбутнього короля Генріха VII Тюдора. Стенлі теж зраджує Річарда і направляє своє військо на допомогу його суперникові, незважаючи на загрозу вбивства сина. В останню ніч перед боєм Річард усвідомлює свою самотність: *«О рознач! І ніхто мене не любить.// А як помру, ніхто й не пожаліє!»* [9, 417]. Але врешті – решт збирає сили до купи і веде своє військо на бій.

Річард III – яскрава індивідуальність з сильним характером. Він сам керує своєю долею та іншими людьми. Така особистість ставить себе над загальноприйнятими поняттями добра та зла і сама визначає правила. Життя Глостера проходить в постійній боротьбі за владу. Він сміливо дивиться смерті в обличчя. Якщо згадати сцену, коли коня Річарда вбили, але він продовжує битися пішим і кричить: *«Коня! Коня! Все царство за коня!»* [9, 422]. Король Річард до кінця залишається вірним своєму обов'язку. А коли Кетсбі пропонує йому тікати, Річард відповідає без жодного коливання: *«Геть, рабе! Ставлю я життя на карту// Й діждусь, чим смертна закінчиться гра»* [9, 422]. Ця сцена виявляє в Річарді задатки великої людини. Єдине в чому він схибив: знищуючи всіх та руйнуючи все, треба щось створювати натомість. Цей елемент присутній і в філософії Ф. Ніцше, але про нього мало хто знає. Адже Ніцше був улюбленим філософом А. Гітлера. І йому дуже подобалася теорія Надлюдини, яку він поклав в основу своєї програми, але змінив. Бо в Ф. Ніцше Надлюдина є обов'язково творцем. Нацисти про це замовчували. Надлюдина Ф. Ніцше стоїть вище за інших, насамперед через свій

інтелектуальний і духовний розвиток, і здатна творити нові моральні установки та новий біологічний вид.

Гамлет – найвідоміший та найбільш «філософський» персонаж, створений В. Шекспіром. До образу Гамлета зверталися вже чимало літературознавців, філософів та психоаналітиків. Наприклад, Г. Блум, Гегель, З. Фройд, Ж. Лакан та ін. Ф. Ніцше також не залишив поза увагою Гамлета та пов'язану з ним проблему пізнання.

У своїй праці «Народження трагедії з духу музики» Ніцше розглядає природу двох первнів: діонісійського та аполлонійського. Ніцше наголошує, що діонісійський стан руйнує звичні межі людського існування. У такому стані присутній своєрідний летаргічний елемент, в якому містяться всі наші пережиті переживання. За Ф. Ніцше між життям та діонісійською реальністю пролягає прірва забуття. Але коли людина повертається до реального життя, то воно сприймається нею з відразою. Ось тут Ф. Ніцше і звертається до Шекспіра: *«В цьому сенсі діонісійська людина подібна Гамлету: обидва одного разу побачили сутність речей, вони пізнали – і їм стало гидко діяти, бо їх дія нічого не може змінити у вічній сутності речей, їм видається кумедною та ганебною пропозиція наставити на добру путь цей світ, “вивихнутий з суглоба”». Пізнання вбиває дію, для дії необхідний серпанок ілюзії – ось наука Гамлета»* [4, 53]. Це те, що пізніше дослідники назвуть «філософією бездіяльності» в творчості Ніцше. Ф. Ніцше намагається відповісти таким чином на питання, чому Гамлет, знаючи правду, що дядько Клавдій вбив його батька, так довго чекає і не діє. Ф. Ніцше вбачає відповідь у тому, що пізнання такої жахливої істини гальмує будь-які мотиви Гамлета до дій. Йому важко через те, що він осягнув безглуздість буття, йому докучає аскетичний настрій, що заперечує волю. До того ж помста, якою б справедливою вона не здавалася, суперечить природі Гамлета.

Ф. Ніцше висловив певні тенденції в духовному житті Європі, які вже через декілька десятиліть стали очевидними для всіх. Він хотів створити елітарну філософію, ненавидів популярність, але його роботи створили величезний ажіотаж в європейській культурі. За підрахунками вчених, Ф. Ніцше став найбільш цитованим автором ХХ ст. Але Ф. Ніцше послуговувався ідеями, які висловив Шекспір ще за доби Відродження. Це свідчить про актуальність тем, піднятих В. Шекспіром і про те, наскільки Ф. Ніцше цінував попередній досвід і зумів його перетворити в умовах свого часу.

Отже, наведені приклади – один із промовистих доказів щодо відчутного різнорівневого впливу творчого доробку В.Шекспіра на німецький (європейський – світовий) літературний процес, а також ідеологію та культурологію.

Список використаних джерел:

1. Берг Т. Ричард III – «отроде сатаны» или «добрый король». URL : <http://gben2009.narod.ru/afterword.htm>.
2. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух. СПб.: Владимир Даль, 2005. 591с.
3. Карпов Михаил. Распухший «Глобус» Шекспира. Как мировая культура впитывает и преобразует наследие британского драматурга. URL : <https://lenta.ru/articles/2016/05/17/shakespeare/>.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Азбука, 2014. 224 с.
5. Ніцше Ф. Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого. Жадання влади. Київ: Основи, 1993. 415 с.
6. Сайт Німецького Шекспірівського Товариства. URL : <http://www.shakespeare-gesellschaft.de/>.
7. Шварц Анатолий. Думаю о Булгакове. URL : <http://magazines.russ.ru/slovo/2008/57/sh21.html>.
8. Шекспір В. Гамлет. К. : «Альтерпрес», 2003. 170 с.
9. Шекспір В. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 1. К.: Дніпро, 1986. 536 с.
10. Goethe Johann Wolfgang. Zum Schäkespears Tag. URL : <http://homlib.com/goethe-j-w/zum-schakespears-tag>.

УДК 82-31 (Джек Лондон)

Рекша Михайло

**МІФОСОН ЯК ІДІОСТИЛЬОВИЙ ПРИЙОМ ТВОРЕННЯ
ХРОНОТОПУ
В ПОВІСТІ ДЖЕКА ЛОНДОНА «ПЕРЕД АДАМОМ»**

Об'єктом дослідження є міфологема сну в повісті Джека Лондона «Перед Адамом». Образ досліджується на міфологічному зрізі хронотопів, а також розглядається як ідіостильовий прийом. Міфосон пов'язаний із концепцією повернення до первісних, міфологічних часів. У тексті співіснують реальний та ірреальний хронотопи. Перехід між ними відбувається в мить засинання головного героя, тому міфологема сну виступає медіатором між часопросторами й прийомом творення ірреального хронотопу - видінь оповідача. Реальний хронотоп розбивається на два проміжки: події з дитинства головного героя та події, що відбуваються зараз або були в недавньому минулому. Часопростір своїх сновидінь наратор описує як розірваний, нелінійний. Перехід між хронотопами у творі відбувається через такі медіативні стани, як засинання, марення, видіння, падіння. У хтонічній болотистій місцевості час і простір є деформуваними. Повість вибудовує онтологічну вертикаль, низ якої пов'язаний із цивілізаційною та культурною еволюцією.

Ключові слова: Джек Лондон; «Перед Адамом»; міфологема; міфосон; ірреальний хронотоп; видіння

The object of the research is the mytheme of the dream in the story of Jack London "Before Adam". The image is studied on the mythological cut of chronotopes, and is also considered as the idiostylistic reception. Mytheme of the dream is associated with the concept of returning to the primitive, mythological times. Real and irreal chronotopes coexist in the text. The transition between them occurs in the moment when the protagonist is falling asleep, so the mytheme of the dream becomes a mediator between the time space and the reception of the irreal chronotope's creation - the vision of the narrator. The real chronotope is divided into two gaps: the events from the protagonist's childhood and the events that are happening now or were in the recent past. The narrator describes the time space of his dreams as torn and nonlinear. The transition between the chronotopes in the work is due to such mediating states as falling asleep, delusions, vision, fall. In chthonic marshland time and space are deformed. The story builds the ontological vertical, the bottom of which is associated with civilization and cultural evolution.

Key words: Jack London; "Before Adam"; mythologeme; mytheme of the dream; irreal chronotope; vision.

Хронотоп як термін сучасного літературознавства розповсюдився завдяки працям М. Бахтіна. Запозичивши цей термін із природничих досліджень, науковець використовував його на позначення просторово-часових координат, у яких відбувається дія твору. У своїй праці «Форми часу й хронотопу в романі» М. Бахтін розкриває поняття хронотопу, розуміючи під ним *«суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відносин, що художньо опановані в літературі»* [1, 234].

Серед значень хронотопу дослідник виокремлює сюжетне, образне і жанрове. Сюжетне значення полягає в тому, що хронотопи є *«організаційними центрами головних сюжетних подій роману»* [1, 398]. Хронотоп є центром розгортання подій художнього твору, тож *«як переважна матеріалізація часу у просторі [він – М.Р.] є центром образної конкретизації усього роману»* [1, 399]. Також, на думку дослідника, *«жанрові різновиди визначаються саме хронотопом»* [1, 235].

На думку М. Бахтіна, провідним елементом хронотопу є час, бо саме хронологія оповідання відіграє ключову роль у рецепції твору. Дослідник також робить розмежування зображуваного та зображеного у творі: *«Автор-творець вільно рухається у своєму часі; він може розпочати свою оповідь з кінця, з середини і з будь-якого моменту зображуваних подій, не руйнуючи при цьому об'єктивного руху часу у зображеній події»* [1, 404].

Поняття ідіостилю в сучасному літературознавстві зазвичай тісно пов'язано з поняттям мовної особистості. Термін «мовна

особистість» був уперше введений Віктором Виноградовим, а згодом розширений Ю. Карауловим у праці «Русский язык и языковая личность». У «Короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів» значення поняття визначається так: «*“ідіостиль” – індивідуальний стиль, в якому виражальні, марковані засоби мови утворюють певну систему*» [4]. Загалом, ідіостиль є сукупністю індивідуальних змістовних і формальних характеристик, що властиві творам певного автора, і які роблять унікальним авторський спосіб викладення оповідання.

Предметом нашого дослідження є саме міфосон як міфологема на міфологічному зрізі хронотопів. Як зазначає Юлія Вишницька, «*Світ міфосну побудований за своїми законами і логікою, що суперечить світу реального буття*» [2, 154]. Міфосон також пов'язаний із концепцією повернення до первісних, міфологічних часів.

У цьому дослідженні ми зосередимося саме на аналізі міфосну як ідіостильовому прийомі Джека Лондона, використаному письменником для побудови хронотопу в повісті «Перед Адамом».

У своєму творі Джек Лондон відтворює світ з точки зору героя, котрий, розповідаючи про події, знаходиться поза зображеним в оповіді світом. Наратор перебуває немов поза хронотопами своєї розповіді, бо події, про які йдеться, відбувалися або раніше в його житті, або в його сновидіннях. Зважаючи на нарацію від першої особи, автор забезпечує сприймання читачем подій як одкровення героя, це збільшує довіру реципієнта до наратора й впевненість у справжності оповіді.

У повісті спостерігаємо співіснування реальних та ірреальних хронотопів. Перехід між ними відбувається саме в мить засинання, тож ми можемо говорити про міфологеми сну як медіатор між часопросторами. У цьому аспекті міфосон виступає прийомом творення ірреального хронотопу повісті, що проявляється видіннями головного героя.

Реальний хронотоп, тобто події, що відбуваються наяву, розтягується в часі, починаючись від самого дитинства головного героя. Хронологічно час розбивається на два проміжки: події, що відбувалися в дитинстві головного героя, та події, що відбуваються зараз або були в недавньому минулому.

У першій главі повісті наратор оповідає про своє дитинство: «*Можливо, для кращого розуміння я почну розповідь із свого*

дитинства, бо саме з нього все починалось» [3]. Події дитинства навіюють йому страх, котрий він відчував тоді, не знаючи і не розуміючи джерело та сутність своїх видінь. Але страх відчувався саме під час сну, тож переживання описуються ті, що були саме уві сні: *«З моїх найдавніших спогадів я пам'ятаю, що сон завжди був для мене часом жаху. Дуже рідко у моїх сновидіннях було хоч щось радісне. Зазвичай, вони були сповнені страху, страху настільки незвичного, дикого, небувалого, що осмислити цей страх було неможливо. Жодного разу у своєму денному житті я не відчував такого страху, котрий хоча б чимось нагадував страх, що охоплював мене вночі. Це був зовсім особливий, таємничий страх, що виходив за межі мого життєвого досвіду»* [3]. Поза межовість підкреслює ірреальність міфосну й віддаленість його від життєвих подій, що відбувалися в дитинстві головного героя.

Відсутність людей та звичних обставин пояснюється поверненням оповідача до першооснов буття, до міфологічних часів: *«І все ж, мені ніколи не снилися міста, жодного разу не приснився навіть звичайний будинок. Окрім того, жодна людська істота ніколи не вторгалася у мій сон. Я бачив дерева лише у парках і в ілюстрованих книжках, але уві сні блукав серед безкінечних незайманих лісів»* [3]. Згодом наратор починає пов'язувати свої сні з певним міфологічним, містичним началом: *«Все це, як ви помітили, протирічить найпершій закономірності сновидінь, котра гласить, що людині сниться лише те, що він бачив у цьому житті. Мої сновидіння не підпорядковувалися цій закономірності»* [3]. Головний герой розуміє ірреальність своїх видінь, розуміє, що його сні повертають його до першооснов буття, до предків, що він проживає подвійне життя: *«Моє життя уві сні і моє життя, коли я не спав, йшли абсолютно окремо, не маючи між собою нічого спільного, окрім лиш того, що тут і там діяв той самий я. Я був зв'язною ланкою, я немов жив і в тому, і в іншому житті»* [3].

Аналіз та інтерпретацію сновидінь як міфологічних снів головний герой робить ще під час навчання в коледжі. Це в його оповіді є ключовим, бо саме тоді хронотоп його видінь розгортається в повісті як міфосон: *«Професор сказав мені, що подібний сон є проявленням нашої расової, родової пам'яті. Корні його тягнуться до наших віддалених предків, що жили на деревах. Для них падіння з дерева було постійною загрозою. Багато так загинуло; усім не раз*

доводилося так падати, їх рятувало лише те, що вони хапалися за гілки, не долетівши до землі» [3].

Свій містичний досвід оповідач пояснює знаннями людської фізіології: *«Таке жахливе падіння, коли загибель здавалася невідворотною, залишало в людях шок. Цей шок створював молекулярні зміни у клітинах мозку. Ці молекулярні зміни передавалися мозковим клітинам нащадків, стаючи, таким чином, родовою пам'яттю»* [3]. Головний герой певним чином деміфологізує свій містичний досвід, намагаючись науково пояснити свої видіння. Так само він ставить собі питання про особистість, котра переживає події його снів. Особистість, яка, з одного боку, є ним самим, бо герой говорить саме про «роздвоєння особистості», а з іншого, є його далеким предком: *«Уві сні я являв собою зовсім не ту людину, котрою був удень, – ні, я був іншою особистістю, що володіла не нашим звичайним, а зовсім іншим досвідом, або, по відношенню до сну, пам'яттю про цей зовсім інший досвід»* [3].

Чому лише він має досвід таких сновидінь, а іншим людям від спогадів своїх предків залишилось максимум сновидіння падіння, він теж пояснює з наукової точки зору, називаючи це атавізмом: *«Я виродок спадковості, я атавістичне, жахливе диво – називайте мене як завгодно...»* [3]

Часопростір своїх сновидінь головний герой описує як розірваний, як той, що не має жодного зв'язку: *«Мене оточували кошмари, усе перемішувалось в моїй голові. Я нічого не розумів. Ці сні не мали жодної логіки, жодного зв'язку»* [3].

Дуже важливою деталлю опису хронотопу міфосну є те, що час не є лінійним. Сновидіння не мають чіткої послідовності подій, вони є обірваними шматками якогось одного цілого, що герой намагається зібрати воєдино як пазл: *«В усіх моїх доісторичних сновидіннях є ще одна загадкова річ. Мова йде про невизначеність, розмитість поняття часу. Я далеко не завжди знаю послідовність подій, часто не можу сказати, скільки часу розділяє якісь події між собою – рік, два, чотири чи п'ять. Я можу лише приблизно судити про те, як ішов час, лише по змінах зовнішності і занять моїх близьких»* [3]. Певною мірою, час є циклічним, бо багато снів герой переживав не один раз. Незважаючи на це, головний герой все ж спромігся опанувати логіку подій та вишикувати їх у хронологічному порядку.

Окрім нелінійності часу в міфоснах головного героя, час також не мав однієї швидкості. Плин часу у сновидіннях постійно змінювався.

Важливим у повісті є мотив блукань, що реалізується через міфологему шляху: *«Я блукав лісами цілу вічність»* [3]. Ці блукання розвиваються протягом усього твору. Спочатку головного змусила піти з дому сутичка з вітчимом. Після неї він кинувся блукати лісом: *«Я не задумувався, куди я йду. <...> Я не вибирав певного напрямку, не тримався прямого шляху»* [3]. Цей епізод, крім того, пов'язаний із міфологемою падіння, бо для головного героя падіння було переходом від ірреального хронотопу до реального, засинання ж – навпаки: *«Падіння, як правило, перериває мої сни, і нервові потрясіння миттєво переносить мене через тисячу віків»* [3]. Проте саме в цьому епізоді падіння не виступило у ролі медіатора, а наштовхнуло героя вперше відправитись у мандри.

Наступного разу вже сутичка із Червоним Оком змусила його полишити дім. І остання, фінальна подорож була спровокована нападом Людей Вогню на їхнє плем'я.

Мотив шляху також реалізується через блукання героїв болотами. Болота, чи драговина, зазвичай асоціюється з нечистю, із потойбіччям. Оповідач називає їх *«проклятими місцями»* [3]. Спогади про ці події у нього пошматовані, нечіткі. Він пам'ятає лише, як вони *«без кінця блукають, блукають по затхлій, гнилій трасовині, що просякнута водою, на нас кидаються ядовиті змії, ричать поблизу прожерливі звірі»* [3].

Під час знаходження у віддалених, невідомих місцях, і через небезпеку головному герою важче слідкувати за часом, отже і саме поняття часу в нього деформується, так само як і уявлення про простір, тобто місця, де він знаходиться: *«Ясного уявлення про наші мандри великими болотами я не маю. Коли я згадую про це, у пам'яті постають розрізнені картини, але встановити певні часові кордони я не можу. Я не знаю, як довго ми блукали у тих проклятих місцях, але, мабуть, це відбувалося цілими тижнями»* [3].

Мотив падіння також пов'язаний з онтологічною вертикаллю повісті. Онтологічна вертикаль проявляється в ієрархічній структурі буття: вищі сходинки зазвичай асоціюються із сакральним, нижчі – із хтонічним. Дитинство й перші свої видіння головний герой описує як перебування нагорі цієї вертикалі: *«Найчастіше мені у ранньому дитинстві мені снилась приблизно така картина: зовсім маленький, я лежу, згорнувшись клубком, на гілках, що утворюють щось схоже*

на гніздо. <...> *І завжди, знаходячись у цьому гнізді, я гостро відчував, що я лежу високо над землею, що мене відділяє від неї величезний простір»* [3]. З дерева те, що знаходилося внизу, здавалося чимось чужим, жахливим: *«Я ніколи не виглядав із свого гнізда і не дивився вниз, я не бачив цей простір, але я знав, що він існує, що він починається одразу піді мною і постійно загрожує мені, немов пуста утроба кровожерного чудовиська»* [3]. Навіть галявини викликають у нього тривогу: *«Тремтячи від страху, я спускався з дерев і перетинав ці галявини, несучись ними з шаленою швидкістю»* [3].

Міфосвіт низовини також населений хтонічними істотами. Це, по-перше, Саблезубий. Він мешкає на поверхні землі, куди бояться спускатися головні герої. Серед інших хтонічних істот можна назвати свиней, зміїв, гієн та диких собак. Страх перед ними також постійно описується в повісті: *«Я постійно прикидав, на яку відстань я віддалився від найближчого дерева, щоб встигнути добігти і забратися на нього, якщо раптово вискочить старий Саблезубий, Темно-рудий чи якийсь інший хижак»* [3]. Саме ніч є часом хтонічних істот: *«Темрява лякала нас тому, що це був час хижаків. Під покровом темряви вони виходили зі своїх лігвищ і кидалися на нас, а самі залишалися невидимими»* [3].

Незважаючи на цю типовість побудови вертикалі, у повісті також бачимо асоціацію низовини із більш розвиненою культурою. Люди Вогню є прямою загрозою племені головного героя, як і хтонічні істоти, проте, на відміну від них, перші мають більш розвинені технології. Так само, коли головні герої натрапляють на представників менш розвинутої за них Лісової Орди, вони нападають на старого, котрий намагається втекти від них на дерево, а вони тягнуть його донизу.

Міфологема річки є медіатором між різними міфосвітами. Не вміючи плавати, герої відкривають для себе можливість триматися на воді на колодах і тим самим подорожувати. Саме вода переносить їх до табору Людей Вогню, і тією ж річкою вони повертаються назад.

Із просторовими координатами повісті також прямо пов'язаний первісний, міфологізований страх перед північним сходом: *«Я помічав, що всі відчували якийсь несвідомий, тривожний страх перед північним сходом»*. Дим, що надходить із того боку, також викликає в них страх, бо цей дим пов'язаний із небезпекою. Тут ми бачимо уявлення первісних людей (чи, скоріше, навіть предків

людей) про небезпеку: будучи самими з нею незнайомими, їхнє ставлення до цього невідомого прямо залежать від ставлення інших членів племені: *«Плем'я відчувало страх перед димом тому, що за ним таїлось щось інше, насправді страшне. Але, що саме було це інше, я не міг здогадатися. І ніхто не міг мені пояснити, у чому справа»* [3].

Отже, у повісті Джека Лондона «Перед Адамом» можемо виокремити реальний та ірреальний хронотопи. Перехід між ними у творі відбувається через такі медіативні стани, як засинання та падіння. Міфологізований первісний світ в ірреальному хронотопі відтворений саме за допомогою міфосу. У видіннях головного героя присутній розірваний часопростір: його відчуття часу нелінійне, пошматоване, плин часу має різну швидкість. На це також впливає місцезнаходження головного героя. У хтонічній болотистій місцевості час і простір сильно деформуються. Окрім цього, хронотоп повісті вибудовує онтологічну вертикаль, низ якої пов'язаний із цивілізаційною та культурною розвиненістю предків людей.

Отож, Джек Лондон у своїй повісті «Перед Адамом» використав такий прийом творення хронотопу видінь головного героя, як міфосон, що відсилає до міфологічних часів.

Список використаних джерел:

1. Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва: «Худож. литература», 1975. 506 с. URL: http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Bahtin_M.M._Voprosy_literatury_i_estetiki_1975.pdf
2. Вишницька Ю.В. *Міфологічні сценарії у сучасному художньому та публіцистичному дискурсах.* К., 2016. 624 с. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/18241/1/%D0%92%D0%B8%D1%88%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf
3. Лондон Д. *Перед Адамом.* URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3565>
4. *Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів.* Київ: Либідь, 2001. 222 с.

КІНОШЕРЛОКІАНА: МНОЖИННІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

У статті проаналізовано найвідоміші екранізації книги Артура Конан Дойла «Людина з Бейкер-стріт», визначено особливості інтпретації відомих образів у цих кінотекстах. Образи з фільмів зіставлено з канонічними персонажами Артура Конан Дойла: Шерлоком Холмсом, доктором Ватсоном, Лестрейдом, місіс Хадсон, Моріарті, Ірен Адлер. Також вивчено кінокритичні джерела, в яких дається оцінка екранізаціям 1979, 2009 та 2010 рр. Визначено особливості образу «детектива-консультанта», завдяки яким цей персонаж і досі не втрачає популярності.

Радянська екранізація 1979-1986 рр. мала на меті максимально відтворити атмосферу вікторіанської Англії. Для цього режисер Ігор Масленніков відбирав акторів із зовнішністю, максимально схожою на англійську. Акцент та інші недоліки їхнього мовлення в серіалі «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» коригувалися за допомогою дубляжу.

Кінострічка Гая Річі 2009 року максимально відійшла від канонічного сюжету Артура Конан Дойла. Режисер надав перевагу екшену над роздумами, у результаті чого критика здебільшого негативно відгукнулася про фільм «Шерлок Холмс».

Серіал «Шерлок» 2010-2014 рр. критики називають постмодерністським твором, а головного героя – антибароковим. Також об'єктом дослідження в цій кінострічці стали семантичні трансформації канонічних епізодів твору британського письменника. Цей серіал багато в чому модернізований, але, на думку дослідників, такий прийом наближає сучасного Шерлока до героя Артура Конан Дойла, адже інноваційні технології завжди були невід'ємною частиною його детективної роботи.

Образ приватного детектива Шерлока Холмса завжди залишатиметься актуальним завдяки великим можливостям для інтерпретації, закладеним у ньому автором. Така цікавість до літературного твору з боку кінематографістів допомагає безсмертному персонажеві завжди залишатися актуальним і популярним. Але, звісно, кожна епоха вносить у тлумачення цього образу свої корективи.

Ключові слова: кіношерлокіана, екранізація, інтерпретація, кінотекст, Артур Конан Дойл, Шерлок Холмс, доктор Ватсон.

The present article deals with the most famous screen versions of the Arthur Conan Doyle's work «The Adventures of Sherlock Holmes». The specific features of the known character's interpretation in these cinematic texts are outlined. The film's characters are compared with the canonical Arthur Conan Doyle's images: Sherlock Holmes, Dr. Watson, Lestrade, Mrs Hudson, Moriarty, Irene Adler. The article explores the film critic sources, in which screen versions of the 1979, 2009 and 2010 years are evaluated. The features of the «advisory detective» image, which helps this character still being popularity are determined.

The Soviet screen version of 1979-1986 years was pointed on the creation the atmosphere of Victorian England. Director Igor Maslennikov selected actors with the appearance, as closely as possible to English for this matter. The emphasis and other defects of their speaking in the serial «Sherlock Holmes and Dr. Watson» were adjusted with the help of dubbing.

Guy Ritchie's film of 2009 year moved away from the canonical plot of Arthur Conan Doyle. The director preferred an action-game of reflection, that's why critics responded mostly negative to the film «Sherlock Holmes».

Critics consider, that the serial «Sherlock» is postmodern and the main character is antibaroque. The semantic transformations of canonical episodes of the british writer`s work also became the objects for researching in this film. This serial is thoroughly modernized, but some scientists think, that this technique approximate modern Sherlock to the Arthur Conan Doyle`s hero, because innovative technologies have always been an integral part of his detective work.

The image of private detective Sherlock Holmes is always actual due to the great interpretation`s opportunities, which the author has invested in the main character. As the cinematographers are interested in this literature work, the immortal character could be always relevant and popular. But, of course, every new age corrected this image by itself.

Key words: *cinema Sherlockian, screen version, interpretation, cinematic text, Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, Dr. Watson.*

Екранізація дарує літературному творові «друге життя», адже разом із виходом фільму на широкі екрани, починається обговорення і самої стрічки, і книги-першоджерела. Кіномистецтво візуалізує для нас добре знані образи і показує оригінальне бачення їх режисером. Із цим пов'язаний також недолік перенесення творів літератури на екран: дехто з реципієнтів, не споживши спершу самостійно певний образ, певне середовище, одразу отримує готовий продукт уяви режисера-постановника і сценаристів. І, звісно, це тягне за собою необ'єктивність сприйняття певного твору і його автора. Кінострічка може інтерпретувати літературне творіння в зовсім іншому ключі, ніж задумував письменник. Також це зовсім не сприяє розвитку уяви в реципієнта. Але все ж таки певні позитивні аспекти екранізація має. І в окремих випадках вона навіть може розтлумачити, пояснити складний для сприйняття твір, таким чином популяризуючи його.



Та існують твори, які таких заходів не потребують, адже і без того є улюбленими для багатьох читачів усіх часів. Наприклад, це оповідання Артура Конан Дойла про Шерлока Холмса. Вперше цей образ з'явився в кіно 1900 року у вигляді «німої» стрічки. Це був ніби 30-секундний ролик під назвою «Спантеличений Шерлок Холмс». Так чи так цей персонаж перебуває на екрані вже 110 років: кількість фільмів про «найкіногієнічнішого» слідчого всіх часів і народів давно сягнуло за сотню і вартє статті в Книзі рекордів Гіннеса [6, 25].

Зважаючи на популярність в кіно образу Шерлока Холмса й донині, вважаємо актуальним розгляд трьох останніх найвідоміших екранізацій твору Артура Конан Дойла. Об'єктом дослідження є фільм та серіали за зазначеною книгою: «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» (1979 – 1986 рр.), «Шерлок Холмс» (2009 р.) та «Шерлок» (2010 – 2014 рр.). Предметом дослідження є різні інтерпретації образів головних героїв твору Артура Конан Дойла. Метою нашої роботи є вивчення кінематографічних можливостей для інтерпретації образу Шерлока Холмса та його оточення. Meti підпорядковано такі завдання: 1) вивчення кінокритичних джерел; 2) аналіз найвідоміших кінострічок про Шерлока Холмса; 3) визначення особливостей інтрепретації відомих образів у цих кінотекстах.

Проблему екранізації книги «Людина з Бейкер-стріт» [8] розглядали у своїх працях Тетяна Мілевська (культурологічний аспект кінотексту) [12], Ксенія Попова та Ірина Столярова (образ Шерлока Холмса як прецедент в культурі) [13], Олександр Федоров (використання екранізацій книги на медіазаняттях) [16], Катерина Бурлакова та Ольга Назіна (динаміка розвитку образу Шерлока Холмса в кіно) [5], Євгенія Стрижак (трансформація образу в масовій культурі) [15], Сергій Корчагін (особливості перекладу серіалу «Шерлок») [10], Лідія Фунтек (переклад культурологічних термінів у субтитрах) [17], Ванесса Зорп (критика серіалу «Шерлок») [18], Роза Копилова (рефлексії телеглядачів) [9], Роксолана Свято (діалог літератури і кіно) [14], Ігор Масленніков (особливості радянської екранізації твору) [11], Дмитро Дроздовський [екранізації ХХІ ст.] [7] та інші. Дослідники в основному зосереджують увагу на відповідності кіноінтерпретацій канонічному образу героя.

За весь час існування кіношерлокіани класична роль на екранах давалася більше ніж сімдесятьом п'ятьом артистам. Портретом-зразком легендарного детектива для західної публіки протягом усієї першої половини ХХ століття був Безіл Ретбоун (починаючи з «Пригод Шерлока Холмса», США, 1939), який більш за все демонстрував холмсівську енергію та швидкість мислення; Ватсон – Найджел Брюс – очевидно, за ним не встигав. У 1960–70-ті ця роль перейшла до Джеремі Бретта («Пригоди Шерлока Холмса», Великобританія, 1984–1993), який славився артистизмом, перепадами настрою, моментами прозріння й певною

демонстрацією внутрішнього життя персонажа. Траплялись і кумедні курйози, на кшталт голлівудської комедії «Без єдиного доказу», де Майкл Кейн зіграв артиста, найнятого на роль Холмса Ватсоном, який, власне, і розкриває весь злочин. Наявні у кінематографі Холмси-гомосексуалісти, Холмси-аніме, Холмси для дітей молодшого шкільного віку, Холмси-недотепи (Бастер Кітон) [4, 55 – 56].

Варто зазначити, що найбільш оптимальним способом екранізації оповідань Конан Дойла є серійна форма. Таким чином, можна приділити належну увагу більшій кількості епізодів. Проте прийнятним є і цілісний погляд на образ геніального детектива, тому повнометражна форма також має місце. У цьому дослідженні ми взяли до уваги обидві форми.

Після 30-секундної «німої» стрічки досить гучним проектом можна вважати радянський серіал І. Масленнікова «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» [1], перша частина якого вийшла у 1979 р., а друга – роком пізніше. Сам Ігор Федорович не був великим прихильником детективної літератури і як філолог не вважав Конан Дойла визначним письменником. У тому, що він зацікавився сценарієм до майбутнього серіалу, велику роль відіграла ситуація в країні: «...Хотілося полетіти слідом за сценаристами кудись у захмарні далі, зайнятися чимось приємним, не пов'язаним із тодішньою повсякденністю». У запропонованому сценарії Ігор Масленніков одразу ж помітив певні зміни, внесені його авторами (Юлієм Дунським та Валерієм Фридом) до образу доктора Ватсона: «Вони [сценаристи] не були б справжніми професіоналами, якби, помітивши дивну, безбарвну, позбавлену характеру фігуру доктора Ватсона, від імені якого Конан Дойл вів оповідь, не зробили спроби його оживити, чим не переймалися попередні екранізатори оповідань про Шерлока Холмса. Ви не помітите в оповіданнях тих якостей, яких досвідчені сценаристи надали цій закадровій фігурі, – наївного романтизму, простодушності та довірливості. Ватсон став під їхнім пером живим, кумедним поряд із сухим педантом Холмсом, став нашою людиною – ВАТСОНОМ» [11, 122].

Режисер підходив до відбору акторів на головні ролі дуже прискіпливо. На роль Шерлока Холмса він наперед обрав Василя Ливанова: «... Шерлок Холмс статичний, характер його не розвивається, він – «маска». Холмс – позер, він не говорить, а віщає. Всі ці якості, на щастя, співпадали з особливостями характеру

Василя Ливанова» [11, 124]. Складніше було з вибором актора на роль Джона Ватсона, адже сценаристи дуже докладно і точно описали його характер: «Як зіграти наївність і простодушність, відвагу і відданість? Акторові без тонкого почуття гумору це не під силу», – зазначав Ігор Масленніков [11, 124]. Згодом потрібний типаж знайшовся. Ним став Віталій Соломін: «...Викапаний Конан Дойл в молодості. Це була порода єдинбургських англійців – рудуватих, кирпатих, з ластовинням» [11, 125]. Нелегко було і з пошуком місіс Хадсон. Роль потребувала комедійної бабусі, але не російського типажу, а саме англійського. І така знайшлася – це була Рина Зелінська. Віктора Євграфова затвердили на роль Моріарті за дещо іншим, ніж усіх попередніх акторів, принципом: він був чудовим каскадером. Тут варто згадати про вирішальну сцену у Рейхенбахського водоспаду, що мала проходити у стилі єдиноборства «бариту» [8]. Насправді його не існувало. Це була вигадка Артура Конан Дойла, як і ідея обмазувати собаку фосфором задля підсвітки (насправді цього в жодному разі не можна робити з собакою, адже та може втратити нюх через такий сильний хімічний подразник), як і плазування змії по дроту (змії здатні повзати лише по широкій пласкій поверхні). Тож реалізувати дану сцену було не просто і лише завдяки вигадливості каскадера. А досвід Євграфова у цій сфері був значним. Також не можна залишити поза увагою роль Лестрейда. Це мав бути комічний актор, схожий на справжнього англійця. Таким режисер побачив Борислава Брондукова, українця за національністю та акцентом. Проте цю проблему в радянському кіно легко вирішували з багатьма акторами – озвучування іншим голосом [11, 130–136].

Ігор Масленніков прискіпливо добирав не тільки акторський склад, а й загалом команду для створення фільму. І перед художнім керівником, і перед композитором він ставив надзавдання: максимально передати дух вікторіанської Англії, і сам особисто стежив за просуванням справи. Величезний внесок у загальну композицію кінострічки зробив оператор не за освітою, а за покликанням – Юрій Векслер. Сам режисер говорив про нього так: «Векслер був оператором від бога: темперамент, помножений на інтуїцію, вроджена культура ока плюс свобода від догм. Юрій був не просто оператором – він був оператором художнього кіно. Що це означає? Це означає повагу до драматургії і до акторів, обов'язкова

участь у пошуках гриму та костюмів. Акторів він знімав, закохуючись у них» [11, 130–132].

Тобто вся команда була підібрана, можна сказати, ідеально. І незважаючи на те, що дозвіл на затвердження практично кожного актора режисерові доводилось фактично відвойовувати у керівництва Центрального телебачення, Ігорові Федоровичу вдалося зібрати навколо себе найталановитіших і найбільш відданих своїй творчості людей. І в результаті на екранах з'явився проект, який неодноразово доводилось продовжувати (попри орієнтацію на завершення) і який полюбили мільйони телеглядачів.

На міжнародному фестивалі телесеріалів у К'янчано-Термі (Італія) про «Пригоди Шерлока Холмса і доктора Ватсона» відгукнулися так: «...Росіяни привезли не серіал... Але більш цікаве явище, якого Європа Ще не бачила. Вони привезли «випуски». Продовжили практику самого Конан Дойла з його регулярними книжечками про Шерлока Холмса. Це нова естетика для телебачення – естетика «масок», де зв'язним елементом є не сюжет, а постійні персонажі» [11, 134]. І незмінними залишалися не тільки «маски», а й тема: нерозривність уз дружби двох джентльменів і вірність святій справі – боротьбі зі злом [11, 134].

Але критики говорять і про окремі негативні сторони серіалу. Перш за все, Василь Ливанов зовсім не схожий на англійського джентльмена вікторіанської епохи, та, власне, й автори фільму мали про неї доволі приблизне уявлення, адже дух вікторіанської Англії тоді був недоступним для радянських людей 1980–х років. Зате ідейне та інтелектуальне наповнення епопеї кінематографістами того часу приправлене м'якою іронією – дійсно, майже в британському стилі [11, 118].

«Шерлок Холмс» зразка 2009 року [2] не є екранізацією жодного з легендарних детективів Артура Конан Дойла і водночас може слугувати еталоном переосмисленої інтерпретації класики. Порівнюючи цю стрічку з оповіданнями автора, можна знайти трохи більше 15 збігів. Це можуть бути певні фрази («Гра почалася!», «Я знайшов її тому, що шукав», «Ви наділені великим даром мовчання, Ватсон» [8]), епізоди (стрілянина Холмсом із власного револьвера просто в кімнаті заради виведення на стіні літер «VR», катання з Лестрейдом на катері по Темзі), а також зашифровані відзвуки далеких прототипів [4, 57].

У цьому фільмі вперше в кіно Холмс і Ватсон постають як дует рівноцінних особистостей. Традиційно «сталевому» Шерлоку нарешті дозволено бути вразливим і перейматися наслідками своїх геніальних здогадів для людей. Ватсон перестає бути благодушним недалеким тюхтієм і нарешті виглядає як бойовий офіцер у відставці, азартний гравець, який не усвідомлює свого життя без можливості його втратити. Холмс відчуває себе вигнанцем, Ватсон даремно намагається позбавитись своєї адреналінової залежності й стати зразковим міщанином. У перші хвилини фільму вони розмовляють про не вимкнену вдома плиту, потім сваряться практично до ненависті. Але головне – вони розуміють один одного з першого погляду й готові ризикувати життям один заради одного. Роберт Дауні-молодший і Джуд Лоу, які працюють у кадрі з фактично тваринним ступенем взаємодії, – один із найбільш цікавих і органічних чоловічих тандемів на екрані за довгі роки [6, 25 – 26].

Гай Річі, режисер стрічки, знаходить чисто кінематографічні еквіваленти літературним описам стрімкості дедуктивної думки Холмса, а також його мистецтву блискавично маскуватися – ефект, що досягається за допомогою наддинамічного монтажу й камери, що «пропливає», оператора Філіппа Руссело. У тон до загадкової оповіді підібрано й музику: маестро Ганс Циммер створює дещо запальне, крутійське й легковажне. Каскади гострих реплік, винахідливі комічні бійки, гіпертрофовані злодії, кумедне хуліганство й жарти – невід’ємні складові цього фільму [6, 26].

Можна сказати, що в «Людині з Бейкер-стріт» Гай Річі розгледів приховані, але важливі риси і, примноживши їхню чарівність, зняв досить привабливу для телеглядача й водночас безрозсудну річ, яка відображає його любов до творів Конан Дойла і вміння їх переосмислювати й трансформувати [6, 26].

Але варто зазначити й певні недоліки, помічені критиками. Наприклад, процес мислення у фільмі Річі спеціально підмінений постійними непорозуміннями, бійками, аваріями, просто шумом і гамом – автори ніби висміюють холмсівську впевненість, згідно з якою вирішити будь-яке завдання можна послідовними зусиллями волі й розуму. Такий майстер іронії, як Гай Річі, навряд чи став би це спеціально підкреслювати. У його «Шерлоку Холмсі» калейдоскопічно змінюються персонажі, які б’ють, труять і підбурюють один одного просто заради задоволення й розваги глядачів. Хіба що в деяких сценах можемо знайти своєрідне

антираціоналістичне зерно: скажімо, знайшовши у підвалі будівлі парламенту зловісний апарат, що здатен отруїти всіх, Холмс і Ватсон починають жваво обговорювати, як же його знешкодити. Тим часом рішуча Ірен Адлер просто стріляє в пекельну машину. Всі інші сюжетні ходи презентують суцільну, хоча місцями і привабливу, нісенітницю [4, 57 – 58].

Найновішою екранізацією оповідань Артура Конан Дойла є серіал «Шерлок» (Великобританія, 2010–2014) [3]. «Реактуалізація образу славнозвісного детектива в епоху постмодернізму видається цікавою знахідкою з точки зору культурології та філософії культури. Новий герой нашої епохи – персонаж, первісно створений у позитивістську добу, а отже наділений потужними раціональними установками, завдяки яким істина може бути встановлена і завдяки яким світ може бути зміненим», – стверджує критик Дмитро Дроздовський [7, 42]. На думку літературознавця, Шерлок Холмс є антибароковим героєм, який прагне впорядкувати химерний світ, що його оточує [7, 42].

Детектив з Бейкер-стріт має надзвичайні розумові здібності («палаці розуму» [3]), завдяки чому може розкрити будь-яку кримінальну справу. Цей культовий герой у виконанні Бенедикта Камбербетча переноситься в наші часи й, відповідно, під час розслідувань використовує інноваційні технології: SMS, GPS, інтернет, погода онлайн тощо. Режисер двох епізодів серіалу Пол Макгіган вважає, що така особливість кінематографічного образу Шерлока Холмса цілком узгоджується з канонічним персонажем, адже детектив у творі Артура Конан Дойла використовував усі найпрогресивніші можливості для розкриття злочинів. Осучаснено було й деякі моменти у спілкуванні персонажів, адже Шерлок і Ватсон називають один одного на ім'я, а не за прізвиськом. Це робить їхню взаємодію на екрані неформальною, тож часом їх сприймають як гомосексуальну пару [7, 42].

Незважаючи на модернізацію героя та самої історії, деякі моменти все ж залишилися незмінними, наприклад, адреса Холмса на вулиці Бейкер-стріт, його оточення і ворог Моріарті. Джон Ватсон (Мартін Фрімен) – військовий лікар, який повернувся зі служби в Афганістані; обговорюючи створення образу Ватсона, який в оригіналі був демобілізований після служби в період другої англо-афганської війни, сценарист Марк Гетісс зазначив: «Це та ж сама війна, подумав я. Та ж непереможна війна» [18; 7, 43].

Кожний сезон складається з трьох серій, кожна з яких має свою назву. Всі вони пов'язані спільним сюжетом, у центрі якого – постать Джима Моріарті. Це своєрідна зміна акцентів, адже в канонічному тексті цей персонаж з'являється лише в кількох оповіданнях. Назви більшості серій «Шерлока» не збігаються з назвами в оригінальному тексті, а в деяких із них трапляються й елементи з інших оповідань Конан Дойла [7, 45].

Режисери зберігають основні зовнішні риси Шерлока Холмса: високий зріст, холодний погляд світлих очей, високе чоло. Інтелектуальні риси поглиблюються, а окремі подаються гіперболізовано. Шерлок – це «високоактивний соціопат» [3], дивний «псих» [3], як його називає лейтенант Донован. Детектив перестає бути приватним. Це – детектив-консультант за визначенням самого героя. Його допомога лондонській поліції є неоціненною, а сам Шерлок називає слідчих «йолопами» [3], крім того, йому властивий «чорний гумор». На перший погляд, серце Холмса неприступне, але він таки «впускає» у своє життя абсолютно різних жінок: Молі Хупер та Ірен Адлер. Перша з них є вигаданим персонажем, в оригінальному творі її нема. Це працівниця моргу, що час від часу допомагає Шерлокові. Вона давно закохана в нього, але без взаємності. Особливо це видно в епізоді з різдвяним подарунком, коли той її викриває. Але у фінальному діалозі детектив зізнається: «Ти не маєш рації. Ти завжди існувала для мене. Я завжди довіряв тобі» [3].

Ірен Адлер – дуже цікавий персонаж. У серіалі вона розкрита більше і глибше, ніж у книзі. Артур Конан Дойл називає її авантюристкою: «Обличчя в неї – як у найвродливішої з жінок, а розум – як у найрішучішого чоловіка. Вона ні перед чим не зупиниться» [8, 116]. Але Шерлок перемагає її, викривши почуття жінки до нього. Героїня кінострічки, на відміну від свого книжного прототипу, не виходить заміж, залишаючи Англію; вона рятується від смертної кари завдяки Холмсу.

Також варто звернути увагу на інтерпретацію Лестрейда. В оповіданнях Конан Дойла це «щуплий чоловічок із жовтуватоблідою фізіономією і гострими чорними очима» [8, 26]. У серіалі Лейстред моложавий, але з передчасно посивілим волоссям. Він більше не суперник Шерлока, а навпаки, цінує його детективні здібності та єдиний з усіх служителів закону, який до останнього впевнений, що Шерлок ніколи не здатний стати на бік зла.

Образ Моріарті є протилежним Конан Дойловому персонажеві. В оповіданні він старий професор, «дуже худорлявий і високий на зріст» [8, 473]. У серіалі Моріарті не має такого статусу, крім того, це молода людина приємної зовнішності, яка бурхливо виражає свої емоції. Джим постає в постмодерністській інтерпретації, коли «віртуальна реальність» може заміщати справжню дійсність: під кінець Моріарті змусив усіх повірити, що ніякого лиходія і злочинця не існує, а Шерлок сам його створив задля власних корисливих цілей. Детектив був безсилий проти вміло складеної казки. Нав'язана суспільству думка знищила добре ім'я Холмса.

Два кардинально протилежних образи є основою серіалу: «Я тобі потрібен. Без мене ти ніхто. Ми з тобою схожі» (Моріарті) [3].

Отже, образ Шерлока Холмса, створений Артуром Конан Дойлом, з самого початку існування кінематографу, заповнював екрани. Цей персонаж є дуже зручним і цікавим для екранізації та дає значний простір для інтерпретацій. Іноді режисерський задум може відійти від оригіналу досить далеко, але в героєві все одно буде вгадуватись людина-легенда з Бейкер-стріт. Так само різним зображенням піддаються й інші персонажі оповідань письменника. Така цікавість до літературного твору з боку кінематографістів допомагає безсмертному образу Шерлока Холмса завжди залишатися актуальним і популярним. Але, звісно, кожна епоха вносить у тлумачення цього образу свої корективи.

Фільмографія:

1. «Шерлок Холмс і доктор Ватсон» / Детектив. СРСР, 1979 – 1986. Режисер Ігор Масленніков. Сценарист Юлій Дунський. Актори: Василь Ліванов, Віталій Соломін, Рина Зелена та ін.
2. «Шерлок Холмс» / Екшн. США, Велика Британія, 2009. Режисер Гай Річі. Сценаристи Лайонел Уїгрем, Майк Джонсон, Саймон Кінберг. Актори: Роберт Дауні-молодший, Джуд Лоу, Рейчел Макадамс та ін.
3. «Шерлок» / Детектив. Велика Британія, 2010–2014. Режисери Ейрос Лін, Пол Макгіган. Сценаристи Марк Гетісс, Стівен Моффат, Стівен Томпсон. Актори: Бенедикт Камбербетч, Мартін Фрімен та ін.

Список використаних джерел:

4. Анастасьєв А. Исчезновение Шерлока Холмса // Искусство кино. 2010. №1. С. 54–59.
5. Бурлакова Е. Динамика развития образа Шерлока Холмса в кинокультуре // Молодежный научный форум: Гуманитарные науки. Москва: Изд. «МЦНО». 2017. № 3 (42). С. 56–71.
6. Гринёк И. «Шерлок Холмс» // Кинодайджест. 2010. №1. С. 24–27.
7. Дроздовський Д. Шерлок Холмс у кіноінтер'єрі ХХІ століття // Кінотеатр. 2014. №3. С. 41–44.

8. Конан Дойл А. Людина з Бейкер-стріт: повість та оповідання. Київ: Дніпро, 2001. 447с.
9. Копылова Р. Формула телефільма // Фільми. Судьбы. Голоса. Ленинград: Искусство, 1990. С. 100–122.
10. Корчагин С.С., Кравченко А.К. Транслатологическая специфика локализации экранного текста в телесериале «Шерлок» // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. LVІ междунар. науч.-практ. конф. № 1(56). Новосибирск: СибАК, 2016. С. 145–151.
11. Масленников И. Бейкер-стрит на Петроградской. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. 225 с.
12. Милевская Т. Кинотекст как особая разновидность художественного текста: к постановке проблемы // Таврический научный обозреватель Ялта: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», 2015. № 5. С. 53–56.
13. Попова К. Прецедентное имя «Шерлок Холмс» в российской и британской культурах // Вестник Бурятского государственного университета. Улан-Удэ: Бурятский государственный университет, 2014. С. 41–47.
14. Свято Р. Небезпечна любов: кіно і література. Про тенденції нових екранізацій // Кінотеатр. 2010. №3. С. 44.
15. Стрижак Е. «iHolmes»: трансформація образу Шерлока Холмса в масовій культурі (от живого разума к искусственному интеллекту) URL : <https://bit.ly/2SSE89t>.
16. Федоров А. Анализ медиатекстов детективного жанра на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // Медиаобразование. Москва: Ассоциация кинообразования и медиапедагогике России, 2012. С. 15–27.
17. Funtek L. Sherlock Holmes – Čovjek izvan svog vremena. Prevodenje kulturnospecifičnih pojmova u podslavljanju. Slučaj Sherlock. Osijek: Sveučilište u Osijeku, 2017. 52 с.
18. Thorpe V. Sherlock Holmes is back... sending texts and using nicotine patches. URL: [The Guardian. 2010. Режим доступу до ресурсу: https://bit.ly/2PDnGIId](https://bit.ly/2PDnGIId).

УДК 82.091

Вінічук Софія

МАЙДАННА ЛІТЕРАТУРА ТА ЛІТЕРАТУРА ПРО УПА: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

Матеріалом дослідження обрано збірку про Українську повстанську армію «Лісові хлопці», упорядковану Антосем Тонюком, та збірки про Революцію Гідності «Євромайдан: хроніка відчуттів» та «Євромайдан: хроніка в новелах», упорядковані В. Карп'юком. Метою статті є дослідження спільного та відмінного в зображенні Революції Гідності та Української повстанської армії в художніх творах шляхом компаративного аналізу ключових мотивів та образів, спектру тем і проблем, порушених письменниками. Провідними мотивами прози про УПА та Євромайдан є спогади про минулу славу, боротьбу за українську державність, оспівування краси рідної землі, звеличення України, впевненість у перемозі, любов до Батьківщини, моральний вибір, самозречення в ім'я високої ідеї, жертвність, смерть як найвищий прояв самопожертви, утвердження віри в неминучу перемогу над ворогом. Ключові образи смерті, страху, бійця (протестувальника / повстанця), героя, Батьківщини, лісу / барикад, НКВС / «Беркут» відрізняються лише

авторською інтерпретацією. Для розкриття цих художніх образів автори використовують різноманітні художні засоби, як-от: порівняння, персоніфікацію, епітети, метафори тощо.

Ключові слова: Революція Гідності; Українська повстанська армія; компаративний аналіз; мотив; тема; образ-символ

The collection of the Ukrainian Insurgent Army "Forest Guys" ordered by Antos Tonyuk and collections of the Revolution of Dignity "EuroMaidan: Chronicle of Sensations" and "EuroMaidan: A Chronicle in Short Stories", ordered by V. Karpyuk are chosen as the material of the research. The aim of the article is to study the common and distinctive features of the Revolution of Dignity and the Ukrainian Insurgent Army in the works of art through a comparative analysis of key motives and images, a range of topics and problems raised by writers. The leading motives in prosaic works about UPA and EuroMaidan are memories of past glory, the struggle for Ukrainian statehood, the glorifying of the beauty of the native land, the glorification of Ukraine, confidence in victory, love for the Motherland, moral choice, self-denial for the sake of high ideas, sacrifice, death as the highest manifestation of self-sacrifice, the establishment of faith in the inevitable victory over the enemy. The key images of death, fear, a fighter (protestant / rebel), hero, Motherland, forest / barricades, NKVD / "Berkut" are distinguished only by the author's interpretation. For the disclosure of these artistic images, the authors use a variety of artistic means, such as: comparison, personification, epithets, metaphors, etc.

Keywords: the revolution of Dignity; the Ukrainian Insurgent Army; comparative analysis; motive; topic; image-symbol.

Український народ протягом усієї історії боровся за свою незалежність і право на слово. У 1940-1950-х рр. відбувалася боротьба ОУН-УПА проти більшовицького режиму. Люди вступали до рядів визвольного руху з метою здобуття Україною незалежності та суверенності. Проте героїчна боротьба ОУН – УПА за українську державу й досі залишається для багатьох українців невідомою сторінкою нашої історії. Попри чисельні публікації, що з'явилися в останні роки, в масовій свідомості продовжує жити багатолітній фальш і брехливі міфи про УПА. Розвіювання цих міфів і є одним з основних завдань для літературознавців та істориків. Це добре прослідковується в збірці «Лісові хлопці», у якій зібрані прозові твори як професіоналів, так і аматорів, що описали ідеї, мотиви, життя, силу повстанців, їхні переживання та емоції.

Однак за роки нашої незалежності Україна пережила 2 революції, одна з яких відбувалася в Києві майже 5 років тому, названа в народі Євромайдан, або Революція Гідності. Люди вийшли на мітинги проти влади за Євроінтеграцію, але все переросло у всеукраїнське протистояння. У цьому також активну участь брали діячі мистецтв: письменники, журналісти, фотографи тощо. Серед них були й ті, хто, висловлюючи свою думку, прагнули донести народу, що це не просто гра. Письменники показали людям, якою була насправді ця подія із середини, передали біль, страждання, крики, запах шин через сторінки книг. Такими доробками є збірки «Євромайдан: хроніка відчуттів» (реакції письменників) та



«Євромайдан: хроніка в новелах» (есе звичайних небайдужих людей), які мають свої особливості зображення революції.

Тому актуальність теми зумовлена тим, що виступ українців на захист свого європейського вибору актуалізував

антиісперський дискурс національно-визвольного руху, який знайшов своє відображення в сучасній українській літературі. Тож можна говорити про неабияку зацікавленість компаративними зіставленнями сучасних українських творів із застосуванням механізмів тотожності та відмінності «тодішнього» і «теперішнього». Наразі ця тема не достатньо досліджена, але постійно з'являються нові факти та інформація для опрацювання.

Матеріал дослідження обмежено збірками «Лісові хлопці», упорядкованої Антою Тонюком, «Євромайдан: хроніка відчуттів» та «Євромайдан: хроніка в новелах», упорядкованих В. Карп'юком.

Мета роботи – дослідити спільне та відмінне в зображенні Революції Гідності та української повстанської армії у творах про Євромайдан та УПА. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: визначити ступінь вивченості теми; порівняти ключові мотиви та образи в збірках про УПА та Євромайдан; схарактеризувати спектр проблем, порушених у художніх творах про Революцію Гідності та УПА.

У роботі використано дослідницькі прийоми класифікації, систематизації та узагальнення матеріалу, описовий і компаративний методи як основні, а також текстуальний, хронотопічний, стилістичний методи аналізу художніх текстів.

Упродовж довгого часу радянська влада робила неможливим розповсюдження та об'єктивне дослідження українського національно-визвольного руху 1940-1950-х рр., бо він був одним із найпотужніших європейських рухів ХХ століття, що протягом десятиліття протистояв тоталітарній системі СРСР. У цій історії донині є багато нез'ясованих фактів, тому все більше наукових робіт присвячено цій тематиці. Для читача стають доступними праці про

діяльність ОУН П. Мірчука, С. Бандери, Д. Донцова, Л. Полтави, Є. Коновальця, Р. Шухевича, В. Косика, З. Книша, повстанський фольклор та художні твори поетів-повстанців

М.Боєслава, П.Василенка, М.Кушніра тощо. Це зумовлює необхідність об'єктивно розглянути боротьбу Української



Партизанської Армії (УПА) й Організації Українських Націоналістів (ОУН) для повного усвідомлення української історії минулого століття, оскільки наразі Україна перебуває в подібних складних умовах: Євромайдан та Революція Гідності в 2013 році передбачали Антитерористичну операцію на сході України (АТО), яка згодом називатиметься Операцією об'єднаних сил ЗСУ. Саме тому під час Євромайдану знову почали використовувати всім відомі бандерівські гасла «Слава Україні! Героям слава!», «Хто як не ми?», «Україна понад усе!», що таким чином, як пише Яна Примаченко: *«Поява символіки ОУН/УПА, власне як і антиколоніального дискурсу визвольного руху, які були привнесені на Майдан представниками молодого покоління, стала закономірним наслідком, насамперед не ідеологічних, а світоглядних позицій української революції гідності, які були антиколоніальними в широкому сенсі цього означення»* [9].

Безперечно, літературу про УПА треба віднести до історичної, як і майданну літературу, що зображує історію сьогодення, тому що

вона описує реальні події 1940-1950-х років, має елементи документалістики. Слід звернути увагу не тільки на жанрову різноманітність текстів: повісті, новели, романи, оповідання, а й на певні авторські позначки таких, як засвідчила Світлана Литвинович: *«Авторські визначення, що заакцентовують розширення жанрово-стильових меж: “Вогненні стовпи” – романний триптих (легенда, притча, реквієм), “Солодка Даруся” – драма на три життя (драма щоденна, драма попередня, драма найголовніша). <...> Повісті “Загін смерті” властива новелістичність, кожен розділ будується як психологічна новела»* [4]. Дослідник повстанського фольклору Г. Дем'ян підкреслює, що *«жодна інша історична епоха нашої нації не залишила такої величезної кількості поетичних і прозових рядків, як героїчна та масова жертовність українських самостійників»* [10, 115].

Певним чином актуальність антиколоніальної діяльності Євромайдану вироблена передусім політикою Януковича, який не тільки вдався до пропаганди, а й використовував ті ж самі методи «боротьби» проти Майдану, що й СРСР проти УПА. Внаслідок застосування радянських пропагандських тактик, якими користувалася влада, щодо активістів революції повисли ярлики фашистів. Однак не тільки «словесними» атаками штурмувало НКВС, а й були ще більш жорстокі прийоми, які колишній учасник повстанського руху історик Петро Мірчук описує так: *«З найгіршого місцевого елемента, зі звільнених від судової відповідальності кримінальних злочинців, а також з морально заламаних одиниць організує НКВД “істребительніє отряди”, звані загально — стрибки. <...> Вони найбільше знущалися над населенням під час погромних акцій, розстрілювали безборонних людей, грабили майно своїх сусідів»* [6, 139 – 140]. Тому поняття «тітушки» не було новим, що ввів Янукович, а тільки стало унаслідуванням ідей НКВС. Таким чином, проаналізувавши діяльність влади Януковича та записи Мірчука, можна зробити висновок, що це віддзеркалення радянської практики підступності. Яскравим прикладом тому є діяльність влади 1 грудня 2013 року, коли невідомі під виглядом мітингувальників штурмували міліцейську машину, що й дало привід «Беркуту» розпочати розгін демонстрації.

Під час Євромайдану змінилося ставлення до творчої спадщини Тараса Шевченка. Це зумовлено не тільки святкуванням 200-ї річниці від дня народження Кобзаря, а й пов'язано з

антиколоніальною політикою національно-визвольного руху, який протистояв активній русифікації української культури Москвою. Про що й писав І. Левко у своїй роботі 1946 р.: *«Літературна творчість Шевченка стала джерелом визвольних ідей, як ідейний заповіт поета в майбутніх українських національних змаганнях. <...> Через те громадську ідеологію Шевченка відтворювали на основі цензурних його творів»* [3, 1]. Також І.В. Пасека підкреслює ставлення та повагу упівців до Шевченка, тому що *«одним з гасел ОУН-УПА було «Воля народам! Свобода людині!». Ці 42 слова, як і рядки Тараса Григоровича Шевченка «Наша слава, наша воля не вмере, не загине, ось де, люди, наша слава, слава України», звучать у всіх повстанських піснях як вияв волі, віри у перемогу своєї ідеї. Вони ж були винесені до «Збірника українських революційних пісень» і звучали заклик до всього українського народу»* [8]. На вулиці Грушевського протестувальники створили на стінах графіті, зобразивши Тараса Шевченка в червоно-чорній балаклаві, Івана Франка – у касці й вишиванці, Лесю Українку – у протигазі, та підписали під кожним портретом *«Вогонь запеклих не пече, все наше життя — війна, хто визволиться сам, той буде вільний»*. Ця інсталяція стала символом боротьби та об'єднала людей.

Представникам майданної літератури притаманне використання суржику, написання англійських слів українськими літерами, просторіччя для кращого сприйняття цієї серйозної теми та розуміння викладеного тексту. Натомість у творах про УПА/ОУН переважають не тільки просторіччя, а й діалектизми. Світлана Летвинович так визначає роль діалектної лексики у творах: *«Діалектна лексика визначає стильову домінанту мовної палітри текстових масивів. Вона є матеріалом художнього мислення митців, становить єдине ціле з мовною тканиною романів. Важливо зазначити, що діалектизми вживаються не лише в діалогах, а, збагачуючись змістовними ознаками підтексту, входять у власне пряме мовлення, авторські партії, які містять характеристику душевного світу героїв, ліричні пейзажні замальовки, філософські й публіцистичні роздуми персонажів»* [4].

Найбільшою, найпоширенішою, найрозповсюдженою частиною всієї упівської спадщини є фольклор. На цей час складно назвати чітку кількість повстанських пісень, адже власні пісні мали не тільки самі угруповання, а й окремі сотні, курені. Більшість дослідників трактують повстанський фольклор як творчість періоду

існування ОУН-УПА, проте Михайло Чернописький ширше пояснює феномен, вважаючи, що *«цей фольклор формувався в історичній традиції визвольних змагань українців за свою волю і незалежність, яка в народній усній словесності відбилася в різних хронологічно-тематичних циклах»* [7]. Просліджуючи глибокий зв'язок упівського фольклору з народною творчістю, у своїй роботі *«Українська література та фольклор про діяльність ОУН-УПА»* Д. Яковлев зазначає, що *«Кожна така пісня – це крик душі, краплина крові воїна, це звитяга його за свободу. Але перш за все в них звучить хвала величі духу, свідомість своєї місії, відповідальність за долю України. Часто переробці піддавались обрядові пісні-колядки та щедрівки. У них радість вояків іде пліч-о-пліч зі світлою християнською радістю. Щастя для повстанця – це вільна Україна, своя держава»* [12].

Спільним для літературної діяльності УПА та Євромайдану є те, що вони формувалися в роки жорстокої боротьби. Таким чином, це впливало як на авторів текстів, так і на їхніх читачів. Крім того, що фольклорний масив повстанського циклу, що майданна література створювалися і професійними авторами, і безпосередніми учасниками подій, про що свідчать сучасні онлайн-щоденники, пости в інтернеті та знайдені рукописні поетичні збірки, архіви. Однак, якщо повстанський фольклор поширювався з уст в уста, а публіцистична діяльність була виключно підпільною, то однією з важливих ознак майданної літератури є її потужне розповсюдження у масмедіа та соцмережах, що, безумовно, полегшує подальше її знаходження та використання. Провівши дослідження, Д. Селезень зробив висновок: *«В основі художнього відтворення дійсності авторами-повстанцями лежать 4 стереотипи їхнього мислення: Батьківщина, герой, свобода – рабство, смерть. Саме ними обумовлені головні мотиви і теми творчості: спогади про минулу славу, боротьбу за українську державність; оспівування краси рідної землі, звеличення України; тема морального вибору, самозречення в ім'я високої ідеї; тема жертвовності, смерті як найвищого прояву самопосягати; утвердження віри в неминучій перемозі над ворогом»* [11].

Таким чином, проаналізувавши роботи дослідників та текстові джерела, можна зробити висновок, що активізувався інтерес українців до минулого України у складі СРСР після подій на Євромайдані, тому тема УПА в сучасній українській літературі

досліджена досить мало. Однак нові знахідки фольклору, поетичні та прозові твори, спроба освоїти повстанську тему засобами інших видів мистецтва свідчать про невичерпність самої теми та її актуальність у сучасній Україні.

Сьогодні з'явилася можливість дати більш об'єктивну і багатопланову картину подій. Відповідно рівень аналізу, художності в таких творах стає дедалі вищий. Тому відтепер це стало основною задачею для літературознавців: із здобуттям Україною державної незалежності в країні розгорнулася активна кампанія за відновлення історичної справедливості. І слід зазначити, що певні досягнення в цій надзвичайно складній справі є: видано фольклорні збірники, поетичні антології, збірки окремих авторів, проводяться наукові дослідження. Отже, художня творчість про героїку УПА є важливим складником літературного процесу. УПА, як і Євромайданівці, в очах народу залишилися героями, які, незважаючи на досить складні обставини того часу, боролися за незалежність України.

У зв'язку з подіями Євромайдану, в українській літературі виокремилась повноцінна художньо виразна нова тема. Оскільки в цих подіях брали участь і письменники, вони намагалися хронологічно відобразити їх, осмислити значення в житті українців, створити збірний образ, передати переживання, настрої, проблеми учасників. Виразним прикладом є книги «Євромайдан: хроніка відчуттів» [1] та «Євромайдан: хроніка в новелах» [2], упорядковані Василем Карп'юком. Перша книга містить есе Тараса Прохаська, Івана Ципердюка, Юрія Андрюховича, Сергія Жадана, Юрія Винничука. Вони, як літописці Євромайдану, не фіксують самі події, а передають свої відчуття, біль за Україну, їм небайдуже, що відбувається з їхньою Батьківщиною. Особливість цієї збірки полягає в тому, що автори реагують на події так, як може відгукнутися кожен українець. Але роблять це у власній письменницькій манері. До другої книги увійшли кращі тексти, надіслані на всеукраїнський конкурс «Новела по-українськи» від журналу «Країна». Бо так влаштовані українці: їм треба писати пісні, поеми, прозу, коли цього вимагає серце, рбурхане цими кривавими подіями. Зважаючи на те, що більшість авторів – звичайні люди, а не письменники, деякі тексти недосконалі, але сильні, щирі, справжні й зрозумілі всім.

Під час Другої світової війни активізувалася УПА – одне з найбільших українських військово-політичних формувань другої

половини ХХ століття, головним методом пропаганди якої була публіцистична діяльність, фольклор тощо. Тому не дивно, що тема «УПА» стала окремим жанром української літератури із своїми особливостями. У прозовій збірці «Лісові хлопці» [5], упорядкованої Антосем Тонюком, представлено 30 текстів 22 авторів з усієї України. Це оповідання й новели фіналістів конкурсу прози про Українську повстанську армію від Літературної агенції «Discursus». Найкращі твори визначало журі у складі письменників Василя Портяка та Василя Карп'юка, а також відомого історика Володимира В'ятровича. Книжка складається з п'яти розділів: «Бойовий запал», «Почуття на вістрі», «Лісові дівчата», «Яблуко від яблуні», «Спомин про бувале», у яких є біографічні твори, зразки т.зв. жіночої прози й новели із романтичним пафосом.

Упівські символи широко використовували на і Майдані. Вони вселяли віру в українську справу, в перемогу і у власну національну самобутність, ідентичність та незалежність. Прапор Правого сектора — це червоно-чорний стяг бандерівців та УПА. Діяльність УПА вплинула на сучасників, а упівці стали символом боротьби та прагнення до незалежності України, про що свідчать слова: *«Під час страти націоналісти вигукували «Слава Україні!» та співали “Ще не вмерла України”...»* [5]. А майданівці ствержували самобутність своєї нації і бажання відстоювати честь і гідність: *«Кожен і сам знав це, хоча ніхто не думав про смерть. А що ж у нього важливіше, як не Україна?! Це ж – мов рідна мати! Якби в його матері (аби ж вона була!..) трапилося лихо, то хіба він міг би сидіти спокійно?! Він побіг би рятувати її! Бо хто ж, якщо не він, її син! Отак і з Україною – як із матір'ю. <...> Це вже він згадає бесіди про героїчні й трагічні часи, козаків, бандерівців. Згадувалися: “Берімо приклад з них”, “Батьківщина у нас одна”, “Україна понад усе!”, “ Якщо не ми, то хто?”»* [2].

Загони Української повстанської армії склалися переважно з чоловіків від 16 до 30 років. На думку Марії Мамайки, юнаки, натхненні героїчним минулим, відчували, що саме вони повинні захищати державність країни: *«”Воля або смерть” – це гасло все глибше і глибше, аж до самісінького серця, прокрадалося до більшості молодих хлопців. <...> Юнаки, наповнені героїкою минулих років, відчували і у собі силу та мужність стати на шлях боротьби за незалежність і волю. І хоч ідея іноді, наче мара, з'являлася і йшла, все одно нестерпне прагнення досягти цілі*

спонукало тисячі молодиків іти боронити Батьківщину» [5, 179]. А на Майдані люди стояли на барикадах, захищаючи свої громадянські права, стояли за краще майбутнє своєї країни, щоб їхні діти не знали, що таке війна, страх, смерть: «А думки все плинули та плинули, породжуючи мрії про нове життя, про нову Україну, де не буде бідності; де люди не боятимуться захворіти, бо медицина буде доступна, а лікарі – справжніми професіоналами з високою зарплатнею; де міліція нікого не вбиватиме, а лише захищатиме; про суди, де все вирішуватиме закон; про країну, де хочеться жити й народжувати дітей, щоб потім через роки з гордістю від них почути: "Як добре, тату, що ми українці!"» [2, 127]. Майдан змусив людей зрозуміти, що вони є однією нацією: «Люди з різних соціальних прошарків не лише побачили одне одного, але й переконалися, що євроінтеграція, дотримання прав людини, людяність, українство – це те, що нас єднає» [1, 42].

Учасники УПА, що зуміли залишитися в живих, згадують зі сльозами на очах ті події, щоб з гордістю донести людям правду, яку радянська влада, не зумівши знищити, всіляко спотворювала. Автор підкреслює: « На щастя, неволя – це не навечно. Прошуміло п'ятдесят весен від тих буремних років <...>. Вчувається краплинка власної причетності до вибореної і виленої незалежності України. І відчуття, що не даремно боролися тисячі відважних, одчайдушних, відданих Україні синів і доньок. За це варто віддати не лишень молодість, а й життя» [5, 170]. У людей була мрія – аби їхні діти жили в незалежній Україні. Тому майданівці «на запитання "Чому поїхав?" відповіли коротко: "Хочу, щоб моя дитина народилась в іншій країні, у зовсім іншій країні..."» [2, 125]. Вони вірять, що їхній подвиг не забудуть, подвиг ціною власного життя: «І буде – самостійна соборна Україна! Рідна мати для всіх своїх синів і дочок, незалежно від релігії і національності!.. Вона ж бо мусить врешті-решт вирости з того чорнозему, який так щедро удобрений кров'ю і потом, тілом і кістками народу, розквітнути на цілий світ запашною квіткою! Тільки шкода, що ми, хто боровся за неї, не доживуть.. не дасте, лютії вороги, дожити... Але нащадки нас не забудуть!» [5, 61]. Не можна забувати своє минуле, оскільки майбутнє будується на знанні минулого: «Можє, у цьому і була ідея серця УПА – одвічна боротьба буде доти, поки житиме пам'ять про сю жагу до здобуття своєї волі, правди та землі» [5, 178], «час має властивість забирати, а не стирати минуле. Хтось намагався

все ж стерти наше українське минуле, неодноразово, але пам'ять народу у його піснях, картинах, образах та свідомості – не віддає так легко своє історичне надбання. І сьогодні ми сміливо можемо згадати славних вояків УПА» [5, 178].

Однією з рушійних ідей УПА є націоналізм, тому що для УПА « націоналізм – це не возвеличення однієї нації над іншою, це любов людини до свого – землі, країни, міста чи села. Це вміння жити та працювати без зайвої корисливості в ім'я держави та її народу; прагнення боронити і вдосконалювати те, що маєш; то є право боротися за свободу і помирати у її здобутті. Той, хто відчуває у собі це, усвідомлює, що нація – це найбільша цінність, і немає більшого бажання – бачити свій народ незалежним не на папері, а у дійсності, у розвитку та процвітанні. Так більшість хлопців із загону УПА потрапили під хвилю піднесення ідеї українського націоналізму» [5, 180]. На думку Юрія Винничука, на Майдані ці страшні події об'єднали всіх: і вічних ворогів, і союзників. «Зрештою, національності вбитих повстанців свідчать, що Майдан – це не територія націоналізму. Пліч-о-пліч з українцями там стоять і росіяни, і кримські татари, і багато інших» [1, 137].

Як згадують учасники УПА, люди нерідко зневірювалися в їхній боротьбі, їх охоплював сумнів «Чи варто?»: «Який зміст продовжувати цю безперспективну, приречену на поразку боротьбу? Недавно у розмові один селянин сказав: “Хлопці, чого ви такі смішні? Ви хочете збороти таку потужну машину, як советський союз? Так же Гітлер не впорався з ним, хоч яку мав армію”» [5, 111]. Але віра – це єдине, що у них залишилося. Віра й надія помирають останніми, тому «вірили, що Бог їх не покине, вірили, що закордонний уряд щось придумає. Вірили у Бандеру і його ідею української революції. Але час топтався безжально по їхній вірі і не приносив полегшення, а навпаки, віяло розчаруванням» [5, 111]. Сучасний письменник Сергій Жадан приділив багато уваги поняттю «віри», тому що вважає, що «у часи революції питання віри взагалі є ключовим – важко переконати людину в безкорисній відданості своїм ідеалам, якщо вона не знає значення слова ідеали. Важко говорити про принциповість із людиною, яка звикла ставитись із недовірою до всього, крім готівки. Які тут можуть бути дискусії?» [1, 92 – 93].

НКВС усіма способами намагалися викоренити УПА. Вони методично виконували своє завдання: «Енкаведисти безжалісні,

вони найзаклятіші вороги УПА. Вони підлі, хитрі і підступні. Не раз грають таку собі роль бандерівської боївки і убивають різних радянських активістів, щоб пляма злочинів падала на УПА» [5, 116]. Часто це були самі українці – прихильники більшовицької влади. Але не завжди сім'ї підтримували діяльності своїх синів, чоловіків, батьків: «Емма знущалася відкритим текстом: у тебе, мовляв, руки в крові, йди умийся, не лізь до мене, – який з тебе, в біса, українець, коли ти своїх, єдинокровних, розпинаєш тільки за те, що вони люблять свою землю, прагнуть до свободи. Цього ніколи не вчинив би жоден єврей!» [5, 54]. У майданній літературі також можна виділити такий жанр, як «новела про антимайданівців», де здебільшого розповідається про те, чому українці пішли на українців та вступали до лав «Беркуту». Це жорстокі, бездушні люди: їм байдуже, що ти лежачий чи старий, дівчина чи хлопець, вони б'ють усіх: «Перед очима в Наталі постала якась чорна маса, що рухалася прямо на неї. То були бійці «Беркуту». Наталя вмить побачила, як силовик у форми б'є кийком лежачого чоловіка. У Наталі від страху почали підкошуватися ноги. Вона кинула кавуна на землю й побігла так швидко, як ніколи. Так швидко не бігають діти у дворі, коли граються, так швидко не бігають учні на фізкультурі. Так швидко можна бігти, лише рятуючи своє життя» [2, 33]. Але, виявляється, серед таких покидьків також були жертви ситуації, які не били людей, хоча й були в чорних шоломах: «На мить їй навіть хотілося довіритися правоохоронцю, ввічливо в нього щось запитати, щоб якось розрядити ситуацію. Проте силовик відпустив дівчину аж перед тим, як повернути на Грінченка. <...> Тільки ось на беркутівця дівчина дивилася з острахом» [2, 35].

Воїни УПА не боялися померти в бою. Значно страшніше було потрапити до рук ворога і внаслідок жорстоких тортур видати інших членів підпілля. Тому випадки самознищення траплялися досить часто: « – Слава Україні! – сказав Дунайчик і розтиснув долоню. Граната впала і покотилася по долівці...» [5, 79]. Але треба зауважити, що автори акцентують увагу не тільки на славних, героїчних подіях та високих принципах учасників, але і розповідають про ганебні вчинки людей, що свідомо зраджували своїх: «Люди не витримували, покидали ліси, йшли з повинною, ще гірше – зраджували. Зраджували як останні криси, таким не місце в окопах. А кращі гинули в боях з вірою у вільну Україну. Кращі ще сиділи по криївках і бункерах, нудилися і час від часу робили нічні

вилазки, проводили відплатні акції, не давали “москалям” спокою» [5, 112]. Так само українці йшли на барикади Революції Гідності й усвідомлювали, що можуть не повернутися. Але вони боролися за справедливість, тому «хлопець помирав за місце, яке ні разу не спромоглось відкрити свої сакральні краєвиди його життя. Але він знав, що не дарма сидів на холодному асфальті та шукав бинта для побратима, бо інший умирав за його місце. Відчуття справедливості безнадійно тріпалось у ньому» [2, 135].

Учасників визвольного руху автори часті порівнюють з лицарями, козаками: «Героїчна епоха, її учасники – доблесні лицарі. Їхні мужні вчинки затьмарюють суворі реалії того часу. Національно-визвольні змагання – відвага поруч із честю та гідністю характерною стрічкою проходять у сторінках історії. І суворі будні тонуть у спогадах, лишивши яскраві моменти доблесті та перемоги» [5, 181]. Також автор уособлює членів УПА із дубом, бо «думалося і про дуба, бо він наче символізував мужність, непоступливу боротьбу українських повстанців. Вони були дубами серед людей-дерев, які швидше здаються восени природним обставинам буття і згасання перед загрозою життя» [5, 108-109]. Під час Революції Гідності утворилася нова символіка. Так, Небесна Сотня стала символом жертвовної смерті, патріотизму, символом смутку, журби, жалю. Так з’явилася поминальна пісня «Плине кача», у якій каченята – це воїни Небесної Сотні, які, на жаль, назавжди відпливли від нас: «У вухах лунає «Пливе кача», очі бачать мерехтіння на воді та трясовину вздовж берега. Згадую з дитинства, як я водила каченят на річку і як мені подобалося їхнє купання й таке старанне вискубування. Пам’ятаю, як я сумувала й плакала, коли, не вгледівши, втрачала невинну пташечку <...> Сумно пливуть каченята – пряма протилежність загадковим істотам, що світилися за вікном приміського потяга більш двадцяти років тому. Тепер знаю точно: це птахи мені завжди нагадуватимуть похоронну процесію» [2, 56].

Одним із найяскравіших концептуальних образів упівської літератури є образ лісу. Для упівців ліс одночасно був і надійним захисником, і підступним зрадником. Улітку дерева «прикриють своїми стовбурами, своїми листками і зеленими голками. Чорний ліс – гарний острах для зайд різних кольорів, непрошених завойовників і їхня смерть, пропасть та люта ненависть» [5, 109]. А взимку «серед високих голих дерев його було легко помітити. В нього було

легко вистрілити» [5, 36]. Окрім того, можна було потрапити в замасковану пастку або покинуту криївку. Важливими в системі символів були і рослинні образи. Так, калина – втілення українського роду, терен – символ важких життєвих доріг, страждань і мук, тому *«останнє, що пам'ятав Роман у своєму мареві-видінні – це куц калини, такий рядний, схоплений першою памороззю. Майнула думка: такої пори ягоди мають незвичний смак – солодкий і терпкий водночас. А над Україною бачився терновий вінець...»* [2, 146]. А маргаритка – *« малесенька квітка, що чітко вхопилася за підощву Лесєвого чобота, запевняла краще, ніж свідки Єгови. Захарій мав якось справу з перекладами латинських назв, і те лінгвістичне валандання привело його до того, що bellis perennis має переклад чи то «безкінечні війни», чи то «кінець війни». Але ж чи то не помилки будують нам життя й дають змогу залазити стінами вище? Чи ж то не помилкові цеглини дають можливість триматися на ідеально рівній стіні. Безкінечність чи кінець? Не перекладачі вирішують і не флористи, а люди. Бо останні будують свої стіни, за якими вони живуть або ховаються від собі подібних»* [2, 136 – 137].

Щоб зобразити читачам складність обставин, Василь Бабій порівнює бункер із володіннями грецького міфічного героя потойбіччя: *«В бункері непривітно і чорно, похмуро, як у царстві Аїда, бракує лише перевізника Харона»* [5, 112]. Барикада під час Євромайдану відігравала не тільки захисну роль, а й об'єкт єдності людей. Вона об'єднала зовсім різних людей, про що каже Анна Трохименко: *« Масштаби барикад вражали: стіни вирости з нічого й надійно прихистили славу та волю принаймні від вітру. Із Майдану приїздили особливо ввічливими та натхненними. Невимовне щастя відчутти, як це, коли всі заодно, коли розумієш кожного без слів, коли здатен під'єднатися до свідомості інших людей. Це незабутнє й сильне відчуття єдності»* [2, 41 – 42].

Спільним для більшості оповідань є образ «смерті». Вона крокує за кожним протягом усього протистояння. Вона постає у вигляді будь-чого: ями в лісі, голоду, холоду, схованого револьвера у книзі. А найголовнішим є страх: *« Крім холоду, за комір почав прокрадатися страх. І від останнього мурашки були значно відчутніші. Він давно звик до всього. Та звикнути думати, що кожен може бути загрозою, було найважче»* [5, 70]. На Майдані страх також супроводжував мітингувальників, тому що ніхто не знав, де саме сидить клятий снайпер та чи не його куля призначена тобі. Але

люди усвідомлювали, що вони «добровольці, які крокують на ризик. Ми на території, де вартість людського життя абсолютно нівельована! Ціна людського життя – це ціна однієї кулі, не більше і не менше...» [2, 170].

Порівняння України зі «загнаною пташиною» свідчить про те, що дух українського народу непереможний, він живе і готовий вирватися на світ: *«Билася пташина незалежності України у кайданах у новелі, у клітці тісній. Припадали її орли-сини до сирій землі, наповнювали її власною кров'ю – омивали червоним сторінки історії, а ворог невмирущий все брехнею ласував. Ой, горе тій пташці-небозі Україні, що вивела своїх пташенят на талан невільний. Припадає до землі сум народу, благає повернути молодих орлів відважних, а лише червоним цвітом проростають слова...»* [5, 183].

Провідну роль у житті українців під час Революції Гідності відігравали письменники, музиканти, бо саме вони, як ніхто інші, розуміли людей: *«Як завше, у ці короткі зимові дні й довгі ночі ми покинуті самі на себе. І лише дружні голоси окремих письменників, музикантів, науковців, журналістів із різних країн долинають крізь завісу байдужості»* [1, 46]. А в умовах війни видавнича діяльність була підпільною, оскільки кожне слово, сказане проти уряду, чи прояв пропаганди міг зіграти проти автора: *«Подумайте лише: хто в ті часи відважився б навіть у хаті під ковдрою бовкнути такі страшні крамольні слова, як Українська Повстанська Армія? Та ж язик усох би! Стіни, що мали вуха, впали б на зухвальця в одну мить – і розчавили б, як блощицю. Ці сибірські гулаги відразу гостинно повідчиняли б перед дураком брами!»* [5, 45 – 46].

Отже, необхідно писати про героїв усіх часів, які, незважаючи на негоду, страх, відчай, запах смерті в повітрі, віддали своє життя за Україну, бо *«ми вбиваємо героїв ще раз, коли знову стаємо байдужими, коли беремо й даємо хабарі, коли дозволяємо себе обвести навколо пальця, коли спускаємо владу з гачка. Тоді ми знецінюємо їхню жертву, жертву ціною в життя. Тоді вони вмирають ще раз, але цього разу їх вбиває не снайпер, а вбиваємо ми, і вбиваємо не тіло, а їхній дух...»* [2, 178].

Отож, проаналізувавши та порівнявши обрані збірки, можна зробити висновок, що тематика творів однакова: моральний вибір, самозречення в ім'я високої ідеї, жертвність, смерть як найвищий

прояв самопосвяти, утвердження віри в неминучу перемогу над ворогом, переймання майбутнім країни.

Провідними мотивами прози про УПА та Євромайдан є спогади про минулу славу, боротьбу за українську державність, оспівування краси рідної землі, звеличення України як мети життя і боротьби. Ці мотиви спонукали людей до самопожертви. Впевненість у перемозі, любов до Батьківщини – це те, що керувало героями, надавало їм сил та енергії для боротьби. Але образи смерті, страху, бійця (протестувальника / повстанця), героя, Батьківщини, лісу та барикад, НКВС та «Беркут» різняться лише часовою відстанню, інтерпретацією. Для розкриття цих художніх образів автори використовують різноманітні художні засоби, як-от: порівняння, персоніфікацію, епітети, метафори тощо.

Ознайомлення з поданими творами сприятиме зміні стереотипів сприйняття УПА старшим поколінням, формуванню в молоді патріотизму, стійких ідейних переконань, національної гідності й самосвідомості.

Отже, в дослідженні визначено особливості зображення діяльності УПА та Революції Гідності у художніх творах. Матеріал дослідження склали збірки «Євромайдан: хроніка відчуттів» та «Євромайдан: хроніка в новелах», у яких проаналізовано особливості та форми зображення образу Революції Гідності, реакції письменників на цю подію, та збірка «Лісові хлопці. Проза про УПА», у якій через художню призму зображуються різні аспекти діяльності Української повстанської армії. Використовуючи компаративний метод дослідження, у роботі зроблено порівняння ідей, мотивів, образів, символів тощо.

Опрацьований матеріал у збірках свідчить про виникнення нових художніх тем в українській літературі: події на Євромайдані активізували інтерес суспільства до подій 1940-х – 1950-х рр. Аналізуючи обидві збірки, було виявлено спільні мотиви самопожертви, націоналізму, впевненості в перемозі, любові до Батьківщини, ключові образи Батьківщини, лісу, барикад, смерті, страху, героя (протестувальника / повстанця).

Список використаних джерел:

1. *Євромайдан: хроніка відчуттів* [колекція есе Тараса Прохаська, Івана Ципердюка, Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Юрія Винничука]. Брустурів: Дискурсус, 2014. – С. 156.
2. *Євромайдан: хроніка в новелах*. Брустурів : Дискурсус, 2014. С. 216.

3. Левко І. Шевченко – апостол незалежності України // ГДА СБ України. Ф. 13. Спр. 376. Т. 48. Арк. 116 – 129.
4. Литвинович С.В. Художнє відображення історичного руху УПА в сучасній українській прозі: перекодування міфологем. URL: <https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/30924369/80-67-16.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1541340446&Signature=Iznqu5Vcv5wae3m9UA0wzGSmTPA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D30924369.pdf#page=59>
5. Лісові хлопці. Брустури : Дискурс, 2016. С. 336.
6. Мірчук П. Українська Повстанська Армія (1942–1952). Мюнхен 1953. С. 139–141/
7. Мовчан О. Український фольклор 20-50-х рр. ХХ століття. Проблема дефініції. URL.: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_10_41.php
8. Пасека І.В ОУН-УПА у відображенні української літератури та фольклору. URL: http://openarchive.nure.ua/bitstream/document/6260/1/VI%20conference_2015%20.pdf#page=41
9. Примаченко Я. Антиколоніальний дискурс ОУН/УПА в сучасному українському контексті боротьби за європейську ідентичність. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/101993/30-Primachenko.pdf?sequence=1>
10. Равлів І.П. Тематичне і жанрове розмаїття Павличкової лірики 90-х // Слово і час. 1998. № 9. С. 115–120.
11. Селезень Д.Ю. Українська література та фольклористика про діяльність ОУН-УПА. URL: http://openarchive.nure.ua/bitstream/document/6260/1/VI%20conference_2015%20.pdf#page=51
12. Яковлев Д. Українська література та фольклор про діяльність ОУН-УПА. URL: http://openarchive.nure.ua/bitstream/document/6260/1/VI%20conference_2015%20.pdf#page=72

НОВЕ ЖИТТЯ В НОВОМУ СЛОВІ

<p><i>Faust</i> Johann Wolfgang von Goethe</p> <p>Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Ich bin der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, Ist wert, daß es zugrunde geht; Drum besser wär's, daß nichts entstünde. So ist denn alles, was ihr Sünde, Zerstörung, kurz, das Böse nennt, Mein eigentliches Element.</p>	<p>Суть Переклад А. Біленко</p> <p><i>Частиною я є того Що прагне зла А створює добро Я дух Що заперечує постійно Все те, що виникає цінно З умовою загибелі всього То хай і не народжує його Все те, що називається Гріхом, розрухою і злом То все диявольська душа Це суть моя</i></p>
<p>Matthias Claudius</p> <p>Empfangen und genähret vom Weibe wunderbar, kömmt er und sieht und höret und nimmt des Trugs nicht wahr; gelüstet und begehret und bringt sein Tränlein dar; verachtet und verehret; hat Freude und Gefahr; glaubt, zweifelt, wähnt und lehret, hält nichts und alles wahr; erbauet und zerstöret und quält sich immerdar; schläft, wachet, wächst und zehret; trägt braun und graues Haar, und alles dieses währet, wenn's hoch kommt, achtzig Jahr. Dann legt er sich zu seinen Vätern nieder, und er kömmt nimmer wieder.</p>	<p>Людина Переклад А. Біленко</p> <p><i>Людиною зачатий Людиною початий Прийшов у світ цей грішний І гріх на себе взятий</i></p> <p><i>Примхливий і жадючий Зневажений, безчесний Ох друже мій чудесний А скільки ще страждань?!</i></p> <p><i>Радій! Не забувайся! Ти вір та сумнівайся І будь що буде далі Промислюй! Розвивайся!</i></p> <p><i>Ти створений творити Руйнації заради Ох мук твоїх не знати б І все життя чекати Як прийде сива ніч</i></p> <p><i>Пора на спочин, друже До предків, в забуття Таких як ти не буде Таких як ти і я.</i></p>

ПРО АВТОРІВ

Біленко Альона – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Вишницька Юлія – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Вінічук Софія – учениця 10-Б класу спеціалізованої школи I-III ступенів № 247 з поглибленим вивченням іноземних мов Деснянського району (Київ, Україна) *пед. керівник:* Єсипенко С. О., вчитель української мови та літератури, вчитель вищої категорії, старший учитель; *наук. керівник:* Вишницька Ю. В., доктор філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

Гальчук Оксана – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Догадіна Вікторія – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – Бітківська Г.В., кандидат педагогічних наук, доцент (Київ, Україна)

Кая Семіх – аспірант кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Коломоєць Олена – – магістрантка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Ліхоманова Наталя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Рекша Михайло – випускник Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна); *науковий керівник:* Вишницька Ю.В., доктор філологічних наук, доцент (Київ, Україна)

Тверітінова Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна)

Щока Ольга – студентка Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна). Науковий керівник – Бітківська Г.В., кандидат педагогічних наук, доцент (Київ, Україна)