

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський національний університет імені Петра Могили
Університет імені Адама Міцкевича у Познані
Шуменський університет імені Єпископа Костянтина Преславського
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України
Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського
Український комітет славистів
Центр болгаристики з Лекторатом болгарської мови, літератури і культури
Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана
Хмельницького
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Київський університет імені Бориса Грінченка



ТЕЗИ

IV Міжнародної наукової онлайн-конференції Слов'янські студії: європейський контекст

The Fourth International Scientific Online Conference SLAVIC STUDIES: European Context

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

LITERARY STUDY

29-30 травня 2023 р., м. Миколаїв, Україна

Миколаїв – 2023

Слов'янські студії : європейський контекст. Літературознавство = Slavic studies : European Context. Literary study : IV Міжнар. наук. онлайн-конф. 29–30 трав. 2023 р., м. Миколаїв : тези / М-во освіти і науки України ; ЧНУ ім. Петра Могили ; Ун-т ім. А. Міцкевича у Познані ; Шумен. ун-т ім. Єпископа К. Преславського ; Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України ; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; Укр. ком. славістів ; Центр болгаристики з Лекторатом болг. мови, літ. і культ. МДПУ ім. Б. Хмельницького ; Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова ; Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. – Миколаїв : Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2023. – 52 с.

Збірник містить тези доповідей учасників IV Міжнародної наукової онлайн-конференції «Слов'янські студії: європейський контекст. Літературознавство».

ISBN 978-966-336-440-7

© ЧНУ імені Петра Могили,
2023

СЕКЦІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161-1.09

Даниленко Ірина Іванівна
д-р філол. наук, професор, в.о. декана факультету філології
ЧНУ ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна

МОНУМЕНТАЛЬНА СКОВОРОДІАНА У ЛІРИЦІ ЛІНИ КОСТЕНКО (НА МАТЕРІАЛІ ВІРША «ОЙ НІ, ЩЕ РАНО ДУ- МАТИ ПРО ВСЕ...»)

Неординарна й впливова постать поета-філософа Григорія Сковороди, який посідає особливе місце в історії української культури, неодноразово ставала предметом художньої рефлексії багатьох українських поетів і письменників, інспіруючи появу цілої низки естетично й світоглядно вартісних творів. Так, у різні часи присвячені Григорію Сковороді поезії писали такі українські майстри слова, як: Іван Франко («Вічний революціонер»), Павло Тичина («Сковорода»), Юрій Клен («Сковорода»), Іван Драч («Сковорода і Шевченко»), Володимир Забаштанський («Йому підносили у німбові ману...»), Федір Кириченко («Апостол правди»), Володимир Підпалій («Монументальний диптих»), «Григорій Сковорода до латині»), Борис Олійник («Дорога»), Василь Симоненко («Перехожий»), Віктор Кордун (Молитва Григорія Сковороди»), Микола Вінграновський («Індустріальний сонет»), Дмитро Павличко («Сковорода»), Ліна Костенко («Ой ні, ще рано думати про все...»), Зоряна Живка («Дивлячись на перерві з вікна аудиторії на пам'ятник Сковороді»), Домінік Арфіст («Григорій Сковорода») та багато інших.

Абсолютно очевидно, що така тяглість традиції поетичної сквородіани заслуговує на її докладне й об'єктивне наукове осмислення. Адже у цих поезіях промовисто відбиваються особливості трансформації основних моделей художнього сприйняття знакової для української культури постаті письменника й мислителя. Ці моделі вочевидь вельми залежні від соціокультурного контексту, а отже вони зазнавали суттєвих змін. Тому їх можна й слід вивчати як в синхронії, так і в діахронії задля отримання цікавих результатів. Про актуальність такого вивчення засвідчує насамперед книга Володимира Стадниченка

«Садівник щастя: Сковорода як дзеркало України: нариси, дослідження, спогади, поезії, світлини» [2], де зібрано численні поезії українських митців слова про Сковороду. Інтерес до зазначеної проблематики засвідчують і праці вчених, що присвячені проблемі власне поетичної рецепції Сковороди (Н. Гаврилюк, С.О Дячок, тощо).

Вже побіжний огляд усіх нам відомих поезій про Г. Сковороду уможливило оприявлення трьох головних тенденцій, властивих для цього дискурсу: 1) поетичне (ліричне або лірико-епічне) осмислення біографії мандрівного поета-філософа; шляхом паралельного осмислення-інтерпретації морально-філософської концептосфери Сковороди; 3) поетична рефлексія стосовно мистецького артефакту (зазвичай це портрет, монумент та подібне), що так чи так зображує Г. Сковороду, інспіруючи ліричні роздуми щодо реальної постаті волелюбного мудреця, його вчення, осмислення власного творчого й життєвого кредо. Див., приміром: «Монументальний диптих» Володимира Підпалого, «Ой ні, ще рано думати про все...» Ліни Костенко, «Сковорода у Кременці» Юрія Климеця, «Дивлячись на перерви з вікна авдиторії на пам'ятник Сковороді» Зоряни Живки, «Григорій Сковорода») Домініка Арфіста та ін.

Саме третя група творів привернула нашу дослідницьку увагу своїм синкретичним, інтермедіальним характером, який дуже часто позначається не тільки на семантиці вірша, а й на його поетиці. Серед таких поезій – твір Л. Костенко «*Ой ні, ще рано думати про все...*» (із збірки «*Старий годинникар*», 1987). За характером ліричного сюжету вірш нагадує жанр видіння. Вже перший його рядок засвідчує, що перед нами – лірична рефлексія про час. І навіть от це просте, наче вирване з розмови (чи то із собою, чи то з кимось) «ой ні, ще рано...», не може ввести в оману: концепт часу у творі, дійсно, є центральним, а мотив швидкоплинності людського буття – одним з провідних («Час пролітає з реактивним свистом./Жонглює будень святістю і свинством»).

Втім, розвиток ліричного сюжету і центральний персонаж твору – пам'ятник Сковороді, що оживає і йде поряд з героїнею крізь простір (ниви, ліси) і крізь час, – переконливо доводить, що найбільше героїню вірша турбує та пам'ять, себто той творчій слід, який по собі має залишити видатна, самотня і по-справжньому незалежна особистість, котра може з певністю сказати про себе знамените сковородинське – «світ ловив мене і не впіймав...». Звідси відповідні аналогії, паралелі та алюзії, що навертають реципієнта вірша до творчого й життєвого шляху відомого філософа-мандрівника, автора «Саду божественних пісень»:

А поки що — ні провітку, ні дня.
Світ мене ловить, ловить... доганя!

Минає день, минає день, минає день!
А де ж мій сад божественних пісень? [1, с.439]

Принагідно варто зупинитися й на історії київського пам'ятника Сковороді, що також могла інспірувати появу цього твору. Як відомо, пам'ятник, себто скульптурний або архітектурний твір, встановлений для увічнення пам'яті про видатну людину чи історичну подію, дуже часто відіграє ідеологічну роль. І пам'ятник Григорію Сковороді (автори – скульптор Іван Кавалерідзе, архітектор Василь Гнезділов), що був встановлений у Києві на Контрактовій площі 1976 року, не став винятком. За радянських часів Сковороду репрезентували як сільського філософа, «пролетарське» походження якого уможливило читачку й дослідницьку увагу радянського загалу до його творчого спадку та вшанування його пам'яті. Але так само, як на потрактуванні його творів позначалася ідеологічна упередженість, так і оригінальна версія пам'ятника зазнала певних змін: під пахвою Сковороди мала бути Біблія, але її було вирішено замінити на торбу; на ший мусив висіти хрестик, але його було замазано; вже встановленого Сковороду взули у сільське взуття, хоча первісно ноги Сковороди були босі, що підкреслювало їхню «легкість» (взуванку 90-річного скульптора змусили робити вже на місці). З огляду на це Сковорода, дійсно, міг мати великі претензії до світу, що не тільки схопив його за ноги, а й приховав його сакральні світоглядні орієнтири.

Естетичні особливості вірша Л. Костенко, які чітко підпорядковані її задуму, дають усі підстави стверджувати, що поетеса буде вірш на опозиціях *«статичне–динамічне»*, *«скуте–вільне»*, *«світ–особистість»*, *«тимчасове–позачасове»*. Так, поезія має строфічну будову: 4-вірші тут сполучаються з 2-віршами. При цьому останні здебільшого використані саме там, де йдеться про швидкоплинність часу і заклопотаність ліричної героїні справами, а також там, де вони припадають на репліки героїні, адресовані іншим. Більша частина вірша написана переважно вельми традиційним для Костенкового дискурсу 5-стопним ямбом і має парне римування. Однак ті рядки, що описують страждання монументального Сковороди, виявляються відчутно іншим ритмічним малюнком: по-перше, кількість версів у строфі збільшується до 5-ти, по-друге, інтонація тут стає більш «важкою» за рахунок використання верлібру, де переважають 5-іктові рядки акцентного вірша, і лише останній рядок, де йдеться про намір пое-

та відірватися від кам'яного постаменту та піти, є найбільш коротким і має 2-іктиву будову (див. схему: 2-1-4-1-1-1/ 3-1-0-2-1-1/-5-1-0-1/-2-1-2-1-3-1/3-4-1).

Помітну роль у створенні семантичної ємності відіграють особливості синтаксису й слововживання. Так, динамічності віршам, написаним 5-стопним ямбом, додають численні лексичні (прості) й звукові повтори (приміром, відчутна алітерація на «д»: *дня-доганя-день*); використання у вірші коротких фраз та речень, за рахунок чого виникають паузи у середині вірша і 5-стопний ямб на слух сприймається як більш короткий, «легкий». А от у строфі, що написана верлібром, семантично значимі слова підкреслено інтонаційно за рахунок використання віршового переносу, або enjambement-у (типу *contre-rejet*), що, до того ж, додатково утруднює інтонаційний рух вірша. Відчутна алітерація на глухі звуки «п», «с», «т», «к» та дзвінкий «б» акцентує тут суть «бїди» прикутого світом до постаменту Григорія Савича:

... Прикипіли ноги до постаменту, хліб у торбі//
закам'янів. — //Бїда, //— каже Григорій Савич. —
Він мене *таки спіймав*, цей *світ*, добре хоч, //
що на *тому світі*. Нічого, якось *відштовхнуся*//
від постаменту, *та й підемо* [1, с. 440].

Суб'єктна структура вірша є досить складною і засвідчує містичну свідомість ліричної героїні, яка сприймає весь навколишній світ як живий, насичений голосами, що вона чує. Твір вирізняється багатоглоссям та наявністю експліцитних адресатів. Так, *автокомунікація* на початку вірша підкреслює внутрішню зосередженість героїні на важливому питанні свого призначення («Ой ні, ще рано думати про все...»); *репліка до невідомого адресата* («Он бачиш, хто сидить в тому саду?...») вказує на те, що поряд з героїнею є свідок дивної події. *Голос Сквороди-пам'ятника* акцентує увагу на проблемі, що є центральною у вірші – способі увічнення видатної постаті (див. вище); тихий *голос лісу* привертає увагу до опозиції «живий-мертвий/кам'яний» («... От ми йдемо. Йдемо удвох із ним / Шепоче ліс: — Жива із кам'яним!»); дзвінкий, підкреслений тавтологією і алітерацією на «д» й «в», *голос трави* також акцентує увагу на диві («— *Диви, дива!* — *дивується трава.* — /Він кам'яний, а з ним іде жива!») [2, с. 439-440]. Колективний *голос людей*, увиразнений фонетичним курсивом (див. алітерацію на «б»), показує винятковість їхньої агресивної недовіри до побаченого: «І тільки люди зморщили чоло: — Не може бути, щоб таке було. Та їх давно вже хтось би зупинив!».

Цікаво, що характер сприйняття Сквороди ліричною героїнею Костенко є далеким від банального піднесення та міфологізації. Зокрема, її слова, звернені до анонімного свідка, репрезентують не лише жвавий інтерес до постаті Сквороди, а й критичне судження, котре вочевидь інспіровано мовою, якою послуговувався свого часу її видатний співвітчизник:

Он бачиш, хто сидить в тому саду?
Невже я з ним розмову заведу?

Невже я з'їм те яблуко-гібрид,
Що навіть дух його мені набрид? [2, с.440]

Можна припустити, що «яблуком-гібридом» тут було названо саме *lingua mixtra* Сквороди, себто мовленнєву суміш, до якої героїня вочевидь ставиться як до потворного суржика. Щоправда, з наведених вище двовіршів останній присутній не в усіх публікаціях цього твору (пор.: [1, с.120-121]). Вірогідно, поетесі теж відомий той факт, що питання мови сквородинських текстів і досі з багатьох причин є явищем дискусійним та не достатньо вивченим, як і українська книжкова мова часів бароко у цілому.

Але, попри ці «полемічні» рядки, у компанії кам'яного Сквороди Костенкова лірична героїня почувається досить захищеною, впевненою та цілеспрямованою. Можна сказати, що пам'ятник Сквороді під пером Костенко перетворився у версію «кам'яного гостя» з «робочою функцією» провідника її ліричної героїні крізь час на кшталт Вергілія у «Божественній комедії» Данте:

...Тим часом ми проходим серед нив.
Він твердо ставить кам'яну стопу.
Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу.
Крізь дощ і сніг, дебати і дебюти.
Ми є тому, що нас не може бути [2, с.440].

Поставивши свою героїню поряд зі Сквородою, який «відштовхнувся» зі свого постаменту і покрокував разом з нею крізь простір і крізь час, поетка зацентувала увагу і на тому, що для неї український поет-філософ – не міф, а реальна та вкрай актуальна постать. Адже, як слушно зауважують дослідники, «духовний та культурно-політичний «резистанс» українських «шістьдесятників» був закорінений саме в сквородинському «філософсько-антропологічному світовідчужанні»

[1, с.440]. Тож не дивно, що поетеса віддає належне Григорію Савичу, натякаючи на те, що його ідеї, всупереч тодішнім панівним ідеологічним настановам, зробили величезний вплив на уми його співвітчизників, і що вони досі мають беззаперечну цінність власне для неї.

Разом із тим слід зважити, що справжній «сковородинський бум» позначився на українському гуманітарному дискурсі не так, починаючи з 60-х, скільки – з 90-х років ХХ ст., себто за часів Незалежності. Тож вельми прикметно, що вірш Ліни Костенко, написаний ще за радянських часів, виявився несподівано актуальним у травні 2022 року (рік 300-річчя поета-філософа), коли російською ракетою було майже повністю зруйновано музей Сковороди на Харківщині. Поза сумнівом, це була свідомо ідеологічна акція країни-агресорки, яка саме в такий спосіб визнала центральне місце Сковороди в українській традиції від давнини до сьогодення. Але пам'ятник біля музею встояв, а цінність постаті Григорія Савича Сковороди для українців зростає від того часу у рази як символ нескореності й свободи від імперських зазіхань.

Список використаних джерел

1. Костенко Ліна. ТРИСТА ПОЕЗІЙ. Вибрані вірші. К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. 416 с.
2. «Садівник щастя: Сковорода як дзеркало України: нариси, дослідження, спогади, поезії, світлини». Криниця, 2012, 496 с.
3. Ушкалов Леонід. Сковорода та інші : Причинки до історії української літератури. К.: Факт, 2007. 552 с.

УДК 821.163.6-312.4.09'06

Харлан Ольга Дмитрівна

д-р філол.наук, професор, завідувач кафедри,
Бердянський державний педагогічний університет,
м. Бердянськ, Україна

УРБАНІСТИЧНА ПОЕТИКА СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВУ (ТАДЕЙ ГОЛОБ «ОЗЕРО»)

Детективний жанр зі своєю появою означив приналежність до міського простору. Урбанізація, що охопила суспільство в другій половині ХІХ ст., виявляла нові проблеми, зокрема й міську злочинність, яку треба було зменшувати різними способами, в тому числі й ув'язненням тих, хто ці злочини здійснював. Так, події в оповіданні

Едгара По «Вбивства на вулиці Морг» (1841), яке прийнято вважати першим зразком детективного твору, відбуваються в Парижі, в певному кварталі, мешканці якого є своєрідним колективним персонажем твору. Огюст Дюпен, який має особливе логічне мислення і знаходить злочинців (як і в інших оповіданнях американського письменника «Таємниця Марі Роже» (1842) та «Викрадений лист» (1844)). У Едгара По досить достовірно представлена архітектура Парижа через зображення фасадів будівель. Але розміщення кімнат автор подав за філадельфійським плануванням: «передні кімнати», що вікнами виходять на вулицю, «спальні» (чи «задні кімнати») мають вікна на бруковане подвір'я; у паризьких будинках не було доступу до внутрішнього подвір'я, саме воно не було бруковане, – там, здебільшого, був невеликий садок.

У творах ще одного класика детективу Артура Конана Дойла про Шерлока Голмса (перша повість «Етюд у багрових тонах» закінчена автором у 1886, опублікована в 1987 р., особливого успіху не мала; надрукована в 1890 р. повість «Знак чотирьох» створила сенсацію серед читачів; перше оповідання «Скандал у Богемії» з циклу «Пригод Шерлока Голмса» вийшло друком у 1891 р., а збірка з 12 творів – у 1892 р.) йдеться про Лондон, адже саме тут на Бейкер-стріт, 221-в проживає головний персонаж. І хоч відомо, що до недавнього часу такої адреси в столиці Великої Британії не було, Лондонський текст прочитується в оповіданнях через вулички, будівлі, запахи, кольори тощо.

Для сучасної гуманітарної науки характерний так званий топографічний поворот, коли простір у багатьох своїх аспектах стає предметом зацікавлення, а звернення до культурної географії, геопоетики і геокритики з боку літературознавців є природним і важливим. Зацікавлення містом виникло в літературі модернізму з бажання зрозуміти його природу, визначити специфіку впливу на людську діяльність та людину загалом. Як зауважує Тимофій Гаврилів, «у жодну іншу добу місто не користувалося такою увагою письменників, як наприкінці ХІХ ст. і в першій третині ХХ ст. До цього й опісля воно – здебільш арена подій, а урбанні ландшафти – куліса для сюжету (згадаймо, міські романи Чарльза Діккенза (Charles Dickens) чи Оноре де Бальзака (Honore de Balzac), а також твори наших днів). У модерністичній літературі місто – не тільки місце (топос), а й суб'єкт (агенс)» [1, с. 481]

Коли Т. Гаврилів хрестоматійними зразками «прозового гімну місту» називає романи «Мангеттен» Джона Доса Пассоса та «Берлін. Александрплац» Альфреда Дьобліна, а також «Місто» Валер'яна Підмогильного, то сучасний літературний процес позначений особли-

вою зацікаленістю містом у детективних творах. Ця тенденція проявляється в різних жанрових різновидах детективу та споріднених жанрах: історичних, поліцейських, психологічних, іронічних тощо.

Серед найбільш знакових авторів, у яких розкриття злочинів описується поряд із простором міста, можна назвати багатьох відомих сучасних авторів з різних країн: Марек Краєвський (Польща), Річард Цвірлей (Польща), Фолькер Кучер (Німеччина), Фред Варгас (Франція) та ін.; серед українських письменників «міські цикли» є в Андрія Кокотюхи, Богдана Коломійчука, Юрія Даценка, Ольги Саліпи та інших.

У сучасному літературному процесі є детективи, в яких події відбуваються в теперішньому часі, відповідно, урбаністична образність увиразнює загальну поетику твору. Для прикладу можна навести цикл романів Роберта Гелбрейта (Джоан Роулінг) про Корморана Страйка, колишнього військового слідчого, який втратив ногу в Афганістані, повернувся в Лондон і відкрив детективну агенцію: «Кувала зозуля» (2013), «Шовкопряд» (2014), «Кар'єра лиходія» (2015), «Убивчий білий» (2018), «Бентежна кров» (2020), «Чорнильно-чорне серце» (2022). Лондон стає повноцінним персонажем поряд із Кормораном Страйком і Робін Еллакот. Кожна з книг описує різні частини британської столиці. У «Кувала зозуля» йдеться про багатий район Мейфер, обшарпані паби Іст-Енду. Читач також знайомиться з офісом Страйка, який розташований в центрі Лондона на Денмарк-стріт. «Шовкопряд» розказує про видавничий бізнес, показує літературну та богемну частину міста – з офісами інтелектуалів і багатими ресторанами; «Кар'єра лиходія» переносить в Сохо і післявоєнні бетонні передмістя Півдня; «Убивчий білий» дає можливість заглянути в кулуари парламенту, приватні клуби, Камден і старовинні доки Детфорда; в «Бентежній крові» читачі відкривають ще один район Лондона – Кларкенвелл, історія назви якого пов'язана з колодязем, який був наново відкритий під час будівельних робіт в 1924 р.

Роман словенського письменника Тадея Голоба (нар. в 1967 р.) «Озеро» опублікований у 2016 р., українською вийшов у 2022 р. в перекладі Мар'яни Климець. Творчість цього письменника різножанрова та різнотематична: перша книга «З Евересту» (2000) розповідає про словенського гірськолижника Даво Карнічара і його спуск з найвищої вершини світу; він також автор біографічних творів, романів для підлітків.

У центрі твору події, що відбулися в переддень Нового року на березі Бохинського озера. Старший інспектор Люблянського управління поліції Тарас Бірса, вертаючись із дружиною крізь хуртовину додому

зі святкової вечірки, натрапляє на перелякану дівчину в поліцейській машині. Дівчина, яка вигулювала свого смішного собачку Джой (так, названу на честь персонажа із серіалу «Друзі»), знайшла в озері обезголовлене тіло молодої жінки. Інспекторові доручають розслідування вбивства, сліди від якого ведуть до фармацевтичного винаходу століття, мафіозі-наркобаронів, вершків суспільства, що розважаються на свій лад. Жодна з цих ліній розслідування не веде до злочинця.

Роман Тадея Голоба не відноситься до власне «міських» детективів. Простір твору не вписується в конкретний простір міста з його вулицями й будівлями, як це спостерігається у творах інших авторів, а вибудовується через збирання необхідної інформації, яка допомагає прийти до розв'язки – викриття злочинця. В описі пошуку в різних напрямках, фіксуванні певних деталей, елементів, які дають можливість зрозуміти хід розслідування, своє місце посідає й образ міста з його ознаками.

Так, Тарас Бірса мешкає в столиці Словенії – Люблянї. Місто в тексті виринає час від часу, але головна подія – злочин – і все, що пов'язане з нею, не вписуються спеціально автором у простір міста: «Вони гуляли містом: рушили від Тромостов'я до фонтана Трьох крайненських рік, або ж фонтана Робба, названого так на честь італійського скульптора, звернули ліворуч, на площу Кирила і Мефодія, а тоді біля Лялькового театру на Студентську вулицю і піднялися нею на люблянський замок. У Люблянї Тарас жив уже тридцять років, але й дотепер, бувало, плутався у назвах вулиць. Містом він міг ходити із зав'язаними очима, але коли треба було сказати назву вулиці, яка не була головною і не пролягала біля його поліцейного відділку, мусив гуглити. Так само, як свята у новій державі. Старі він пам'ятав, а от нові... Що йде раніше — День незалежності чи День державності?» [2, с. 55]. Порівняння міського простору у баченні головного персонажа із його сприйняттям суспільних змін, як бачимо, має на меті не змалювати образ міста, а доповнити образ інспектора поліції.

Опис міста не стає описом місця злочину. Автор звертає увагу на точний опис маршруту, яким ідуть Тарас Бірса з дружиною і двома доньками (гуляли, рушили, звернули), але така присутність конкретного міського простору не стає, на думку Юстини Тушинської, ознакою «міського повороту»: «Якщо ми добре подивимося як на класичну, так і на міську кримінальну літературу, ми зрозуміємо, що простір повністю складається з не-міськ, тобто готових універсальних елементів, які можна поєднувати між собою. Звичайно, не-міськ “провінційні” та “міські” багато в чому однакові (в першу чергу до них завжди діє той самий принцип)» [3, с. 103].

Якщо самої Любляни не так багато у тексті, то присутні елементи міської культури, які допомагають розкрити образ головного персонажа, адже автор залишає своєрідні зачіпки, що створюють атмосферу таємничості навколо нього: виховання у прийомній сім'ї; небажання шукати справжніх батьків (що викликає сумніви, судячи із бажання розкривати таємниці); фізіологічно-психологічне несприйняття алкоголю у зрілому віці, хоч у минулому цього не було тощо. Тому й музичні уподобання Тараса Бірси автор підбирає так, щоб залишалось здивування щодо такого вибору (такі думки є і в нього самого): «Пісні, які пускали на радіостанції у надвечір'я Нового року, були жажливі – тут їм смаки збігалися з Тарасовими, хоча Тарас і в інші дні нарікав на музику. Аленка цю проблему вирішувала за допомогою своєї колекції дисків, а Тарас – перемикаючись на хвилю, на якій крутили милу його вухові рок-музику сімдесятих, а останнім часом – на третю хвилю радіо Словенії з класикою» (с. 28). Таке поєднання музичного контенту веде до висновку, зробленого його дружиною: «Аленка зробила припущення, що Тарас це робить для того, аби збити з пантелику супутників, – він же ж до кісток поліцейський і насолоджується, спостерігаючи за людьми, які не можуть збагнути, в яку шухлядку його помістити, бо їм заважає п'ятдесят четверта симфонія якогось Гінденбурга в бемолі, на якому він сам розумівся не більше за інших (крім, хіба що, якогось збоченця у товстих окулярах, який час від часу вигулькує з радіоархіву і, садистично усміхаючись, витирає пилкуку з платівки по дорозі до студії)» [2, с. 29].

Правда, автор пояснює бажання слухати класичну музику у внутрішньому монолозі персонажа: «Він слухав класику, бо під неї він міг думати, коли йому хотілося, або не думати, якщо не хотілося. Менш популярні й відомі класичні твори (за вердиктом Аленки, *ніякі* або *гінденбурзькі*) якнайкраще підходили для того, щоб зосередитися. Він і справді не запам'ятовував майже нічого з прослуханого і не був бозна-яким знавцем класичної музики. Тарас знав найвідоміші *шлягери* (ще одне визначення від Аленки) – наприклад, «Арію на струні Соль» Баха, чи «Вальс номер два» Шостаковича, або щось із Вівальді, не обов'язково «Чотири пори року», – та під них він не міг думати. Годі Тарас відволікався від роздумів і просто насолоджувався музикою, що траплялося вкрай рідко. Правду кажучи, поганої, невиразної, непридатної для слухання класичної музики було стільки ж, скільки й усякої іншої, тільки у ній не так докучали приспіваними і словами. Принаймні від «ти, ти, ти, ти мій миленький, ти, ти, ти моє серденько» і подібного він був застрахований» [2, с. 29].

Спортивний текст набагато різноманітніше оприявнений у романі. Вірогідно, це викликано тим, що сам автор – відомий скелелаз, тому захоплення горами притаманне й його персонажеві. Сходження на вершину гори асоціюється в поліцейського інспектора з підкоренням вершини життя, життєвої ситуації, а кожна гора, яку він бачить, із оголеною жінкою. Він надзвичайно жалкує за втраченими можливостями, адже через сімейні обставини був змушений покинути альпінізм. І хоч його товаришів по команді майже нікого не залишилося в живих – вони загинули під час екстремальних сходжень – це не зупиняє його від жалю за можливими походами в гори.

У романі багато подій, образів, деталей пояснюються через спортивні події, самих спортсменів чи осіб, із ними пов'язаних. Так, називаючи своє прізвище «Бірса», Тарас відсилає до гравця національної збірної з футболу; коли доктор Пелц говорить про свою дружину, то її характеристика звучить так: «Ти знав, що вона брала участь в Олімпіаді? У Монреалі, 1976-го. Тоді, коли Наді Коменеч поставили десятку, першій у світі! Карін навіть виступила б, якби не югославська республіканська кухня. Та сама історія, що з Джекі Стюартом. Ти знаєш, хто такий Джекі Стюарт?» [2, с. 16] – тут читач повинен бути обізнаним в історії спортивної гімнастики та знати, хто така Надя Коменечі (в іншій транскрипції) та чому так запам'яталася «десятка» для неї; диск Шакіри, який дружина знаходить, щоб послухати музику, викликає коментар щодо часу його випуску: «якийсь древній диск, коли та співала ще іспанською і ще не була з Мессі чи з ким там» [2, с. 29] (йдеться про стосунки колумбійської співачки з футболістом «Барселони» Жерардом Піке).

Оскільки Словенія – країна гірськолижних курортів, то в тексті багато відсилає до Поклюки – важливо центру лижних видів спорту, а один зі спогадів дитинства Тараса пов'язаний із катанням на ковзанах: «Малим Тарас з однолітками ходив на ковзани на одне зі штучних озер, виритих неподалік від його селища для висушування боліт під поля. Зазвичай на кризі лежав сніг, і лише один раз зима була зовсім безсніжною, тож вони ковзалися величезним дзеркалом, яке здавалося абсолютно чорним. І навіть у найлютіші морози лід здавався геть тонким. Так страшно було котитися на ковзанах по п'ятдесятиметровій гладіні, коли під ногами бачиш дно і чуєш «рип, рип, рип...», – звук, що його утворювали ковзани, час від часу переривав глухий тріск криги. Тоді, у дитинстві, він собі уявляв, що там, унизу, у темній глибочині, плавають мертвяки. Та якщо вони все ж були там, то ніколи не впливали на поверхню так, як сьогодні з'явилося тіло з-під тієї білої невинної поверхні. У якому місці викинули у воду ту нещасну жертву?

Коли? У той момент тіло ще не встигло замерзнути...» [2, с. 32]. Таким чином, ретроспективний образ дитячого захоплення переплітається із сьогочасними проблемами інспектора-криміналіста. Те, що інспектор завжди взимку возить у машині і лижі, і спорядження, а з вести по осінь «у багажнику свого «сітроена» тримав усе для бігу: кросівки, шкарпетки, штани, футболку, рушник» [2, с. 132], – ще одна із рис, що характеризують головного персонажа.

Отже, аналізуючи роман Тадея Голоба «Озеро», відзначимо оригінальний детективний сюжет, використання автором урбаністичної поетики для підкреслення місцевого колориту (хоч основне місце події – це Бохинське озеро та дачі навколо нього), цікавим є звернення до музики та спорту для розширення засобів характеротворення головного персонажа.

Список використаних джерел

1. Гаврилів Т. Місто в модерністичній поезії. Урбаністичні вірші Георга Гайма та Богдана Ігоря Антонича. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* / гол. ред. Ігор Соляр; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2020. Вип. 33. С. 480–493.

2. Голоб Т. Озеро: роман / переклад зі словенської Мар'яни Климець. Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2023. 360 с.

3. Tuszyńska J. Mordercze miasta (?) Nowy polski kryminał – zwrot przestrzenny czy gra miejska? *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica II*. 2014. S. 101–109.

Лоцинська Наталія Василівна

канд. філол. наук, старший науковий співробітник
відділу інформаційно-комунікаційних технологій
Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського,
м. Київ, Україна

ПОЛОНІСТИКА НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «ЧЕРВОНИЙ ШЛЯХ»

Літературно-мистецька періодика України неодноразово була об'єктом дослідження літературознавців, істориків, журналістів, культурологів. На кожному з етапів історико-літературного процесу ХІХ – ХХ ст. преса не тільки пропагувала творчість, а й виконувала функцію популяризатора громадсько-політичної думки, нових філософських ідей, наукових досягнень, мистецьких рухів. Двадцять років були часом відбудови, нових віянь у науці й мистецтві, періодом українського культурного відродження, який і досі викликає захоплення вчених-істориків. Він був визначальним у становленні української періодики. Один з популярних часописів того часу «Червоний шлях» з'явився в оптимальний для розвитку української науки і культури час – 1923 рік. Цим роком розпочинався період так званої активної українізації, що тривав до 1930. «Червоний шлях» відіграв значну роль у налагодженні міжнародних контактів, брав активну участь у встановленні зворотного зв'язку між закордонними та українськими культурними діячами. Значне місце у ньому займала славістика у найрізноманітніших проявах. Підтримка і укріплення дружби народів, особливо слов'янських, була визначена одним з пріоритетних напрямів діяльності часопису. Редколегія часто розміщувала матеріали, що стосувались польської політичної ситуації, її культури, історії, літератури, мови. «Турбулентна та складна історія обох народів у ХХ столітті є частиною колективної пам'яті – події, свідками яких були люди на два-три покоління старші на нас. Епохальні події наприкінці Першої світової війни були пов'язані із боротьбою за незалежність як Польщі, так і України» [1]. 16 травня 1920 року у Вінниці маршал Юзеф Пілсудський на банкеті, який влаштувала міська влада на честь переможців у війні з більшовицькою Росією сказав: «Польща і Україна пережили тяжку неволю, постійні переслідування були долею обох країн. Здобувши свободу, ми допомагаємо здобути її Україні» [2].

Полоністика завжди становила об'єкт особливої уваги як з боку партійних керівників, пропагандистів, так і з боку пересічних читачів. На сторінках радянського журналу «Червоний шлях» вона представлена в таких категоріях: 1) художні твори (проза, поезія), 2) літературознавчі статті, 3) публіцистика, 4) політичне життя, 5) наука, 6) хроніка. Художня література Польщі презентована іменами В. Броневського («Остання війна», «Пісня про громадянську війну»), В. Вандурського («До панів поетів»), А. Міцкевича («До приятелів-москалів»), С. Станде («Плян»), Ю. Тувіма («Брати»), Б. Ясенського («Джиммі Кларк на вежі світу», «Заручники»), П. Маріон («Газетяр», «Малюнки революції»), Ю. Косовського («Зелена кадра»). До публіцистики належить статті М. Лозинського «Український інститут у Варшаві», «Польсько-литовський конфлікт» (1928, № 8), «З польсько-радянських відносин» (1929, № 8/9). До літературознавчих досліджень слід зарахувати Е. Кассіля («Сучасна польська повість», В. Гнатюка «Попередники Шевченкових «Гайдамаків»). Політичне життя того часу, пов'язане з Польщею, відображено у статтях Костіва «Еміграція з Польщі до Америки», М. Лозинського «Польсько-литовський конфлікт», «З польсько-радянських відносин», М. Любченка «Далі шляхами розкладу: українська еміграція в 1923 р.», Я. Шика «Економічна криза в Польщі». Розвідка «Революція Коперника» Б. Герасимовича аналізує внесок всевітньовідомого польського ученого в астрономію.

Чільне місце серед усіх публікацій належить класикові польської літератури, основоположнику польської романтичної поезії і відомому діячу демократичних визвольних змагань Адаму Міцкевичу. Вірш «До приятелів-москалів» присвячений російським декабристам. Писав він його за кордоном, працюючи над третьою частиною поеми «Дзяди». Коли польське повстання було жорстоко придушене російським військом, друг поета О. Пушкін радів поразці Польщі. Міцкевич відповів на ненависть шовіністів цим віршем, що дуже умовно можна назвати дружнім посланням до російських прогресивних кіл. Це була єдина публікація польського генія в українському журналі. Згідно з вимогами революційної епохи на зміну йому редактори стали подавати твори польських революційних поетів прокомуністичного налаштування. Польські поети нової плеяди В. Броневський, В. Вандурський і С. Станде видавали спільний бюлетень «Три залпи» (Варшава, 1925). У передмові вони писали: «Не про себе пишемо. Ми робітники слова. Мусимо висловити те, що інші люди верстату висловити не можуть. В боротьбі пролетаріату з буржуазією ми стоїмо рішуче на лівім боці барикад» [3]. Звісно, такі маніфести майже дослівно повторювали гас-

ла більшості провладних радянських письменників і прихильно сприймалися редакторами радянських видань.

На особливу увагу заслуговують статті про українсько-польські політичні та культурні зв'язки українського публіциста, політичного діяча, дипломата, правознавця, біографіста, літературознавця, перекладача, театрального критика Михайла Лозинського: «Український інститут у Варшаві» (1930, № 2), «Польсько-литовський конфлікт» (1928, № 8), «З польсько-радянських відносин» (1929, № 8/9). У зв'язку з дев'ятьма роковинами утворення радянської Галичини М. Лозинський аналізує виконання Ризького договору з польського боку. Він вважає, що польська окупація Галичини була для українців такою ж жахливою, як криваві шляхетські походи, описані в романі Г. Сенкевича «Вогнем і мечем». Стаття «З польсько-радянських відносин» витримана строго в дусі політики радянського інтернаціоналізму: українське «варшавське сміття» (послідівники Петлюри – Н. Л.) сподіваються зруйнувати радянську державність, а західно-українські трудящі маси живуть надією вирватись з пазурів польсько-шляхетського буржуазного орла. Як зазначено у статті «Український інститут у Варшаві», «після рішення конференції 1923 року про приналежність Галичини до Польщі почато приймати українських студентів до польських вищих шкіл, але про заложення українського університету нема мови». Більше того, польський уряд позбавив прав Наукове товариство ім. Шевченка. Він хитро маніпулює політичним розколом серед українства. Саме з таких мотивів виник проєкт Українського університету у Варшаві, що задумувався як проти радянський освітній центр. Михайло Лозинський брав активну участь у діяльності «Союзу визволення України», друкував свої праці у «Віснику СВУ».

У рубриці «Зарубіжна хроніка» знайдено статтю А. Хоменка «Перші підсумки останнього перепису населення в Польщі». Інші повідомлення подають лаконічну інформацію про події культурного та наукового життя: видання у Варшаві журналу «Музыка» за редакцією Матеуша Глинського; конференцію вчителів середніх шкіл у вересні 1924 року у Варшаві, де були присутні представники 12 країн; некролог на смерть відомого художника Польщі Стасіака, одного з учнів славного Матейки; про роботу бібліотек у Горішній Сілезії, повне видання творів письменників та науковців Виспянського, В. Реймонта, А. Міцкевича, Ф. Буряка, З. Клецинського, В. Собеського; про ювілей Публічної бібліотеки у Варшаві, нову виставу у Варшавському національному театрі тощо.

Польське культурне, літературне, політичне, наукове життя завжди викликало інтерес в українців. Тою чи іншою мірою задовольнити його зробив спробу часопис «Червоний шлях».

Список використаних джерел

1. Польсько-українські відносини: потенціал – більший за проблеми: вебінар. Міжнародний центр перспективних досліджень. URL: <http://www.prostir.ua/?news=polsko-ukrajinski-vidnosyny-potentsial-bilshyj-za-problemy>.

2. Зарецька Т. *Юзеф Пілсудський і Україна*. Інститут історії України НАН України. Київ, 2007. 288 с.

3. Броневський В., Вандурський В. Станде С. Три залпи: поетичний бюлетень. Варшава, 1925.

4. Демчишак Р. Україна в польських зовнішньополітичних доктринах у контексті польської національної політики II Речі Посполитої. *Українська Національна ідея: реалії та перспективи розвитку*. Київ, 2012. Вип. 24. URL:

<http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38114/03-Demchysyak.pdf?sequence=1>.

УДК 821.161.2.09

Подлісецька Ольга Олегівна

канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики ОНУ ім. І. І. Мечникова, м. Одеса, Україна

Пантелєєва Катерина Вікторівна

магістрантка кафедри української літератури та компаративістики ОНУ ім. І. І. Мечникова, м. Одеса, Україна

ХУДОЖНІ ФОРМИ ВІДОБРАЖЕННЯ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА» ТА СЕРІАЛІ «ВЕЛИЧНЕ СТОЛІТТЯ»

Образ та постать Роксолани – одна з найзагадковіших та найпотужніших історично-легендарних постатей в українській історії та літературі. Одним з перших дослідників образу Роксолани в Україні є А. Кримський. При дворі Роксолану називали Хасекі Хуррем (Радісна дружина), а європейські сучасники знали її під іменами Росса, Русса, Роса, Роксолана, тобто українка (Роксоланія - це ще одна з прадавніх

назв України). За життя Роксолани зменшились набіги кримських татар на українські землі. Доля піднесла татарську бранку до рівня першої дружини Сулеймана II Пишного. Вона була легендарною особою, унікальним явищем у світовій історії, символом України.

Дослідивши роман Павла Загребельного та переглянувши турецький серіал «Величне століття», ми дійшли певних висновків.

Прикметно, що кожен розділ у книзі П. Загребельного носить ім'я героя розділу або прикметної риси розділу. Так, є розділи «Махідеван», «Хуррем», «Султан» тощо. Читач, вперше знайомлячись з побутом та особливостями життя султанату, отримує повну картину життя того часу. Потрапивши до гарему, Настя роздумує над долею невольниці: «... треба весь свій розпач, усю свою погорду показувати вже тут, виказувати якнайщедріше, боротися, битися, кусатися, гризтися, щоб звикнути життя хоч і в приниженні неминучім, але не без деяких відшкодувань» [1, 69]. І тут, порівняно з серіалом, бачимо першу ж відмінність, яка проходить через увесь твір і в літературі, і в кіно. Відмінна ознака ця – безперестанна туга Насті за Україною і невміння нічим її притлумити (ні подальша доля дружини султани, ні розкіш, ні діти, яких в 20 років вона вже матиме троє), не змогли притлумити те фонове почуття туги й суму. Це яскраво постає протягом всього роману, а у розділі «Хуррем» у риторичних питаннях: «Чи є відшкодування для свободи?», «Хоч без надії на визволення, а треба жити», «Сподівалася тільки на себе, на свій легкий норів, на добру душу, яка мала тепер поєднати в собі, може, й зло разом із добром».

Прикметною рисою роману Павла Загребельного «Роксолана» є значне розширення світу героїні порівняно з прозою попередників, де він в основному зводився переважно до сімейно-побутової сфери. Автор образу Роксолани активно освоїв суспільні, національні, професійні площини буття жінки у зв'язку з висвітленням таких проблемно-тематичних аспектів як «жінка і нація», «жінка і держава», «жінка і влада», «жінка і патріархальний світ», «жінка і релігія» тощо.

Серіал Ягмура Тайлана та Дуру Тайлана являє собою авторську версію історичної події викрадення української бранки з Рогатина. У розвиткові взаємин Гюррем та Сулеймана автори зосереджують увагу на внутрішньому прагненні героїні до самозбереження, поступово виявляючи світоглядну схожість всіх жіночих персонажок. Ця схожість настільки глибинна, що глядач з подивом спостерігає за миттєвою трансформацією темпераменту й характеру і в Гюррем, і в Хатіджи, і в Нігяр-калфа. Здається, тільки валіде та Махідеван стабільні у своїй неприязні до інших. У діалогах Гюррем і валіде, Махідеван і Гюльшах (її служниці) та ін. автори розкривають характер головної героїні

серіалу. Крім того, в серіалі увиразнюється різниця у сприйнятті кохання персонажами. Парадоксально, що в романі зображена любов Хюррем, яка перемижовується тугою, а кохання Гюррем в серіалі «перетинається» з воскресінням колишнього кохання до Левка, який приїхав з України до Насті. Ця дзеркальна містифікація, пов'язана з появою героя з колишнього життя, показує «заборонений» плід, який наражає Гюррем на велику небезпеку з боку султана. Врешті, Ібрагім отрує Левка. І в романі Загребельного, і у серіалі повсякчас відтворюються художні форми відображення образу Роксолани. Перемижовуються сцени показу військової доблесті султана Сулеймана та сцени в гаремі. Відповідний музичний супровід супроводжує ці сцени – ніжні звуки сурми (сцени гарему або покоїв султана) та маршеві бравурні мелодії сцени походу. У романі теж йде чергування розділів. Так, розділ про велич та вправління у власних силах називається «Колонна», де розповідається про руйнування султаном Сулейманом колони, яка є пам'яткою правління попереднього султана – Фатіха з наміром поставити її у споруді джамії Селіма (свого батька). Як завжди, роман рясніє філософськими узагальненнями: «Затоптати кістки предків, а з будівель узяти камінь для своїх споруд» [1, 83]. Ця деталь дій султана вказує на його безкомпромісність у вирішенні питань на користь власної величі та могутності. Філософом у власних висловлюваннях є і сам Сулейман: «Воістину з тяжкістю легкість». У наступному розділі «Ріка» дуже коротко вказується про конфлікт з королем Угорщини Лайошем, який обезглавив посланця від султана, цим самим відмовившись від мирних переговорів. « У Стамбулі вдарили гармати на знак війни», -- ці та інші метафори притаманні всьому роману. В серіалі ж, натомість, довго у часі зображено переговори, вчинки Лайоша, розмови про війну між султаном та радниками тощо. Так само протяжно у часі в серіалі точитимуться суперечки та війни з королем Лайошем, аж поки його не вб'ють у 18 серії.

Жінка у творчості Павла Загребельного підноситься до висот людського духу в першу чергу саме тому, що для письменники головним конфліктом, який повинна вирішувати жінка як особистість, є конфлікт між рабством і свободою в її душі, в першу чергу в особистості жінки.

Отже, Павло Загребельний використав традиції, і проявив новаторство у зображенні образу жінки у романі П. Загребельного «Роксолана». Письменник змалював Роксолану як національну героїню, яка сконденсувала у своєму характері найбільш суттєві риси національної свідомості, підводячи таким чином українську літературу до розвитку літературного процесу на фоні нової суспільної ситуації, коли за

логікою розвитку цього літературного процесу література надалі повинна була відобразити жінку, застосувавши новий перехід до пізнання й відображення її образу в літературі, змінивши до деякої міри понятійний апарат, але дотримуючись вірності класичної традиції у ставленні до героїні як осередку духовності в суспільстві.

Чимало було в Насті-Роксолани лютих ворогів, недоброзичливців. Але рятувалася вона від них ясным сміхом, веселими жартами. Своєю незвичайною красою, веселим характером сподобалася вона султанові. Але він зумів оцінити не тільки її чудову зовнішню красу, а й незвичайно великий розум. «Цінив Сулейман у ній істоту мислячу, людину, яка дорівнювала йому впертістю розуму й жадобою знань, а волею і характером, мужністю й обдарованістю душі значно перевершувала». Завдяки своєму розуму, добрій душі Роксолана здобула пошану турків. У Стамбулі є великий міський район, названий ім'ям Хасекі — це одне з імен Роксолани.

Якщо провести аналогію з серіалом «Величне століття», спостерігаємо багато відмінностей. Автори серіалу роблять акцент на видовищності подій (про вагітність всі жінки в серіалі дізнаються, зомлівши тощо). На самому початку серіалу глядач опиняється у Манісі, звідки султан направляється у Топкапе. Яскраві костюми супроводу султана, фактура одягу й аксесуарів (хутро, сталь, шкіра, шовк, парча), пейзажні зйомки дороги через ліс, музичне оформлення, звуки природи, поєднання крупних і загальних планів, гра поглядів, експресія акторів, міміка, емоційність – все це захоплює глядача з перших кадрів. Глядач наче опиняється у вирі розповіді, у центрі подій. Із серії в серію сюжет розгортається, глядач попутно знайомиться з персонажами. Другорядні герої дуже детально висвітлені у серіалі, натомість у романі увага зосереджена на Роксолані, султані та емоціях героїв. У 13-й серії серіалу султан підозрює Гюрем у вбивстві наложниці, яку насправді вбила Седика. Перед цим не приймав її в покоях, тож це була перша зневіра для героїні

Вже в 2-й серії Анастасія Ліснівська стає Гурем. Невільниця з Криму (за фільмом), бо за книгою та історією – з міста Рогатина на Львівщині, стає улюбленицею султана. Вже в 2 серії через танець на банкеті починається конфлікт з Махідеван. У 3-й серії спостерігаємо увагу до деталей. З'являється деталь – перстень зі смарагдом, який у 18-й серії відіграє роль символу (начебто через те, що його загубить Гюрем, почнеться бунт яничарів). Тут, у 3-й серії, Махідеван дуже ревнує до цього персня і підсилає служницю, аби та викрала його у Гюрем. Відтоді Гюрем не знімає його з пальця аж до 18-ї серії. Героїня Махідеван слугує наче дзеркальним відображенням, оскільки

ки, коли усміхається Гюрем, тоді нервує Махідеван, і навпаки. Відчуття апатії у Гюрем віддзеркалюється тріумфом на обличчі Махідеван. Але розпач Махідеван викликає нехоть султана. Загребельний про це влучно каже: «Сулейман не хотів більше бачити свою жону. Підстрелено горлицю – навіщо лук?» [1, 97]. Згодом до жінок-ворогів Гюрем приєднується і Хатіджа, сестра Сулеймана. Зненацька вона різко відповідає Гюрем, яка до того дуже добре ладнала з нею, і ставить її на місце, вказуючи, хто є рабинею, а хто сестрою султана.

Роман та серіал дуже відрізняються і конкретними подіями, і тональністю. Так, в романі Хуррем вперше вирішує побачити соціум у хамам, у фільмі вона ж перших кадрів у палаці вирішує наблизитися до Сулеймана. Кафяр-халфа одразу сказала своїй «учениці»: «Будеш розумною, -- будеш дружиною Сулеймана». Українська дівчинка 16-ти років запам'ятала ці слова одразу і у фільмі вона з перших вчинків проявляє прагнення стати дружиною Сулеймана. У романі Настуня більше перебуває в розпачі, але все ж на задньому плані почуттів проявляє емоцію перемоги та волно до влади. Навіть її ім'я, яке дали їй у гаремі – це «розсміяна», «весела», та емоція, яка була основна у Натсі в гаремі. В серіалі Гуррем (так звучить там ім'я в українській озвучці, яка є професійною та заслуговує схвалення), навпаки, крім Сулеймана, нікому не демонструє цієї доброти. Можна зробити висновок, що режисери серіалу або не роздивилися цієї естетичної чесноти в історичній особі Насті Лісовській, а згодом Гуррем, або П. Загребельний надто її аналізує як українку. Світ, у який потрапляє українська попівна, – це ринок речей, які мають форму, фактуру, запах, смак, відповідно в описах Стамбула домінують візуальні й одоричні деталі та образи, мікрообрази бенкетування як маркери життєвої влаштованості, їжі як основної умови виживання.

Недарма як вища ознака в прямому та переносному значеннях згадується золото: «перед очима стояв батьківський дім, осяяний осіннім золотавим сонцем, весь у золоті лися, у золтій тузі. Істану всемогутньою у світі, і ляже тінь відм мене золота... Боже правдений, віддала б усе золото світу за те, щоб опинитися в батківському домі., сидіти біля вікна, ливитися на Львівську дорогу, на далекий ліс над рчкою, на небо й ні про що не думати. Ладна була б навіть перенести той дім, складений із колод медляної барви, сюди, хоч і за мури гарему, цього проклятоого місця. [1, 240].

Назва розділу «Вознесіння» в романі П. Загребельного спрямовує на духовний аспект буття героїні, однак у ньому йдеться насамперед про гаремне / соціальне вивищення Хуррем, яка, усвідомивши силу впливу свого тіла на султана й народжуючи йому дітей, прагнула

утвердитися як султанка – єдина дружина Сулеймана. У художньому зображенні О. Назарука ще юна й чиста Хуррем стає вільною й отримує можливість повернутися до рогатинського нареченого, однак залишається в Стамбулі, бо бачила для себе «нагоду до сили і до влади» [1, 187] це була відверта відмова від традиційної жіночої долі, якої вона не уникла б в Україні. П. Загребельний, дотримуючись історичних фактів, не припускає такої можливості для своєї героїні, адже насправді гаремні наложниці, тим більше народивши падишахові синів, до своєї смерті належали тільки своєму повелителю.

У серіалі показна гордовита краса українки, руде волосся, багата міміка. Загребельний роздумує: «Може, причарувала суворого султана добрістю, що не. Світилася вся, ніби сонцем. Не показувала суму, не відлякувала суворістю, неприступністю, була якась ніби ручна, зграбна, ходила вигинисто, по-кошачому, поглядами стріляла солодко, знадливо, вбивчо. Жінка без зальотності – квітка без запаху» [1, 225]. Цей опис дуже вдало збігається з баченням авторів серіалу та вмінням акторки передати цю звабливість Хуррем. Єдине, що відрізняється від авторського бачення П. Загребельного, це те, що він показує епізод, де султан ледь не на колінах благав її не полишати його, бо вона відмовилася виконувати обов'язки одаліски, пропонуючи йому звільнити її від обов'язків, адже вже дітей йому народила. У серіалі Хуррем зі сльозами ставить ультиматум Сулейману: «Або інші жінки, або я». Не сподіваючись, що він порушить одвічні традиції гарему, починає збирати речі, аби йти геть з палацу, але султан приходить до неї і обіцяє не запрошувати в покої нікого, крім неї. Звичайно, ця обіцянка в серіалі була частково порушена, коли султан відправляє іспанську принцесу Ізабеллу в мисливський будиночок і навіщає її там, зваблюючи настільки, що та не хоче вже повертатися до жениха в Іспанію.

Приходить час, і Хуррем потрохи відходить від ототожнення себе з рабинею. Султан не помічав, як «потроху с кидає вона з себе кайдани рабства, випручується з міцних стисків гарему. Виривається на волю, якої ще не знала жодна жінка при Османах» [1, 245]. Так народжувався характер Роксолани: «твердий, незламний, владний» [1, 245].

Список використаних джерел

1. Загребельний П. Роксолана. Київ : Видавництво «Дніпро». 1988. 602 с.

Лебединцева Наталія Михайлівна,
канд. філол. наук, доцент кафедри української філології
та міжкультурної комунікації
ЧНУ ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна

АКТУАЛІЗАЦІЯ ЧУТТЄВИХ ДОСВІДІВ У КОНТЕКСТІ ВІЙНИ В ПОЕЗІЇ С. ЖАДАНА

Із початком повномасштабної війни в українській культурній свідомості набуло нової актуальності питання «чи можлива поезія і – ширше – література» після Бучі, Маріуполя і всього того жаху, який принесли на нашу землю рашисти.

Відповідь, що її можемо відчитати з поезій Сергія Жадана, які він почав публікувати на своїй офіційній сторінці у фейсбуку з літа 2022 року, – поезія не просто можлива, вона є чи не єдиною доступною мовою, яка здатна протистояти абсурду реальності й тотальній руйнації світу.

Ідеться, зокрема, про такий спосіб подолання травматичних переживань, коли озвучення певного значимого для людини контексту безпосередніх відчуттів дає «заземлення», опритомнення, відновлення зв'язку з матеріальною дійсністю – як під час панічної атаки або стресового афекту.

Сніг зігріється у руці.
В країні закінчуються бійці.
Але не закінчується повітря [4].

Поки ми можемо дихати – можемо говорити, тим самим відновлюючи матерію світу через промовляння, – буквально відбуваючись як пряма мова, слова, «яких ніколи не стає / аби назвати все, що нині нами / тут промовляє – дихання твоє / і голос мій, що відчиняє брами» [1]. Відтак, у ситуації тривалого стресу й накопичуваних травматичних досвідів, як особистих, так і колективних, Сергій Жадан тлумачить поезію як «універсальну / мову, як систему оповіщень для тих, хто / пробує називати повітря повітрям і дихання диханням» [3].

Таке «заземлення» через слово працює на всіх рівнях – фізичному, емоційному й символічному, – витворюючи/відтворюючи базовий вітальний імпульс – волю до життя. А сама мова набуває матеріально-го виміру (не ми говоримо, а «нами промовляє» світ). За цієї оптики «дотик до шкіри» схожий на «дотик до прапора», «завченість теплих долонь» – на «вчитаність рукопису», а «внутрішня побудова вірша» на «побудову стебла». І майже в буквальному розумінні «ділитись

теплом» означає «ділитися мовою», її емоційною та смисловою енергією, а власне мова – як явище людського буття, його екзистенційна даність – стає самочинною й самодостатньою стабілізаційною основою світу: «Мова, наче ріка – сама собою наповнюється».

І насамперед це стосується мови поетичної. Адже у своєму первісному значенні поезія – це сакральна мова, що творить буття, називає і тим самим оприявнює його. У контексті війни ця здатність творення смислів набуває додаткової екзистенційної ваги:

Поезія як спів у будинку, який горить.

Навіть якщо ми не здатні зупинити вогонь –
вогонь також не здатен зупинити нас [3].

У процесі такого говоріння-оприявнення в художньому просторі С. Жадана вибудовується певний смисловий ряд: «дотик-тепло-вогонь-слово», який закілюється в поетичному мовленні та перетворюється на ритуальне замовляння/заговорювання болю, відчаю та страху:

Грійся моїм наговорюванням, грійся ним, хоронись.

Ось уже ніч. Час боронитися. Час не боятись [2].

Ритмічне заговорювання вогню (невипадково тексти С. Жадана найчастіше виконуються речитативом) перетворює його з руйнівної стихії на джерело тепла і символ любові. Бо коли довкола «так багато, так невинно багато» смерті, єдине, що може врівноважити зло та втримати вісь буття, – це любов. І саме через любов, через у-тілення, здійснення любові відбувається анігіляція смерті. При цьому любов і смерть у такому протиставленні не утворюють бінарну опозицію – одне анулює інше, позбавляє його буттєвої чинності:

Тому що в слові «смерть» і в слові «любов»
немає спільних звуків... [4].

Отже, поети, наділені магічним даром слова, здатного творити й перетворювати матерію, мають продовжувати говорити, мають «співати до темряви, співати до глибини, / говорити про світ, як про місце надії», аби мова ставала не лише «виправданням гніву» та «поясненням відчаю», але й «передумовою любові» [3].

Це відомий і багато разів описаний у літературі феномен – коли катастрофічна зовнішня небезпека посилює в людині вітальні бажання, максимально загострює переживання та відчуття, пов'язані з задоволенням, доступним у цей конкретний момент, бо він може виявитися останнім. Таким чином активізується Ерос – життєва енергія, яка є сильнішою за танатичні імпульси й здатна їх подолати (або, принаймні, зменшити).

Тому саме зараз – як ніколи раніше –
ми любимо так відчайдушно,
що смерть знічується, зазираючи до вікна
зимовим птахом [5].

На відміну від любові, що має перформативний характер (як і, власне, сакральна мова), смерть є статичною, доконаною – і про неї ми зможемо говорити вже потім, коли війна закінчиться й утвориться необхідна часова дистанція. Наразі ж, попри всі жахіття, втрати, тривоги, травми й страхи – а можливо, значною мірою й завдяки їм, – «нами і далі говорить любов, як єдина доступна мова» [2].

Список використаних джерел

1. Жадан С. «І ти говориш "пам'ять". І тоді...». Фейсбук. 2023. 3 березня. URL:

<https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts/pfbid02BCeL8YL5hgbb8ZBSxzGLs1xk5mwpZqb5a2G4nks5fhiWV1x6N1a8W7pqMdXyV1CUl>.

2. Жадан С. «Мало статися так...». Фейсбук. 2022. 21 листопада. URL:

<https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts/pfbid0CV8JfyxYHTzUx8C9Q8oX8mYcafDxAh836pFZ1P7hzs1oD4gTJBtFNjFUmPg4UaCFI>.

3. Жадан С. «Потім, колись, згадувати зі сміхом...». Фейсбук. 2023. 18 березня. URL:

<https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts/pfbid07qGXmC1SHFUoeuyv6Sy783vjEPJFbkuNnwbJtLeHEgh5WMZ9TQmqm335nPYFYfHc2I>.

4. Жадан С. «Сніг зірріється у рuci...». Фейсбук. 2023. 12 лютого. URL:

<https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts/pfbid02GM7fLS28wQ7FgGqFePpATVdWxH4Qxe6yZYzk76kHnZ6MP4d8ED5dQs6XzzoX77YB1>.

5. Жадан С. «Ще одна спроба освідчитися вогню...». Фейсбук. 2023. 12 лютого. URL:

<https://www.facebook.com/serhiy.zhadan/posts/pfbid0aGUAxSjRfL5WVEZCohuizvDkfzqcvQ811jCAKh11DWdYxwT7Zj8D4BtrFsCjfpGml>.

УДК 821.161.2.09(043.2)

Косарева Галина Сергіївна,
канд. філол. наук, доцент б.в.з. кафедри української філології
та міжкультурної комунікації
Чорноморський національний університет ім. Петра Могили
м. Миколаїв, Україна

РЕФЛЕКСІЇ ДОСВІДУ ВІЙНИ У ПОЕЗІЯХ ІЇ КІВИ

В українському літературному дискурсі упродовж останніх 9 років з'явився корпус поетичних творів, пов'язаних із проговоренням травматичного досвіду російсько-української війни. Драматичне минуле, вплив війни, теми вимушеного переміщення, а також мотиви дому, пам'яті, ідентичності, мови актуалізовано, зокрема, у збірках віршів Сергія Жадана, Ірини Цілик, Дмитра Лазуткіна, Ірини Старовойт, Любові Якимчук, Галини Крук та інших митців. У цьому аспекті творчість молодого авторки, Ії Ківи є помітним явищем у сучасній поезії. Вона також є перекладачкою, журналісткою, членкинею українського ПЕН.

У книзі віршів «Перша сторінка зими» авторка транслює особистий і колективний досвід українців, пов'язаний із омовленням болісних тем російської агресії та її рефлексуванням. Для творчості Ії Ківи звернення до цієї теми є цілком очевидним. Варто зазначити, що у червні 2014 року внаслідок російсько-української війни у Донбасі поетеса переїхала до Києва, ставши біженкою, залишивши рідне місто.

У доповіді пропонуємо з'ясувати, у який спосіб оприявлено досвід переживання війни ліричною героїнею, а також репрезентовано декілька пов'язаних між собою концептів, серед яких, зокрема: «час», «пам'ять», «мова», «дім», «війна», «травматичний досвід».

До збірки «Перша сторінка зими» увійшли вірші, написані Ією Ківою упродовж 2015 – 2019 років. Вочевидь, саме через непублічність авторки, навколо цієї книжки майже немає наукового дискурсу. Водночас Ія Ківа доволі активно проводить творчі зустрічі з читачами, мандруючи містами України. Зокрема, у березні 2020 року відбулася одна із таких творчих зустрічей із студентами Чорноморського національного університету імені Петра Могили.

Галина Крук у передмові до видання збірки, апелюючи до її концепції, зауважує: «Перша сторінка зими» Ії Ківи – книжка, яка прошиває і шиває. Поцілює і зцілює. Наново вчить читати. Особливо ті сторінки реальності, для іких далеко не кожному вистачає сміливості» [2, с. 5].

Тож, зображення травми війни, пам'ять про втрачений дім актуалізовано у збірці через звернення до спогадів топосу Донбасу – малої батьківщини Її Ківи.

Наскрізним мотивом, що і дав назву усій поетичній збірці, став межовий досвід авторки, пов'язаний із окупацією Донецька у 2014 році. Звернемося до однієї із ключових поезій «Життя добігає кінця», у якій оприявлено фіксацію екзистенційного досвіду ліричної героїні. Пам'ять про трагічні події співвідносяться не з відстані часу, а тут-і-зараз, з реальними подіями:

життя добігає кінця

коли прапори в твоєму місті припиняють проявляти дві смужки

коли твій сусід показує «прибічникам федералізації»

тобто окупантам і гробаним сепарам

Як краще вбити з будинку навпроти громадян України

...

реальність добігає кінця

коли вулиці наповнюються крикливицями та знавіснілими

коли кожна поїздка від кінцевої й до кінцевої

перетворюється на мітинг з елементами карнавалу

за участі героїв відомих радянських стрічок і матросів із Севастополя

поля

...

час добігає кінця

коли в місті оголошують час комендантський

коли перехожі бояться один одного не менше за чоловічків зі зброє

[2, с. 28-29].

Також у цих рядках репрезентовано тілесне сприйняття світу через змалювання пораненого тіла-будинку Донецька, крізь призму антропології війни. Ампліфіковані ряди рефренів, нагромаджуючись в обмеженому поетичному просторі, акцентують на відвертій фіксації спогаду свідка окупації. Форма верлібру та відсутність розділових знаків створюють надривну, розкадровану ритміку поезії. До нетрадиційного, часом провокативного та епатажного самовираження апелює авторка у книзі віршів, експериментуючи переважно у доборі формальних чинників, удаючись до словесної гри, зорових форм зображення, зокрема, кіноприйомів:

Серед головних рис збірки – монтажна композиція, яка формує фрагментарну розщеплену реальність окупованого міста та образів *ворога як Чужого*:

/монтаж/

а хто обіцяв що буде легко

а кому зараз добре
а нахіба ти сюда припхавса
а де твоя мати а хто твій батько...
/монтаж/ [2, с. 14].

Оптика довоєнного простору міста складається із вуличок, майданчиків, бібліотеки, двориків, які стали рідними для Її Ківи ще зі студентських років навчання на філологічному факультеті Донецького національного університету: «...ми ніколи не виростемо з нашої вулиці // ми ніколи не виростемо з *нашого ненашого* дома» [2, с. 32] (курсив наш – К.Г.). Зауважимо, що подібні антитези у книзі віршів зустрічаються часто та є одним із важливих принципів її побудови та актуалізації мотиву дому – бездомів'я – повернення до свого дому:

зелене море людей
розтинає дорогу додому
як брову
на дві нерівні частини [2, с. 32].

Місто постає як Текст у поезіях збірки не лише як просторовий топос, але й пов'язаний з іншим мотивом історичної та культурної пам'яті. Як слушно зауважує Аляйда Ассман, «суспільства, виробляючи культуру пам'яті про минуле, продукують власні уявні образи і проносять свою ідентичність через зміну поколінь» [1, с. 18]. На сторінках поетичної збірки Її Ківи історична та культурна пам'ять оприявнюється через послідовну фіксацію спогадів про козацькі часи вольниці, рядків з Шевченкового «Заповіту», про непохитність митців Розстріляного Відродження та водночас прямою комунікацією із сучасним травмоландшафтом окупованого Донецька.

Прикметно, що своєрідним архівом індивідуальної пам'яті, яка фіксує спогади до окупації та російсько-української війни, стають збережені фотографії: «І тримає в руках світліну // На якій вона стоїть із білим ведмедиком // І тримає в руках фотограф // На якій написано «смерть – мій батько»[2, с. 58].

Травматичні переживання ліричної героїні у книзі віршів «Перша сторінка зими» пов'язані також із концептом мови, яка буквально є вербалізованим тілом, котре промовляє, свідчить:

замість кричати харкати кров'ю
тамувати вільгу мови на язиці

дірявому як іржаве цебро [2, с. 18]. Тут йдеться також про мову як маркер української ідентичності, завдяки якому «варто шукати коріння життя // яке ще не знає як йому називатися» [2, с. 18]. До того ж, мова є голосом травматичних рефлексій у збірці.

Таким чином, розглянуті рефлексії війни в поетичній збірці Ії Ківи «Перша сторінка зими», дозволяють стверджувати, що авторка послідовно окреслює концептуальну для неї модель простору Донбасу, оприявнює її як через зовнішній травмоландшафт, так і співвідносить із мотивами дому / бездомів'я, часу, пам'яті, мови тощо. Провідним композиційним прийомом збірки є монтаж, який підкреслює розщеплену свідомість ліричної героїні. Психологічний простір ліричної героїні пов'язаний із тілесними мікротопосами страждання, болю, відчаю, страху. Поетеса конструє у книзі віршів полишений, скалічений, спотворений війною топос Донбасу, попри те, не втрачає надії знову прокинутися у мирній домівці, повернутися, щоб віднайти себе – так актуалізовано афірмацію життя.

Список використаних джерел

1. Аляйда Ассман. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. К. : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Ія Ківа. Перша сторінка зими. Київ : Дух і літера, 2019. 72 с.

УДК 821.161.2: 82-31: 82.091: 159.942: 81'42

Мізінкіна Олена Олексіївна,

канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики,

ОНУ ім. І. І. Мечникова, м. Одеса, Україна

Чигиринський Артем Валентинович

магістр кафедри української літератури та компаративістики

ОНУ ім. І. І. Мечникова, м. Одеса, Україна

ПОВІР'Я ЯК ФОЛЬКЛОРНИЙ ПРЕЦЕДЕНТ РОМАНУ «ПЕРСТЕНЬ ГАННИ БАРВІНОК» ІВАНА КОРСАКА

Роман Івана Корсака «Перстень Ганни Барвінок» (2015) є показовим у розвитку жанру художньої біографії в літературі XXI століття. Як і в попередніх романах – «Таємниця святого Арсенія» (2008), «Капелан армії УНР» (2009), «Діти Яфета» (2010), «Отаман Чайка» (2010), «Завойовник Європи» (2011), «Корона Юрія II» (2011), «Немиричів ключ» (2012), «Борозна у чужому полі» (2014) – письменник намагається відтворити життя та діяльність знакових постатей в історії України. У творах І. Ф. Корсака почасти відстежується звернення до достовірних фактів, архівних матеріалів, наукових розвідок, що «працює» на

реалістичність у змалюванні образів людей. Також митець демонструє й інші прийоми творення художнього світу, з-поміж яких у «Перстні Ганни Барвінок» є актуальним запозичення фольклорного матеріалу. Нами вже проаналізовано функції прислів'їв та приказок у романі про Олександру та Пантелеймона Кулішів [1].

Не менш цікавим є залучення до художньої біографії прецедентного тексту. Окрім традиційного вмонтування пісенного тексту, паремій, «Перстень Ганни Барвінок» містить інші форми народної поезики. Тому метою розвідки є відстеження функцій повір'їв у романі-біографії.

Феномен прецеденту полягає в тому, що він пов'язується з випадком або вчинком, що вже стався у минулому та є орієнтиром для подібних ситуацій. Невипадково дослідники (Д.Гудков, В.Красних, Н.Петрова, Ю.Прохоров) виокремлюють такі поняття як «прецедентний текст», «прецедентна ситуація», «прецедентне ім'я», «прецедентний світ». Саме прецедентний текст розуміється як завершений та самодостатній продукт мовленнєвої та мисленнєвої діяльності, до якого неодноразово звертаються у процесі комунікації завдяки присутнім у ньому висловлюванням та символам. Одним із варіантів прецедентного тексту може бути усна народна творчість, яку називають фольклорним прецедентом. До прикладу, Євген Нахлік, вивчаючи народні витоки «Москаля-чарівника» І.Котляревського, вказує на вагомий роль фольклорного прецедента [2, С.795].

У тексті «Перстня Ганни Барвінок» відзначаємо частотне опрацювання повір'їв у різних ситуаціях. Вже на початку роману йде мова про те, що головна героїня подарувала весільному боярину Тарасу Шевченку квітку. Тоді всі присутні «охнули», бо *«давня прикмета казала, що то знак і передвісник випробувань великих життєйських»* [3, с.171]. Створюючи ситуацію з даруванням весільної квітки, І.Корсак у такий спосіб починає формувати історію подружнього життя Кулішів.

Спираючись на типологію про народні уявлення, яку уклав Микола Сумцов, можемо констатувати, що в романі І.Корсака звучать вірування, пов'язані з космогонічними уявленнями; повір'я, пов'язані з померлими; повір'я про тварин; повір'я та обряди, пов'язані з рослинами; вірування, пов'язані з речами реального світу; магічні уявлення та обряди [цит. за 4, с.19–20].

Головна героїня неодноразово змальована у пригніченому стані, тоді Олександра Михайлівна виходила надвір та вглядалася у нічне небо. За народними уявленнями то – «терем Божий», – читаємо в романі, – *«і зорі в теремі тому є вікнами, з яких ангели дивляться. Як має вродитись дитина, то Всевишній прорубує в небі віконечко і анге-*

ла садовить біля нього: має він уважно писати у книгу вічну свою все добре і зле, що чинитиме чоловік: на землі видається, що зоря мерехтить. А як вмирає людина, віконечко зачинається, і зоря... з неба спадає» [3, с.272].

Зв'язок з померлими в народному баченні інтерпретується завдяки ситуації тривоги, яку відчуває Олександра Михайлівна під час розлуки з Пантелеймоном Олександровичем. Жінка спостерігає в небі пташиний ключ і пригадує, що то *«душі, що в засвіти відійшли, оповідка древня казала»* [3, с.320]. Така картина постає напередодні повернення хворого П.Куліша додому та його подальшої смерті.

І.Корсак обгрунтовує народний вплив на формування письменниці Ганни Барвінок. *«Допоки жива, ту красу передань маю вплимати і на папір покласти»* [3, с.266], – міркує героїня. Тому в тексті читаємо повір'я про горіх, який *«тямуці люди бережуть надійно у скрині, бо приносить, переконані, він щастя й багатство»* [3, с.266]; про грушу, яку *«рубати – великий гріх, хто надумається таке вчинити, того спіткає доля лиха»* [3, с.266]. Чула до народного світовідчуття, Олександра запам'ятала прикмету: *«буде здоровим той, хто почує першим яблунка, що весни ранньої виспівувати взявся на груші»* [3, с.267].

Опосередковано І.Корсак демонструє те, що в часи життя Олександри Білозерської (1828–1911) в суспільстві все ще побутує сильна віра в давні культурні стереотипи українців. Так, будучи вже заміжною, героїня пригадує як під час весілля *«під смішки та пересмішки її на діжу садовили, – аби була доброю господинею»* [3, с.266]; як *«серед інших дарунків її сподобили прегарним намисто – має воно берегти від простуди»* [3, с.266]. Як відомо, намисто в Україні було однією з найпоширеніших нагрудних прикрас, яке виконувало естетичну та магічну функції. На думку В.Скुरатівського [5, с.469], первісно головною роллю його було оберегова, бо за своєю формою намисто нагадує замкнуте коло або вінець, а це в свою чергу символізує безконечність, безперервність буття. Зазначається в романі й більш архаїчне повір'я, пов'язане з цією жіночою прикрасою: коли *«нанизували у той разок два чи й більше вовчих зубів, аби від напасті боронили»* [3, с.266]. Тут вбачається відсилання до тотемічної міфології.

Описується в романі «Перстень Ганни Барвінок» також сфера ритуалізації життєдіяльності людей. Зокрема, доводилося бачити Олександрі як дівчата, *«ворожачи про одруження, закидали на грушу вінки чи кільця; грушами осипає молодого мати в час весілля, аби багатим став та дітками хата повнилася»* [3, с.267]. Виконує окремі обряди і головна героїня. Будучи ще неодруженою, Олександра зробила дії, внаслідок яких вважатиме пізніше *«сама собі світ білий замкнула»*.

Знала ж бо, «як дівчина хоче приворожити парубка, то, лягаючи спати, ховає у косу свою замок, вона замикала його і пошепки промовляла: «Суджений-ряжений, прийди до мене ключа просити»» [3, с.266].

Нешчасливе подружнє життя Кулішів обумовлюється відсутністю дітей. Тому вмотивовано в сюжеті відтворено спілкування Олександри Михайлівни з сільським жіноцтвом, де подаються поради: «– Треба з'їсти три бруньки із яблуні, яка вперше цвіте»; «–Помагає напевне узвар із кори, де дуб із березою зрісся»; «– А ще певніше ... підмішати у їжу кров зайця, чорного півня та з'їсти серце варене їжачка» [3, с.272]. До того ж «вербовим гіллям радили підперезуватися – і те робила» [3, с.272], – йдеться в романі. На жаль, обрядодії не приносять сподіваних результатів, тому «на схилі літ виникає думка взяти на виховання дитину» [3, с.272].

Виправданним видається і переконання героїні в тому, що в природі все має душу. «Традиційно криниця була найпочеснішим атрибутом родинного об'єкта» [5, с.413]. Відтак, з особливою повагою ставилися до води, то «аби колодязь воду чисту давав та здорову, поштиво звертатись належить: «Добрідень, колодязе Іване! Даєш водицю із креміння, із каміння, із гір, із долин, із джерел, я воду буду брати, і буду хліб упускати. Земле Уляно, водо Тетяно! Матір Божя на олив'яній горі, на приданській землі там Сина Божого зродила, і з того колодязя воду брала, і святою водою обливала» [3, с.267]. Дослівно переданий текст замовляння-звертання до криниці доводить той факт, що письменниця Ганна Барвінок збирала усну народну творчість та опікувалася її збереженням для нащадків.

Зважаючи на викладене вище, констатуємо, що повір'я, залучені до роману «Перстень Ганни Барвінок», насамперед увиразнюють образ Олександри Михайлівни. Головна героїня впродовж життя спостерігає закоріненість оточення на давніх народних уявленнях. Прецедентний фольклор передається від покоління до покоління і, природно, вплинув і на світовідчуття письменниці Ганни Барвінок. У романі І.Корсака така усна народна творчість супроводжує О.Білозерську-Куліш у найважливіші моменти її життя. Символи, які згадуються – зоря, птах як душа, горіх, груша, діжа, намисто, вода – є традиційними для української культури. Разом з тим, залучення прецедентного фольклору до роману свідчить про його невмирущість у суспільстві XIX ст.

Список використаних джерел

1. Мізінкіна О., Чигиринський А. Прислів'я та приказки як інтертекст у романі «Перстень Ганни Барвінок» І.Корсака. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2022. Вип.53. С.163–171. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-24>

2. Нахлік С. Українські фольклорні джерела «Москаля-чарівника» І.Котляревського. *Народознавчі зошити*. 2014. № 4 (118). С.790–800.
3. Корсак І. Перстень Ганни Барвінок. Корсак І. *Отаман Чайка*. Київ: Ярославів Вал, 2018. С. 152–328.
4. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / Упоряд. А.П. Пономарьова та ін. Київ : Либідь, 1991. 640 с.
5. Скуратівський В. Русалії. Київ : Довіра, 1996. 734 с.

УДК 81-115;3.036.1

Матющенко Анжела Вікторівна

канд. філол. наук, науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст. та сучасного літературного процесу.
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
м. Київ, Україна

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ПРОЕКЦІЇ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ БІОГРАФІЇ: ЗДОБУТКИ ТА ПРОРАХУНКИ

За останні три десятиліття чимало історико-літературних біографій вітчизняних письменників отримали всебічне наукове переосмислення, й цей процес торкнувся насамперед митців, що належали до покоління Розстріляного відродження. А також тих, кому довелося працювати у надскладний період панування псевдоестетичної та ідеологічно заангажованої доктрини під назвою соцреалізм, яку тоталітарна держава використовувала для духовно-психологічного контролювання своїх громадян. До постатей, чий творчий та життєвий шлях зазнав за останній період почасти радикально протилежних наукових трактувань, зокрема, у працях І.Кошелівця, Р.Корогодського, С.Тримбача, належить, безсумнівно, Олександр Довженко, геній світового кіно та прози, зачинатель новітнього драматургічного жанру сценарію та його прозового аналогу – кіноповісті. Його бурхлива біографія і в силу своєї художньої багатогранності та карколомних життєвих перипетій, й тому, що в ній відбилися й розквіт української культури 1920-х років, й її підступне знищення та соцреалістичне уніфікування підчас трагічних 1930-1940х років, – отримала сьогодні чимало не тільки суто літературознавчих та кінознавчих інтерпретацій, а й інтермедіальних проекцій. Насамперед – це документальні фільми, що завдяки стереоскопічності свого впливу на сприймача, можуть бути надзвичайно цінним засобом осмислення шляху Довженка, зокрема, у школі

та виші. Отже, кореляція або необхідне й достатнє перетинання цих інтермедіальних проєкцій з власне досягненнями вітчизняної науки – можуть стати самі по собі предметом наукового інтересу, так само, наприклад, як і кіноігрові інтерпретації письменницьких біографій: «У контексті стрімкого розвитку інтермедіальних студій особливої актуальності набуває вивчення художніх феноменів, які виникають внаслідок діалогу різних видів мистецтва, зокрема, літератури й кіно. До мистецьких продуктів, що виступають проявами такого діалогу, відносимо екранізації художніх творів, сценарії фільмів, кіноромани, так звані «новелізації» (написані за мотивами популярного художнього фільму чисеріалу літературні твори, що покликані задовільнити інтерес реципієнта до наявних у будь-якому кіносюжеті недомовленостей і непроясненостей чи смислових лакун), а також письменницькі байопіки – біографічні фільми, що розповідають про перипетії долі й подорожі особистого життя відомих літераторів. Сюжет такого байопіка вибудовується на основі художньої біографії –жанрового утворення, оригінальність якого зумовлена тим, що в ньому достеменно відоме або «об’єктивне» (тобто те, що є прерогативою історії), більшою чи меншою мірою пов’язане з імпліцитним образом автора, який вимальовується у нашій свідомості під час читання його художніх творів, а отже з суб’єктивним і з літературою як такою. Тож цілком закономірно, що чим драматичнішою та/або загадковішою є доля письменника, тим привабливішою виявляється його постать для творців найрізноманітніших фікціональних життєписів, біографічних версій, спекулятивних пояснювальних схем тощо»(4:295).

Здобутки та певні прорахунки інтермедіальних інтерпретацій біографії О.Довженка хотілося б розглянути на прикладі одного з кращих її зразків – фільму «Довженко в огні»(2014, реж. І.Шатохіна), з великого історико-документального циклу «Мить історії», створеного під керівництвом доктора історичних наук Юрія Шаповала. Відразу слід відзначити виняткову фактологічну ґрунтовність і багатогранність та художньо-мистецьку актуальність подачі матеріалу у серіях даного циклу, присвячених українським політичним діячам, письменникам та митцям. Всі вони, вкладаючись у жанр кінодокументального дослідження біографії конкретної видатної особистості, відрізняються різною мірою залучення новаторських художніх прийомів сучасного неігрового кіно. Так, наприклад, у серії, присвяченій біографії Володимира Винниченка, крім традиційного використання хронікальних кадрів або епізодів з коментарями дослідників творчості й життя письменника, одним з ключових способів відкрити для глядача духовно-психологічний світ Винниченка – стає буквальне занурення глядачів в

атмосферу садиби митця у Мужені, де після бурхливих перипетій своєї політичної та письменницької долі, Вінниченко стає більшою мірою філософом-відлюдником, селянином й пророком водночас. У серії, присвяченій надскладній постаті флагамена Розстріляного відродження Миколи Хвильового, використано вже інший художній прийом – вставні епізоди театрального дійства з єдиним актором у ролі блазня, який, коментуючи складні духовні та ідеологічні перипетії буття Хвильового, корелює з юнгіанським Трікстером – провідником між Персоною та Тінню – тобто двома іпостасями Хвильового як комуніста-романтика та проповідника Азійського ренесансу.

Фільм «Довженко в огні», знятий пізніше, містить в собі вище розглянуті прийоми, але структуроутворюючим в ньому стає ще один, актуальний для жанру сучасної неігрової біографії художній засіб. Це поєднання неігрових фрагментів (хроніка, авторська оповідь, коментарі науковців) із власне ігровими: коли у природних та павільйонних декораціях з'являються актор у ролі самого Довженка, мати з немовлям на руках як спогад й символ, та дві фігури донощиків, що в різні періоди життя митця, спілкуючись з ним, надавали матеріали для кнєведистської справи на нього. Талановита гра харизматичного й зовні подібного на Довженка актора П.Мамонтова перетворює ці ігрові епізоди на надзвичайно сильний засіб інтермедіального впливу на глядача, де поєднуються багатогранний образ самого Митця (на тлі Десни, у робочому кабінеті, на трибуні, в полемічних діалогах з опонентами) та відчуття справжності, достеменності реакцій, розмислів, та почуттів самого Довженка у цих епізодах. Відкрита, палка акторська емоційність, з якою звучать з екрана рядки з «Щоденника», листів та прозових творів митця, своєю чергою підкріплює також неігрові епізоди стрічки до яких належать: 1) авторська оповідь Ю.Шаповала, що пронизуючи весь фільм, звучить на тлі різних локацій – у садку кіностудії ім.О.Довженка, в його робочому кабінеті та павільйоні, де знімався «Щорс»; 2)коментарі науковців – дослідників шляху митця – доктора філософських наук Є.Пролеєва та кінознавця С.Тримбача; 3)синтез у зображувальному ряду стрічки хроніки, кадрів з ігрових фільмів майстра, його фото та кінопортретів. Разом із тим, поєднання в ігрових епізодах акторської гри та монологів із проєкціями на весь екран кінокадрів з фільмів режисера – породжує у сприймачів «Довженко в огні» ефект відображення самого процесу творення й навіть роботи митецької підсвідомості.

Отже, поєднання всіх цих інтермедіальних засобів у стрічці надзвичайно урізноманітнює й підсилює її вплив на глядача однак не перетворює її на довільну кінофантазію на тему долі митця. «Довжен-

ко в огні» залишається при цьому у рамках жанру неігрового біографічного кінодослідження з дещо інверсійно побудованим сюжетом, що простежує майже весь життєвий шлях майстра. Він розпочинається з 1940-го року, коли після створення оборонного фільму «Аероград» та виконання соцзамовлення, яким став «Щорс», Довженко стає керівником Київської кіностудії й тут же, в силу своєї непогамовної вдачі «перебудовника світу», намічає цілу програму її художньої українізації – й тому одразу сам перетворюється на об'єкт цілодобового стеження з боку каральних органів. Відшукуючи причину їх нездоланної недовіри до вже уславленого владою лавреата, що радиться з самим Сталіним, автори фільму повертаються на два десятиліття назад, до юнацьких літ Довженка – до періоду національно-визвольних змагань та його участі у петлюрівському війську, порятунку від страти завдяки приєднанню до лав боротьбистів й показовому вибору на користь більшовизму, який після тріумфальних дебютних картин «Звенигора» та «Земля», – був і творчо доведений «Арсеналом», «Іваном», «Аероградом» та «Щорсом». Коментуючи ці перипетії Довженкової життєво-художницької біографії Є.Пролєєв акцентує увагу на стражденності цього шляху, обумовленої вродженою гіперчутливістю митця, його почасти болісному переживанні природи й світу, а також наголошує на тому, що конформізм режисера був підсвідомо скерований незнищеними прагненнями через накинута йому іззовні ідейне надзавдання – пробитися до свого справді інтимно-щирого митецького вислову – як от омріяний, але так і нездійснений «Тарас Бульба». Натомість С.Тримбач у своєму аналізі поданих у фільмі фактів спирається на концепцію, викладену у власній монографії, – про схильність Довженка до волонтаристськи радикального лівого мистецтва, що своєю чергою відобразилось у його творчості через домінування чоловічої сили (принагідно уособленої в більшовизмі) над жіночним романтично-сентиментальним типом українського світовідчуття. Однак у фіналі стрічки, де досить коротко викладено історію створення кіноповісті «Україна в огні», обидва коментатори наголошують на повносілій інтеграції в ній жіночого начала, коли центральним стає метафоричний образ стражденної України як великої удовиці: «Народ гине, і це трагедія – зовсім не вселенська (людство не помічає присутності того народу на історичній сцені), а всього лишень приватна. У тому сенсі, що вона є фактором життя одного митця – принаймні таким є самовідчуття Довженка. Це трагедія справді не помічається ніким, вона не є чимось значимим в існуючій ціннісній вертикалі – чим далі, тим прикріше митцеві усвідомлювати цю думку. Цивілізацію витворено у такий спосіб, що помічається присутність тільки тих, хто себе окрес-

лив, «врубав» у світовий простір...*Ситуацію може змінити тільки спасительний жест пророка... Так було у XIX столітті, коли цю місію здійснив Тарас Шевченко. У XX її покладає на себе Олександр Довженко.* (курсив мій – А.М.). Тільки через нього народ український може дістати долю – як щось окреслене у світових обширах, як щось виразне... Довженко-митець мав свою долю, свою історичну «походочку» (згадаймо Прогульника з «Івана»). Він і кинув її на олтар служіння своєму народові, жажнувшись самої можливості його повної загибелі» (5; 441-442).

Ю.Шаповал своєю чергою наголошує на тому, що будвши все життя під пильним наглядом каральних органів (про що свідчать у фільмі численні документи) Довженко все ж таки – в силу своєї глибокої любові до власного народу та непогамовно палкої людської та митецької вдачі – наслідився на сторінках власного «Щоденника» та «України в огні» піддати критиці саму антигуманну сутність «кріпосного соціалізму». На жаль, за всієї багатой інтермедіальної стереоскопічності та глибини аналітичних міркувань, до головної вади фільму «Довженко в огні» треба віднести недостатньо виразний фінальний акцент, необхідний для повноти викладу історико-літературної біографії Олександра Довженка, – акцент на тому кардинальному й рятівному внутрішньому переродженні митця, яке з ним відбулося у роки Другої світової війни й знайшло свій художній вияв у провіденційній кіноповіді «Україна в огні». Оскільки означивши й відобразивши у своїй стрічці метафорою «Довженко в огні» – майже весь хресний шлях майстра й творчий і людський – автори стрічки мали б у висновках увиразнити діалектичне сходження цього шляху на вершину пророчого одкровення, яке компенсувало своєю історико-філософською та духовно-естетичною значущістю усі минулі компроміси генія з тоталітарною дійсністю.

Список використаних джерел

1. Корогодський Р. Довженко в полоні. Розвідки та есе про майстра. Київ: Гелікон, 2000. 347 с.
2. Кошелівець І. Олександр Довженко : Спроба творчої біографії. Київ: Сучасність, 1980. 428 с.
3. Марочко В. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. – 285 с.
4. Торкут Н. Кінематографічні проєкції біографічного наративу в просторі шекспірівського дискурсу: від фальсифікації історії до фікціоаналізації образу/Література й історія: матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Запоріжжя. 2022. – 295-298 с.

5. Тримбач С. Олександр Довженко. Загибель богів: Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: Глобус-прес, 2007. – 800с.

УДК 82.091

Гурдуз Андрій Іванович

канд. філол. наук, доцент, доцент кафедри української мови і літератури, Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського, м. Миколаїв, Україна

**СПІЛЬНІСТЬ І СВОЄРІДНІСТЬ МІФОПОЕТИКИ
«ГОНИХМАРНИКА» ДАРИ КОРНІЙ І «СУТІНКІВ» СТЕФЕНІ
МАЄР У ДЗЕРКАЛІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ**

Швидка еволюція фентезі з початку ХХІ ст., ґрунтована на інтелектуалізації, мотивує до продовження позитивного переосмислення його статусу в жанровій систематиці; академічні оцінки засвідчують визнання за раніше недооціненим метажанром одного з найпродуктивніших шляхів розвитку сучасного мистецтва. Фокусування цього художнього корпусу на переосмисленні глобальних проблем цивілізації, логіки історії й сьогодення, відображення специфіки аспектів менталітету у сполученні з провідними міфотворчими техніками мотивують комплексний аналіз фентезі широким колом фахівців-гуманітаріїв. Відповідно особливий науковий інтерес викликає зіставлення творів, репрезентативних для певного національного простору з широким культурним резонансом. Продуктивність такого компаративного підходу виправдана з погляду актуальних питань розвитку теорії фентезі, котра останні десятиліття переживає методологічний колапс, але ускладнена відчутним впливом на ключові зразки метажанру масової культури.

Виходячи з окреслених міркувань, зіставлення популярних у перші десятиліття ХХІ ст. відповідно в американській та українській літературах творів «Гонихмарник» (2010) Дари Корній і «Сутінки» (2005–2020) Стефені Маєр є актуальним і вельми перспективним. Попри національний розголос і переважно прихильну реакцію читача, ці тексти нового покоління викликали ряд полемік, причому у разі з вітчизняним романом ситуацію ускладнив сформований з рекламною метою стереотип Дари Корній як «української Стефені Маєр».

Метою вперше здійснюваного нами зіставлення «Гонихмарника» і

«Сутінків» є визначення спільності і своєрідності їхньої міфопоетики на тлі масової культури. Реалізація цієї мети передбачає зосередження уваги на з'ясуванні ключових концептів у названих романах, а також на специфіці втілення в них артикульованої Е. Фроммом дилеми «мати чи бути», тобто, в першу чергу, векторів вітальності й тілесності.

Компаративні студії прози Д. Корній і С. Маєр досі не проводились, хоча українка в низці інтерв'ю суперечливо коментувала репліки на користь оригінальності свого тексту. Запропонований автором цього матеріалу автономний комплексний аналіз «Гонихмарника» з погляду традиції й новаторства також може бути доповнений і розширений, виходячи зі світової панорами фентезі початку ХХІ ст. «Сутінкам» як світовому бестселеру присвячено ряд наукових праць, однак усебічний розгляд концепції міфотворчості саги поки не відбувся, а наявні студії розглядають переважно систему образів твору як максимум – у проєкції на гендерну площину, котра тут явно переоцінена (М. Костиховою), та в контексті питань тілесності (Х. Маклеод), хоча підключення цих роздумів для комплексного аналізу концепції саги не спостерігаємо.

У метапрозі Д. Корній «Гонихмарник» посідає одне з найважливіших місць, закладаючи основні імперативи й принципи поетики її романістики. Перебуваючи в силовому полі масової літератури й культури загалом, авторка синтезує елементи вітчизняної й зарубіжної культурних традицій, формує параметрально специфічний метароман та виписує продуктивний для сучасного українського письменства авторський міф. Провідний для її прози образ жінки-воїтельки й захисниці органічний фентезійному тлі початку ХХІ ст. в Україні і світі. Певна співвідносність сюжетних рішень «Гонихмарника» до колізій «Сутінків» С. Маєр зумовила поспішне сприймання українського твору як їхньої національної адаптації, що не відповідає дійсності. Значно відрізняючись від американської саги за масштабом подій та концептуально, «Гонихмарник» побудований з урахуванням західних мистецьких тенденцій, кліше масовізму, однак – на основі українського матеріалу, перебуває в тісному зв'язку з традиціями вітчизняного модернізму (М. Коцюбинського, Лесі Українки й ін.) та підпорядкований концепції виформовування національної міфотворчості. Очевидно, що виконані також не без впливу масової культури (у першу чергу, голлівудської кіноіндустрії, традиції вампіриади) «Сутінки» формально близькі «Гонихмарнику» в силу суспільно-типологічних і психологічно-типологічних сходжень, за класифікацією Д. Дюришина. При цьому важливо, що американська сага не містить поворотного в

сенсі розвитку нації й принципового, в такий спосіб, у міфотворчій площині меседжу, тільки незначно корегуючи традицію зображення вампірського образу в його культурологічному просуванні. На відміну від цього, український роман із зосередженням на інших образних матрицях сфокусований на висуванні національно значимих імперативів, одним із яких є висування на перший план жінки як провідниці національної пам'яті, спадкоємниці чоловічого і послабленого з часом начала.

Як і героїня Д. Корній, Белла Свон – бунтівниця, але її бунт зосереджений на гендерному полі багато в чому егоїстичних мотивів вічного існування. У поєднку живого (люди) й ірраціонального в «Гонихмарнику» вирає перше, а в «Сутінках» як мета героїні піднесене життя вампірів, котре змінює для неї полюс від неживого в живе. Системні підкреслення в сазі переваг вампірського існування підсилені порівняннями відчуттів Белли після її переродження у вампірку з переживаннями в тілі людини. Яскравість і «справжність» нових для дружини Едварда Каллена відчуттів у тілі «богині» сполучені з пригадуванням попереднього досвіду, коли, зізнається героїня, вона дивилася на світ людськими очима, не бачачи його. Неминучість переходу дівчини у світ небуття означена прогностичним для сюжету твердженням її батька в «Новому місяці».

Йї Аліна, і Белла в цих творах рятують своїх коханих, але вчинки української героїні тільки альтруїстичні, вона позбавлена амбіцій жити вічно й отримує надприродні здатності як дар у результаті проходження вимушених випробувань. Засліплена ж бажанням бути вічно, американка домагається вічного існування, але як небуття.

Звернемо увагу також послідовне проведення в «Сутінках» паралелей до «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра, причому центром інтриги авторського зіставлення стає не тільки аналогія неприпустимості поєднання жінки і вампіра як представників різних (ворожих – у проєкції на зміст англійської п'єси) таборів, але й припущення Беллою Свон довірливих стосунків Джульєтти і Париса [3, с. 370], а отже, осмислення героїнею суперників Едварда Каллена і Джейкоба Блека відповідно як Ромео і Париса. При оригінальному розробленні С. Маєр шекспірівської лінії й системному дотриманні асоціацій своїх персонажів із дійовими особами англійського метра іронічне згадування Ромео і Джульєтти Д. Корній швидше натякає на можливе осмислення кохання героїв «Гонихмарника» у світлі веронської трагедії: «Теж мені Капулетті та Монтекті, Ромео та Джульєтта» [1, с. 251].

Бажання сучасних американців бути вічно молодими відображене в сазі й підтвержене захопленням співвітчизників С. Маєр суперге-

ройською міфологією, постаті котрої, як правило, вічні, тут же фіксуємо власне страх Белли після зустрічі у ві сні себе у віці померлої бабусі [3, с. 4–6].

Складний синтез у тексті «Гонихмарника» алюзій і ремінісценцій із «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського і «Лісової пісні» Лесі Українки всотує відповідні моральні настанови, котрими пронизані ці модерністські твори, що, у сполученні з осучасними й актуалізованими Дарою Корній образами слов'янської міфології, формує особливу, близьку до казкової атмосферу, яка в романі 2010 р. поширюється від Карпатських гір до Львова й уможливорює кваліфікацію «Гонихмарника» як репрезентанта власне міського фентезі. Інновацією Д. Корній можна вважати своєрідну інсталяцію образу гонихмарниці в сучасне національне буття [1, с. 280] як підхоплення видозміненого слов'янського мотиву воїтельки. Бажання ж Белли Свон стати надлюдиною сполучене з прозорим гендерним імперативом і амбіціями героїні зайняти ключове місце в житті, бути в центрі уваги, хоча її прагнення рятувати коханого Едварда також сильне.

В українському романі, крім іншого, виявляємо зближення доброго і злого начал, що вписує «Гонихмарника» до корпусу поширених у кінці ХХ – початку ХХІ ст. творів з акцентуванням розмитості межі добра і зла або її відносності. Парадоксально сприймається в цьому контексті форма висловленої в романі тези святого Юрія про добро і зло з прозорим натяком на їх відносність: «...завжди є право вибору. Між тим, що ви, люди, називаєте добром, і тим, що називаєте злом» [1, с. 221]. Характер переосмислення вампірських образів у «Сутінках» відповідає тенденціям розвитку сучасної вампіради, коли згідно з амплітудою інтерпретації цей художній образ здатний бути не тільки другом і можливим коханцем (коханкою), чоловіком чи жінкою для людини – перетворення в нежить стає мрією персонажа (в «Імперії страху» Б. Стеблфорда), «рятуванням» від смерті з відповідною підміною понять для масового реципієнта (в «Темному альянсі» і «Темному вампірі» Л. Дж. Сміт, «Нації вампірів» (США, 2012) реж. Т. Чапканова) тощо. Пошуки вампірами духовності і Бога (як у «Забороненому плоді» Л. Гамильтон) суголосні аналогічним душевним і духовним порухам утілень монструозного взагалі в літературі перших десятиліть ХХІ ст., коли факт власне одухотвореності демонічного персонажа вже не ставиться під сумнів. Названі параметри інтерпретації образу вампіра рельєфні в «Сутінках» С. Маєр.

Осяяне коханням до Едварда Каллена-вампіра, прагнення Белли Свон стати вампіресою розглянуте в оптиці ряду семантичних площин (зокрема, гендерній) і маркує бажаний для неї світ нежиті в особливу

тональність – божественного, причому виражено античної епохи. Відповідна стилізація зображеного ряду вампірів на картині в домі Карлайла Каллена; саме «божественними» епітетами підкреслена краса Едварда, схожого на «забутого язичницького бога краси» [3, с. 7], на Адоніса. Навпаки, сприйняття ним Белли протягом певного часу як демони ці символічне і є відлунням означеної нами тенденції нівелювання в сучасному фентезі різниці між полюсами добра і зла та їхнього іноді взаємозаміщення. Системне й послідовне введення античного елемента діалогізує в інтертексті саги з менш вираженим християнським складником – такого самого порівняння вампірів з ангелами, у чому вбачаємо спробу аспектного переходу в переосмисленні вампірського персонажа також до християнської парадигми. Так, Карлайл Каллен виглядає як «золотоволосий ангел» [3, с. 20], акцентоване ангельське обличчя Едварда й под. Третій синонімічний складник інтертексту в циклі романів – сучасна С. Маєр супергеройська міфологія (обігрувана і в її «Недовгому другому житті Брі Таннер»). Подвійне й контрастне життя Аліни в «Гонихмаринку», про яке йдеться в епілозі, також відповідає принципу існування коміксоїда.

Звернення героїнею С. Маєр при оспівуванні вампірів до протилежного полюсу зла – божественного не випадкове й мотивоване не тільки принципом контрасту. Згідно з логікою трансформації у фентезі кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. парадигми «добро – зло» асоційовані з полюсами цієї опозиції образи взаємозближуються, набуваючи характеристик одне одного. Разом зі зростанням статусу демонічного, вампірського як okazіонально подібного до божественного, в «Сутінках» знижується статус власне божественного. Про своєрідну компенсацію при цьому можна говорити за умови врахування, що в межах християнської культури античні олімпійські божества трактуються як язичницькі й демонічні. Душевні муки демонічної істоти в зіставлених творах очевидні й поглиблюють драматизм становища Сашка-Кажана і вампіра Едварда Каллена, котрі усвідомлюють неможливість бути з обраницею й не бути з нею. Важливу роль у творах відіграє живописно-музичний інтертекст.

З іншого боку, мотив монструозного як божественного в «Сутінках» відтінено концептуальним для саги атрибутивним мотивом каміння (як мармуру), застосовуваним часом для аранжування при змалюванні ірраціональних постатей у сучасному фентезі (наприклад, у «Джонатані Стренджі і містері Норреллі» С. Кларк). Саме камінні у сприйнятті Белли до її переродження не тільки Едвард («мармурове

обличчя» [3, с. 20], «мармурове чоло» [3, с. 24] і «мармурове тіло» [3, с. 512] в цілому) чи його сестра Еліс («мармурова шкіра» [3, с. 388]), але й, скажімо, ворожий їхньому клану вампір Лоран [3, с. 245]. Така «камінна» характеристика, крім іншого, дистанціює табір персонажів-людей у сазі від табору нелюдей, так чи інакше додаючи останньому ознак неживого. У такий спосіб, омріяний Беллою Свон перехід у вампіри підтекстно осмислюється переходом у вічність небуття, коли останнє підноситься як різновид існування – вічного й невразливого, оскільки вразливе тільки живе.

Аналіз засвідчує різноспрямовану векторність зіставлених творів. Коли в українському романі абсолютизоване прагнення до життя й боротьби за нього в духовному сенсі, то в американському циклі акцентоване прагнення будь-якою ціною продовжувати існування, навіть підмінене небуттям. Останнє підкреслене домінуванням тілесного і предметного в тексті. У творі ж Д. Корній превалює абстрактне, високе. Ці дві тенденції логічні в історії цивілізації і сформульовані Е. Фроммом [2, с. 13] як відповідно бажання *мати* (у Белли Свон) і *бути* (в Аліна). З огляду на репрезентативність таких векторів у сучасному фентезі варто говорити про певну універсальність відповідних філософій у нинішньому метажурі з тяжінням *бути* у східноєвропейському сегменті фентезі і *мати* – в його західноєвропейському і північноамериканському сегментах. Супровідний набір символів і міфологем у творах Д. Корній і С. Маер, як видно з вищесказаного, підтверджує зроблений висновок.

Ідейно й за формою втілення роман «Гонихмарник» і романний цикл «Сутінки» органічні літературно-мистецьким тенденціям ХХІ ст., національним літературним і міфологічним традиціям при їх творчому розвитку і виявляють зумовлені типологічні сходження. У сполученні різнонаціональних культурних елементів образ українського Гонихмарника осучаснюється, розширюючи свою художню валентність. Нова інтерпретація образу української «нижчої міфології» у Д. Корній оригінальна і є кроком на шляху вибудовування вітчизняною літературою міфотворчості нової доби. Сага С. Маер також показова в розвитку міського фентезі і становить репрезентативний приклад формованої в ньому нині картини світу з оновленою парадигмою співвідношення сил добра і зла. Підтекстні ідеї циклу при цьому в силу рельєфності й системності вираження варто розглядати як імперативи, ступінь впливу яких на молодого масового реципієнта вельми високий.

При констатації у творах гендерного акценту виявляємо в них комбінаторний характер міфопоетики з провідними векторами вітальності й тілесності. Останні в дешифруванні концепції Е. Фромма лунають як

життєві стратегії *мати* («Сутінки») і *бути* («Гонихмарник») та аранжовані в сюжеті відповідними наборами міфологем і символів. Особливої уваги тут заслуговують мотиви каменя і тіла в американському творі та крилатості – в українському.

Ширший аналіз романістики Д. Корній і С. Маєр у фентезійному контексті, зокрема на тлі трансформацій образів дияволяди, є доцільним і перспективним; він сприятиме глибшому розумінню еволюції сучасного метажанру на ідейно-концептуальному рівні й на тлі впливу масової літератури й культури.

Список використаних джерел

1. Корній Д. Гонихмарник / передм. Люко Дашвар. Харків: Кн. клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2010. 336 с.
2. Fromm E. To Have or to Be? London; New York: Continuum, 2008. xx, 182 p.
3. Meyer S. New Moon. New York; Boston: Little, Brown and Company, 2009. 565 p.

УДК 821.162.1-31.09Токарчук

Журба Світлана Степанівна

канд.філол. наук, доцент, доцент кафедри української та зарубіжної літератури, Криворізький державний педагогічний університет, м. Кривий Ріг, Україна

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ РОМАНУ «ОСТАННІ ІСТОРІЇ» ОЛЬГИ ТОКАРЧУК

Сучасна наратологія презентує розгляд тексту як комунікацію автора з читачем, де «голос автора» є важливим в історії дієгетичного наратора. Наративні принципи побудови художнього твору залежать від багатьох чинників, зокрема, на думку О. Ткачука, «оповідна система окремого твору індивідуальна, але водночас має щось спільне з подібними текстами, тому її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку, стильової манери письменника» [3, с. 63]. Індивідуально-стильова манера сучасної польської письменниці Ольги Токарчук та художній наратив творів визначили інтеграція реалізму, модернізму, орієнтація на екзистенційну філософію буття окремої особистості, постмодерністський погляд на світ. Постмодерністські тенденції означені в хронотопній складовій, де

зміщуються просторові та часові шари, і головну позицію займає особистісний хронотоп.

Домінантними принципами наративної стратегії, імагології творів письменниці є національний та автобіографічний концепти. Інтерпретація фактів з історії родини, звернення до питань національної свободи, історичний та духовний досвід жителів прикордоння (українсько-польські креси), особисте життя як творчість, професія психологом та підтримка партії зелених стали продовженням традиції польської літератури та естетико-творчим виявом ситуації сучасної епохи в епіці Ольги Токарчук.

Ольга Токарчук є авторкою прозових творів: «Мандрівка людей Книги» («*Podróż ludzi Księgi*»), «Е. Е.» («*E. E.*»), «Правік та інші часи» («*Prawiek i inne czasy*»), «Гра на багатьох барабанчиках» («*Gra na wielu bębenkach*»), «Останні історії» («*Ostatnie historie*»), «Бігуни» («*Bieguni*»), «Веди свій плуг понад кітками мертвих» («*Prowadź swój pług przez kości umarłych*»), «Книги Якова» («*Księgi Jakubowe*»), за які нагороджена літературною премією «Ніке», Міжнародною Букерівською премією, Нобелівською премією (2018), яку отримала за наративний погляд на світ та енциклопедичний підхід у змалюванні перетину кордонів як форми життя. Проза письменниці характеризується експериментальністю формозмісту, нелінійністю, грою з текстом та читачем, іронічністю, екзистенційним змістом.

Роман «Останні історії» виданий у 2004 році, вийшов у перекладі українською Яриною Сенчишин у 2007. Твір привертає не тільки тематикою – зверненням до історичної пам'яті, інтерпретацією історії українсько-польського прикордоння, але й використанням авторкою наративних прийомів для впливу на читача задля естетичного довершення художньої тканини тексту. Проблема структури «Останніх історій» вже окреслена в попередніх розвідках, зокрема аналізі часопростору роману [2] та компаративного аналізу форми спогадів у творі польської письменниці та романі «Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса [1].

Моделювання змістової та формотворчої структури наративу в постмодерному творі здійснюється відповідно авторської інтенції, організації подієвої інформації в межах оповіді. У літературному творі визначають два типи нарації: безпосередньо через «я» оповідача (нарація від першої особи – гомодієгетичний наратор) та опосередковано через «я» об'єкта спогадів (нарація від третьої особи – гетеродієгетичний наратор).

Взаємодія в художньому творі автора, наратора і читача регулюється встановленою автором модальністю та наративною стратегією. Під

нарративною стратегією розуміємо техніку конструювання тексту, вибір прийомів організації оповіді, специфіку компоновання цілісної оповіді, спрямовану на досягнення певного художнього ефекту (авторська інтенція), інтертекстуального прочитання та читачької рецепції «задоволення від тексту» чи «насолоти від тексту» (Ролан Барт).

Наративна стратегія роману «Останні історії» детермінована поліфонією голосів – авторки та трьох героїнь, кожна з яких репрезентує свій погляд на світ; трьох часових площин, трьох просторів (топосів), трьох частин. Основою сюжету стало відтворення подій минулого через спогади представниць різних поколінь однієї родини. Оповідь у кожній з частин роману ведеться від однієї з жінок: розділ «Чистий край» від п'ятдесятичотирирічної Іди Мажец (хвороба та самотність спонукають переосмислити своє життя і вона відправляється в дім батьків), «Парка» – її матері Параскеви (смерть чоловіка і самотність навіюють спогади про минуле), «Фокусник» – доньки Майї (молода жінка, залишившись з дитиною, прагне знайти своє місце у світі в далекій Малайзії). Історія жінок у романі «розвивається за власними законами, особисте взаємопереплітається із суспільним, теперішнє з минулим» [1, с. 26]. Спогади переплітаються з подіями теперішнього, що вказує на ретроспективний характер оповіді, нелінійність зображення, зміщення хронотопу, використання прийому «потoku свідомості». Пам'ять жінок зберігає як окремі епізоди з минулого, так і розгорнуті картини. У нарративній канві тексту пам'ять є одним із механізмів відображення свідомості персонажа, цілісності його внутрішнього світу та навколишньої дійсності, адже оповідь – це репрезентація минулого, що пам'ятається.

Ольга Токарчук експлікує приватну історію жінок, вписуючи в історію країни/регіону – це події від 30-х років ХХ століття до початку ХХІ в Україні та Польщі. Взаємодія історичного та приватного хронотопу, «взаємоперетікання» часових і просторових координат визначають характер оповіді та композицію твору. Форма «потoku свідомості» стає виявом горизонту живого спогаду Іди, Параскеви, Майї.

Хронотоп кожної з частин роману відповідає подіям життя героїнь. Однак фокус зображення спрямований не на реальний час, а на відновлення пам'яті, тому певні факти життя жінок родини служать зв'язними елементами для розповіді про минуле (Іда згадує маму, Параскева – доньку, Майя – бабусю). Часові маркери роману розширюються і формують багаторівневий хронотоп: реальний час, спогади про минуле, історичний час, реконструкція подій минулого, які вплинули на життя родини.

Біографічна складова, еміграція родини до Польщі, травматичний досвід минулого викликаний розривом з Батьківщиною, адаптація до нового життя допомагають авторці конструювати наратив, керуючись автобіографічною пам'яттю (бабуся по лінії батька – українка з Тернопільської області, але оскільки батько став сиротою у семирічному віці, то українська історія родини їй була відома мало). Бабуся Ольги Токарчук у післявоєнний період пережила сумнозвісне примусове переселення на захід Польщі. У творі письменниця дистанціюється від власної родинної історії, ховається за образом Параскеви, розширюючи смислове поле для залучення досвіду інших емігрантів. Індивідуальна пам'ять Параскеви фіксує місця, пов'язані з життям у невеличкому селищі Західної України та історичною травмою вимушених українських переселенців у Польщу після Другої світової. Вирвані з рідної землі, українці розпорошилися по світу: *«Дорогою губилися діти, світлини і документи, так що не вдасться вже відтворити генеалогічних дерев. Є заледве сіянці, маленькі куцики. Той зник, той не повернувся, той виїхав до Штатів, того хтось застрелив, коли він повертався з війни, теж під Ключборком чи Калішем; тих підпалили сусіди, і згоріли всі їхні папери, тому тепер не відомо, ким вони були. Тамтих вивезли, викинули, вигнали. А ті, котрі вижили, сидять тепер тихо, притиснуті до землі, пильні»* [4, с. 78]. Українка за національністю, Параскева після переселення, говорить українською (рідною) мовою, дорожить вірою своїх предків і не може прийняти католицьку релігію. Це стає підґрунтям утвердження власної наративної ідентичності в іншому суспільстві. Травматичне минуле Параскеви прочитується через спогади Іди про поїздки матері в Україну, сакральні речі, привезені з батьківщини, тугу за рідною землею. Наративна стратегія фокусується на усвідомленні свого коріння, формування національної свідомості, цілісності індивіда.

Пошуки себе, власного щастя, генетичної пам'яті слугують інструментом виміру національної приналежності та матрицею ідентичності трьох жінок. Хронотоп художнього твору як один із чинників наративних стратегій впливає на читацьку інтенцію й сприяє глибшому осмисленню дійсності. Особистий часопростір кожної з героїнь органічно вплітається в соціально-побутовий, історичний. Оповідач у кожному з розділів подає історію крізь власний ракурс бачення, тому для оповіді характерна психологічна суб'єктивність. Наративна стратегія роману «Останні історії» фокусується на пошуку власної ідентичності, на усвідомленні свого коріння, на формуванні цілісності індивіда.

Список використаних джерел

1. Журба С. Погляд крізь час: спогади як художня форма репрезентації пам'яті в романах «Країна гіркої ніжності» Володимира Лиса й «Останні історії» Ольги Токарчук. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*: зб. науков. праць. 2021. Вип. 15. С. 21–36.
2. Журба С. Художня рецепція українського простору в сучасній польській прозі. *Wroclawska ukrainistyka: linngua, litterae, sermo* : monografia. Wrocław, 2022. С. 393–410.
3. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль : Астон, 2002. 173 с.
4. Токарчук О. Останні історії / пер. з пол. Ярини Сенчишин. Львів : Літопис, 2007. 166 с.

ЗМІСТ

Секція

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Даниленко Ірина Іванівна* Монументальна сковородіана у ліриці Ліни Костенко (на матеріалі вірша «Ой ні, ще рано думати про все...»).....3
- Харлан Ольга Дмитрівна* Урбаністична поетика сучасного детективу (Тадей Голоб «Озеро»).....8
- Лощинська Наталія Василівна* Полоністика на сторінках журналу «Червоний шлях».....15
- Подлісецька Ольга Олегівна, Пантелєєва Катерина Вікторівна* Художні форми відображення образу Роксолани в романі Павла Загребельного «Роксолана» та серіалі «Величне століття».....18
- Лебединцева Наталія Михайлівна* Актуалізація чуттєвих досвідів у контексті війни в поезії С. Жадана.....24
- Косарєва Галина Сергійвна* Рефлексії досвіду війни у поезіях Ії Ківи.....27
- Мізінкіна Олена Олексіївна, Чигиринський Артем Валентинович* Повір'я як фольклорний прецедент роману «Перстень Ганни Барвінок» Івана Корсака.....30
- Матющенко Анжела Вікторівна* Інтермедіальні проєкції історико-літературної біографії: набутки та прорахунки.....34
- Гурдуз Андрій Іванович* Спільність і своєрідність міфопоетики «Гонимарника» Дари Корній і «Сутінків» Стефені Маєр у дзеркалі масової культури.....39
- Журба Світлана Степанівна* Наративна стратегія роману «Останні історії» Ольги Токарчук.....45

ДЛЯ НОТАТОК

У Авторській редакції
Комп'ютерна верстка *К. Гросу-Грбарчук*
Друк *С. Волинець*. Фальцювально-палітурні роботи *О. Мішалкіна*.

Підп. до друку 19.06.2023.
Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 3. Обл.-вид. арк. 2,8.
Тираж 5 пр. Зам. № 6662.

Видавець і виготовлювач: ЧНУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50–03–32, 8 (0512) 76–55–81, e-mail: rector@chmnu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 6124 від 05.04.2018.