

Київський університет імені Бориса Грінченка  
Гуманітарний інститут



# MANUSCRIPT

*КЛАСИЧНА СПАДЩИНА  
І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ПРОЦЕС*

ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ КАФЕДРИ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2016, №2

**MANUSCRIPT:**  
**КЛАСИЧНА СПАДЩИНА**  
**І СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС**

*Заснований у 2015 році*

Серія: філологія  
Випуск: 2

Рік: 2016

Головний редактор: Ю. І. Ковбасенко, канд. філол. наук, проф.

Редакційна колегія:

О.В.Гальчук, д-р філол. наук, доцент (заст. голов.ред.)

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

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

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

М. С. Васьків, д-р філол. наук, проф.

А. В. Градовський, д-р пед. наук, проф.

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

Г. Д. Клочек, д-р філол. наук, проф.

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

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

Г. С. Мазоха, д-р філол. наук, проф.

Т. В. Михед, д-р філол. наук, проф.

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

Я. О. Поліщук, д-р філол. наук, проф.

Т. М. Потніцева, д-р філол. наук, проф.

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

Н. М. Торкут, д-р філол. наук, проф.

Г. М. Штонь, д-р філол. наук, проф.

**Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес /**  
Редкол: Ю. І. Ковбасенко (голов. ред.), О.В.Гальчук (заступник голов. ред.,) та  
ін. – К.: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. – № 2. – 72 с. –  
укр., рос.

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

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

*Серія ДК № 1001 від 31 липня 2002 року*

**Головний редактор  
Ю. І. Ковбасенко**

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

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

## З М І С Т

### *LECTURA SACRA*

- Вишницька Ю. В., Гусизаде Мехін Мушфиг кизи. УРБАНІСТИЧНА ПОЕЗІЯ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ.....5

### *ВІДЛУННЯ*

- Бітківська Г.В. ДО ПРОБЛЕМИ ПОЄДНАННЯ ВЕРБАЛЬНОГО ТА ВІЗУАЛЬНОГО В ШЕВЧЕНКІВСЬКОМУ ТЕКСТІ В ЛІТЕРАТУРНИХ ЖУРНАЛАХ .....23

### *АРХІВАРІУС*

- Тверитинова Т.И. МИФОЛОГИЯ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В.ГОГОЛЯ.....31
- Москалик Г.Ф. СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ І ТВОРЧОСТІ М.В. ГОГОЛЯ.....37

### *ЗАПИСКИ МЕНТОРА*

- Бак С.В. «ТОЙ, ЩО ПЕРЕБУВАЄ НА МЕЖІ ЦЬОГО ТА ПОТОЙБІЧНОГО СВІТІВ» (МІФОПОЕТИЧНИЙ СВІТ М.БУЛГАКОВА В РОМАНІ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»).....45

### *НАУКОВИЙ ДЕБЮТ*

- Нагорна В. ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ РОМАН А.ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ «ФЛАМАНДСЬКА ДОШКА» ТА ОДНОЙМЕННОГО ТРИЛЕРА ДЖ.МАКБРАЙДА.....51
- Новик О. ПРОСТІР МОРЯ/ОКЕАНУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МОНОЛОЗІ АЛЕССАНДРО БАРІККО «НОВЕЧЕНТО».....60
- Кучер О.С. МОТИВ ЛАБІРИНТУ У ТВОРЧОСТІ ХОРХЕ ЛУЇСА БОРХЕСА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ «ДІМ АСТУРІОНА» І «ВАВИЛОНСЬКА БІБЛІОТЕКА»).....64



# LECTURA SACRA

УДК 821.161.2:82-1

Вишницька Ю. В.,  
Гусизаде Мехін Мушфиг кизи

## УРБАНІСТИЧНА ПОЕЗІЯ ПАВЛА ВОЛЬВАЧА: ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ

*У статті запропоновано дослідження семантики мовних елементів в поезіях сучасного українського неофутуриста Павла Вольвача з метою визначення констант його індивідуально-авторського світосприйняття. Об'єктом розвідки є елементи усіх лінгвістичних рівнів текстів.*

**Ключові слова:** Вольвач Павло; лінгвістичні рівні; семантика; стиль; неофутуризм

*В статье исследована семантика языковых элементов в поэзии современного украинского неофутуриста Павла Вольвача с целью определения констант его индивидуально-авторского мировосприятия. Объектом исследования являются элементы всех лингвистических уровней текстов.*

**Ключевые слова:** Вольвач Павел; лингвистические уровни; семантика; стиль; неофутуризм

*The article explores the semantics of the language elements in modern Ukrainian poetry by neo-futurist Pavlo Vol'vach to determine the constants of author's individual worldview. The object of the study are the elements of all linguistic levels of the texts.*

**Keywords:** Pavlo Vol'vach; linguistic levels; semantics; style; neo-futurism

Дослідження художнього тексту як осереддя індивідуальних, етнічних, універсальних смислів відбиває сучасні проблеми лінгвістичного аналізу, пов'язані з адекватним відтворенням, розумінням того, що «хотів сказати автор». **Актуальність** статті визначається її причетністю до розв'язання питань дешифрування художнього тексту з позицій лінгвостилістики, а також зумовлена вітчизняним інтересом до українського літературного авангардизму, його джерел та трансформації у творчості сучасних поетів. **Матеріал** дослідження обмежено урбаністичною лірикою Павла Вольвача, що увійшла до збірки «Триб», а саме: циклами віршів «Оба береги» і «Тривання подорожі». **Метою** розвідки є комплексне дослідження мовних рівнів поезій Павла Вольвача через призму його індивідуально-авторського світосприйняття.

Павла Вольвача називають поетом, «що не грається в постмодернізм, а шукає не сказані іншими слова» [2], «поетом негламурним, невіртуальним» [6], вірші якого «сповнені якоїсь особливої енергетики духовного простору» [4]. Та й сам поет на питання про літературознавче визначення його поезії лише знизує плечима: «Постімпресіонізм? Неокінематографізм? Жорсткий неореалізм?» [4]. Для творчості Вольвача, який є, за визначенням Валентини Клименко, «своїм серед чужих, чужим серед своїх», характерна діалектика: роздвоєність між

відчаєм і вірою, між спокоєм і неспокоєм тощо [2]. Автор рецензії на збірку «Триб», котру було висунуто на здобуття Шевченківської премії 2011 року, звертає увагу, зокрема, на ритмомелодіку віршів поета, яка подібна до «пульсу життя»: урбаністичні вірші мають ламаний, нервовий ритм. «Триб» вирізняється «іншої геопоетикою, іншою музикою, прозиранням в якісь інші пласти і метатексти» [4]. Як узагальнює Марія Кучеренко, «Поезія Павла Вольвача — це своєрідний портрет душі “посеред химерної держави”» [4]. Олег Соловей зазначає, що Вольвач «у “Трибі” постає поетом, у відомому сенсі, київським. Столиця “посеред химерної держави”, з її пагорбами, майданами, бульварами, соборами, двориками, “шептанням бруків”, “бровами Штоня”, — надійно й невимушено відбивається в цьому конкретному поетичному світі, вростаючи в нього другим “з двох найкращих міст”» [7]. Дослідник акцентує увагу на тому, що Вольвач «у своєму власному поетичному русі стає все шпильастішим, все більш вертикальним — наче на нього тисне завузька топографія міста; він націлюється в небо, хоча від пильного погляду не втікає й грішна земля» [7]. Абсолютно зрозумілою видається семантика назви збірки: «Триб» — це «бачення. Стежка, яку обираєш. Речі, які розчинились в крові ще наших далеких пращурів — розчинились і не зникають. Сенси, які відновились, бо їх неможливо випалити, — вони все ‘дно проростають, пробиваються крізь міський асфальт і людську пострадянську захланність» [7]. Про таку ж вертикально-горизонтально координату міста йдеться і в статті «Конвульсії теплих імперій» Івана Рябчія. Літературознавець зауважує, що поезія Павла Вольвача, яка «завжди перебуває на межі, непомітно сходить у безодню; безодню мегаполіса, котрий в його уяві з’єднується зі степом — і поет мчить, наче примарний потяг, повз хмарочоси та ковилі» [6]. Дослідник називає його лірику «невпинним рухом»: «поет ніби розпачливо (іноді ж — меланхолійно) мчить вулицями, летить часом, мінає епохи та інші життя. Саме на бігу, саме поспіхом, острахом поету ввижається Вавилон. Цей Вавилон — “неходжена, але обжита начебто” вітчизна, Україна» [6]. У небагаточисленних розвідках творчості Павла Вольвача перед нами постає поет, який, за метафоричним висловом одного з дослідників, «летить несамовито — і ловить вухом “гул інакових вітчизн”» [4].

Статтю присвячено реконструкції та прочитанню семантики текстів віршів на фонографічному, морфемно-словотвірному, морфологічному, лексико-семантичному, синтаксичному рівнях. Домінуючим методом аналізу мовних одиниць у поезії Павла Вольвача є лінгвістичний метод, підсилений елементами стилістичного, контекстуального аналізу художнього тексту, а також прийомами стилістики декодування. Запропонована розвідка входить у низку досліджень лінгвостилістичного напрямку, так як поєднує в собі лінгвістичний та стилістичний аналізи, які, зокрема, апелюють до всіх мовних рівні тексту, вилучаючи з них семантичні домінанти, що складають, своєю чергою, індивідуально-авторські концептуальні константи.

У вірші “*Меди й джерела разом пролились...*” [див. додаток А] переважає такий вид словотвору, як злиття двох основ (“білостіння”) та перехід

однієї частини мови в іншу: творення відад'єктивних субстантивів (“синяви”, “чорноти”). Образ “стольного града” вимальовується так званою колоративно-музичною архітектонікою: зливаються воедино чорний колір (“черстві ґрунти”), синій, жовтий (“позолота серпня”) та білий. Кольори-домінанти подаються в тексті словоформами-трансформерами, у яких якість переходить у субстанцію. На словотвірному рівні це – відприкметникові іменники, що концентрують у собі ключові колоративні символи українського народу. На звуковому рівні образ “стольного града” – храмово-церковний: підтекст виштовхує сакральні смисли на поверхню: “осоння” і “успіння”, експліковані алітераціями *с, н, п*, підкреслюють мотив церковного співу, що “йде здаля”, “зроста увись”, “з миттєвостями змішуючи вічність”. Ця скерованість звуко-колоративної вертикалі моделює смислову домінанту вірша “натхненне білостіння”. Горизонтально-вертикальний образ “стольного града” вміщує дві стихії – першоелементи буття: земля та небо, що просякнуті стихіями повітря (яке змішує “вічність” з “миттєвостями”) та води (реалізованої образами “медів та джерел”, що “разом пролились”). Про моделюючу функцію церковного співу свідчить метафоричне порівняння “як стіни, спів зроста” та символічне порівняння Божого промислу з “голубом-птахом”, а його тремтливість – з “життя поверхнею”. Теперішнє та минуле зникаються міфологемою дороги, що реалізується на лексико-морфологічному рівні дієсловами та дієприкметниками зі значенням руху: “йдуть”, “шугає”, “неходжена”; просторовими образами – абстрактними іменниками “іншість”, “вічність”; «просторовим» прислівником “розгінно”. “Вічність”, до якої “єство” мандрує, “шугаючи в іншість” та “впираючись світові в краї”, – це не потойбічний світ, “неходжений” та “крижаний”, а живий: “обжитий начебто, що дихає й лежить, немовби рівнина...”. Останній рядок вірша як сильна позиція тексту вводить потрібне розгорнуте порівняння: вічність – “рівнина, що дихає й лежить” – Україна. Таке отожднення вічності з Україною реалізується тричі продубльованими сполучниками “наچهбто”, “немовби”, “як”, що семантизують не авторські сумніви, а розгорнуте порівняння; та вниз скерованою вертикаллю: “Україна – зверху десь побачена”, що ніби підтверджує берегову, захисну роль небесних сил щодо України.

Отож, зроблений лінгвістичний аналіз вірша “Меди й джерела разом пролились...” показує смислову спорідненість усіх мовних рівнів тексту: на фонографічному рівні це – алітерації, що вимальовують звуковий образ церковного співу; на лексико-морфологічному рівні це – лексико-семантична група дієслів зі значенням руху, синонімічні ряди: “меди й джерела”, “осоння й успіння”, “промисел”, “голуб-птах” і “життя”, “черстві ґрунти” і “рівнина”, “іншість”, “краї” і “вічність”, “вічність”, “рівнина” і “Україна”; на морфемному рівні – це такі способи словотвору, як злиття двох основ, перехід однієї частини мови в іншу; на синтаксичному рівні велика кількість авторських тире як семантизація горизонтально-вертикальних зв’язків та зімкнення безмежного часопростору з Україною. Усі мовні рівні тексту ніби підпорядковані ключовому образу-символу – “стольний град”, який у Павла



Вольвача просякнутий святістю та Божою захищеністю. Київ – імплікатема – “білостінний”, налитий “позолотою серпня”, “синявою”, “чорнотою”, церковними співами – символічними “медами й джерелами”, що напоюють життєвими силами “стольний град”.

Завуальований образ столиці – у вірші “*Мегаполіс у дніпрах з летами...*” [див. додаток Б]. Рисами мегаполісу є тіснява та метушіння. Про хаотичне переплетення людських долі, життєвих доріг, про віднайдення виходу та безвихідь серед “масивів” і “пільми” свідчать морфологічні, лексико-семантичні, словотвірні-морфемні та синтаксичні елементи тексту. Фонографічний рівень: викликає здивування авторська гра з великою буквою: родове та видове поняття ніби міняються місцями: Дніпро перетворюється на загальноживану назву: “у дніпрах”, а річка набуває ознак власної назви: “Ріка”. Можливо, така заміна експлікує смислове протиставлення вічності та забуття. На міфологемі давньогрецької ріки Лети (ріки Забуття) вказують лексеми так званої мертвої зони: “осклілий виквіт” (семантика відцвітання, затухання, згасання тощо) (до речі, авторську словоформу “осклілий” можна трактувати по-різному: як віддієслівний прикметник: від “скніти”, як спільнокореневе до “оскал” тощо); “мерзлі мрії” (семантика змертвіння, зупинки, смерті тощо); “важкі м’ясива” (семантика мішанини, важкості) – усі ці образи підпорядковані мотиву забуття, а значить – безвиході. Отож, на нашу думку, авторське написання загальноживаного слова “Рік” з великої букви – це неоміфологізація фоновокультурологічного міфу про ріку Лету. На противагу цій ріці Забуття, перший рядок вірша виштовхує живі ріки: “дніпри”, що співвіднесені не з низом (як “Ріка” – з “масивом”), а з верхом: небом, в якому “все переплетено”: живі і мертві, душі людські і Божий перст, життя і смерть: “Невагомість чиясь фіолетова, / Пальці долі, смуги від куль...”. Друга строфа поезії підтверджує сакральну семантику мегаполіса, який “у дніпрах з летами / В пільмах тане.”: його підтримує “братство” ангелів-охоронців. Лексико-семантичні групи прикметників зі значенням “вічноюний” (“тонкоюні такі, пухнасті”), дієслів зі значеннями “жити, оберігати” (“дихають”, “обпечуть”, “впасти не дозволить”). На тонку структуру небесних помічників вказує прислівник “ледь” та іменник “межі”, що моделює ірреальний, теїстичний хронотоп “з-поза меж”. Саме ангели-охоронці, які “не дозволяють впасти”, і вказують на “Вихід”. Цей імпліцитний образ оприявнює антитезу «ми – вони»: живі, яких напоюють живодайні “дніпра”, і мертві, яких поглинула “Ріка” Забуття.

Отже, поезія Павла Вольвача “*Мегаполіс у дніпрах з летами...*” із циклу «*Тривання подорожі*» знову вимальовує сакральний образ “Мегаполіса” на Дніпрі, що підтверджується на фонографічному рівні (авторська орфографія як складова неоміфологічного переосмислення загальнокультурних образів-концепцій «пам’ять», «забуття»), лексико-семантичному (синонімічні ланцюги опозитивних пар: “дніпри” і “Ріка”, земля і небо, вони і ангели), морфологічному (відприкметникові та віддієслівні іменники “невагомість”, “тіснява” та прикметники зі значенням «вічномолодий» – для змалювання

імпліцитного образу небесних слуг – ангелів-охоронців “мегаполіса”), синтаксичному (іменниково-прикметникові словосполучення, що семантизують смерть та хаос, – для реалізації мотиву ріки Лети (ріки Забуття); дієслівно-прислівникові та дієслівно-іменникові, що проявляють життєдайну функцію, – для експлікації небесного “братства”, яке вказує “Вихід”).

Міфологема шляху, реалізуючись мотивами дороги, пошуку, мети, мрії тощо, яскраво проявляється у вірші “**З усіх чорноземів і трав...**” із циклу “**Оба береги**” [див. додаток В]. Урбаністичні образи в ньому переплітаються з вегетативними (“*трави*”, “*густі, неначе трави*”), колоративно-терраморфними (“*чорноземи*”), артефактними (“*марєво*”) та абстрактно-символічними (“*хотіння*”) образами. Складниками урбаністичного простору у вірші є “*пустелі асфальтів мерхлих*”, “*крам*”, “*справи*”. Ці контекстуальні синоніми семантизують мотив смерті: мертвими є дороги, якими шугають люди (“*пустелі асфальтів*”), матеріальні багатства (“*крам*”) та ілюзорні справи, у яких поспішають перехожі. Саме на лексико-семантичному рівні тексту проявляється мотив безглуздої метушні, безцільного бродіння “*по власній темряві судинній*”. Авторське написання власної назви “*єгипт*” – це своєрідна заміна макрокосму мікрокосмом: “...*брести – самі собі єгипт – по власній темряві судинній*”. Таким чином внутрішня душевна пустка розростається до безмежжя єгипетської пустелі, а всі “*пустелі асфальтів мерхлих*” – до “*поза межної глиби*”. Колоративними домінантами, реалізованими на лексико-семантичному рівні, є чорний (експлікований “*чорноземами*”, “*глибою*”, “*темрявою*”) і жовтий (імплікований в образах-символах “*єгипт*”, “*пустелі*”). Якщо перший в основному матеріалізується в абстрактних образах, то другий – у конкретних, обидва ж колоративи уособлюють центр мікросвіту – людської душі. Цей складний для розуміння вірш ніби змикає “*оба береги*”: світ зовнішній (пустелі міських асфальтів, “*чорноземів і трав*”) та внутрішній (я – “*єгипт*”), з одного боку, а з іншого – «берег» Усесвіту (“*поза межна глиб*”) та «берег» душі (“*власної темряви судинної*”). На перетині цих «берегів» – біль, смуток, відчай, страждання від того, що пошуки істини – це блукання пустелями міст та душ. На синтаксичному рівні цей шлях «у нікуди», можливо, по колу проявляється «знаками-мостами» тире та «знаками-прірвами» трикрапками.

Завуальована міфологема шляху – й у вірші “**Дбав про тебе Господь повітових небес...**” [див. додаток Г] із циклу “**Тривання подорожі**”. Текст вибудовує вертикаль неба і землі. Ця антонімічна пара на лексико-семантичному рівні згуртовує лексеми низу і верху: вгорі – “*повітові небеса*”, “*повітря*”, “*Господь*”, “*пан-Біг*”; унизу – “*труби*”, “*Дніпрогес*”, “*хрести*”, “*чавуни*”, “*п’ятирічки*”, “*паради*”, “*верстати*”, “*шприці*”, “*пружні перса*”, “*пляшки*”, “*мікрофони в руці*”, “*асфальт*”, “*нецензурні чийсь голоси*”. Моделювання вертикалі носить «гвалтівний» характер: це підтверджує лексико-семантична група дієслів, дієприслівників та дієприкметників зі значенням «насилницької дії»: “*вирываючи плоть...*”, “*повітря покраєне*”, “*хрести стирчать*”, “*розплескані очі*”. Навіть лексеми іменників ховають в собі семантику насилля, різкості, бездушності, жорстокості, смерті: “*виски фрез*”,

“готика труб”, “хрести”, “шприці”, “пляшки”, “ріг”. Фонографічний рівень теж підтверджує «готичні» смисли вірша: алітерації “шп”, “шк.”, “пр.”, “пл.”, “кр”, “тр” вимальовують звуковий образ насилля та смерті. Місто, в якому розчинились жорстокість та бездушність, наповнене кроками “зłodійських ніг”. Такий образ урбаністичного простору – уособлення “хаосу і чаду”, і тому блукання цим містом “доли й болю” – це блукання “невідомо” та “незвідано” куди. Траєкторію руху містом, “де готика труб, де стоїть Дніпрогес”, визначає лише Бог: “Тільки пан-Біг / Пам’ятаючи все, пам’ятаючи всіх, / Визначає ходу твоїх зłodійських ніг...” Та й саме місто, здається, пливе десь “в позাপросторі. Може – над”.

Отож, обидва вірші “З усіх чорноземів і трав...” та “Дбав про тебе Господь повітових небес...” поєднані образом всевладної долі – Бога “повітових небес”, який “дбає про тебе”: навіть у місті-пустелі, де “по асфальту розплескані очі краси”, людина має йти: “брести” власним “єгиптом”.

На подібні мотиви натрапляємо й у вірші “З усіх шляхів на ті шляхи...” [див. додаток Г]: вічність, безмежність (“степ”, “сонця”, “вітри над травні”, “площини хотинські” тощо) змішується з пустельним містом (“чавунний дим”, “Дніпрогес”). На морфологічному рівні таке злиття опозитивних точок вертикалі підтверджується дієсловами “мішає”, “тече”, “луну відіб’є”: “Одне в одне тече як ртуть / Крізь вічні пальці”. Так, поезія моделює ще одну авторську інтерпретацію міфологеми шляху: стежки людей, міст переплітаються з траєкторіями небесних світил, вічність входить в усе, народжуючи “братство земельне”.

Бездушність міста, де “труби димлять / попри смерті чийсь матерів”, – основний мотив вірша “- Кажеш, тільки звільнився?..” [див. додаток Д]. “Общаківий простір епохи” проявляє себе на всіх мовних рівнях тексту: на морфологічному це – інфінітивні словоформи дієслів “сісти”, “спитись”, “ганяти машини”, “доїжджати до прохідної”, “пританцьовувать під молитовні співи”; на синтаксичному – односкладні називні речення: “ні імперій уже нічого так порожнеча / непродихність начальства така ж сама / а тоска навіть більше”, відсутність розділових знаків; на лексико-семантичному – вкраплення іншомовного елемента у графічній транскрипції: “- Хата була катлавая... / абцаковая то єсть...”, що дублюється орфографічно: “здимів час котловий / общаківий...”, лексичний повтор: “тільки тіні тремтять... / рідне тремтить / голубими змахами тіней / на білих блузках на білих комірах... / у травні / травні”. Одноманітність, повторюваність у часі й просторі викликає в ліричного героя “тоску навіть більшу”. Минуле “тремтить” “в золотому поросі пам’яті” лише “голубими змахами тіней / на білих блузках на білих комірах / неповторних моїх коханих...”. Тобто теперішнє – “котлове, общакове” у місті заводів, “прохідних”, “Будинку культури глухонімих”, лише минуле – індивідуалізоване, особистісне, а тому – тремтливе, крихке, боязливе, рідне.

Подібну вертикаль знаходимо й у вірші *“Крихта Звізди серед синь-слюди...”* [див. додаток Д]. Образ неба вимальовується на лексико-семантичному рівні лексемами верху: *“Звізда”, “синь-слюда”, “зірка”*; на морфологічному – семантично насиченим прийменником *“над”*: *“над вечірніх висоток башти”*; на синтаксичному – акцентованим тире, що підкреслює смислову домінанту вірша: *“Це – назавжди”*. Мотив же метушні, одноманітності – в образах, що відтворюють низ вертикалі: на лексичному рівні – це метафора *“висотки башти”*, метафоричний епітет *“ліхтарний овес”*, порівняння-персоніфікація *“цигарки – то люди”*; на морфологічному рівні – дієслова лексико-семантичної групи руху *“снувати”, “падати”, “сіятись”*. Цікаво, що небесна височінь як усесвітня константа не потребує таких дієслів: верх вертикалі на синтаксичному рівні – це або односкладні називні, або двоскладні неповні (з пропущеним присудком) речення. Окрім того, за метою висловлювання такі речення – спонукальні, а за будовою – інверсійні: *“Хай же при зірці усе і всюди. / Ще й аби не України без”*. Прийменник *“без”*, винесений у кінець рядка / речення / вірша, ніби концентрує в собі один із смислових центрів поезії: Україна – як одна із крихт буття – має вижити за будь-яких умов: *“Кому б тут не впасти. / Хто б не снував тут сюди-туди”*. Вірш просякнуто життєстверджувальним настроєм і в царині колоративів: жовто-блакитний колір українського прапора імплікується в словах *“синь-слюда”, “ліхтарний овес”*.

Таким чином, усі мовні рівні тексту ніби підпорядковані авторському задуму: урбаністичні мотиви хаосу, метушні, монотонності та образи механічно зведених висоток, башт протиставляються незмінній космічній величі Всесвіту.

Злиття ж теїстичного верху з антропоморфним та урбаністичним спостерігаємо у тексті вірша *“В хрещатій лінзі кривиться життя...”* [див. додаток Є]. Завуальований образ Києва представлено на морфологічному рівні дієсловами зі значенням ілюзорної дії: *“кривиться”, “миготять”*, іменниками, об’єднаними семантикою ілюзорності, віддзеркалення: *“лінза”, “пліва”, “дим”*, прикметниками синонімічного ряду *“у дійсності тонкій”, “в хисткому просторі”*; на словотвірному-морфемному: *“швидкоколісні щастя”, “пів блазнем”*; на фонографічному – звукосполученням з плавними *р і л*: *хр, кр, бл, пл, пр, сл*, алітераціями – наголошеними *і, а, о*, що семантизують, з одного боку, болісність скривленого, спотвореного життя і його крихкість – з іншого. Можливо, саме задля того, щоб *“хисткий простір”* міста, в якому *“кривиться життя”*, не розпався, *“Рівноапостольні спускаються між люд”*. Так зливається верх і низ всесвітньої вертикалі, що дає людям сподівання на небесну підтримку: *“Ростуть надії легко...”*, бо *“Рівноапостольні”* – *“ріднею тут”*.

Словотвірному-морфемний рівень домінує при моделюванні урбаністичного простору у вірші *“Хрещаті дні, терени серединні...”* [див. додаток Ж]. Способом злиття двох основ утворюються складові індустріальних міст: *“світи червонодимні”, “моторобудівні”*. Центробіжне значення руху помічаємо в дієсловах, що передають семантику концентрації, надміру: *“посходились довкруг”, “накочують світи”, “здоганя повсюди”*.

Такий же мотив круговерті і в поезії *“Захлинайся вуглами і злаками...”* [див. додаток З]. Морфологічний рівень тексту подає дієслова зі значенням руху (*“виріс”, “залітай”, “розгортається”, “зроста”, “привалює”, “сповиває”*), абстрактні іменники з семантикою мінливості, хаотичного руху, незвіданості, прихованості (*“круговерть”, “тумани-вуалі”, “дим”*). *“Круговерть”* ніби поглинає весь урбаністичний простір: *“Туманами-вуалями / Сповиває заводи, гастрономи й куці”*. Семантика надміру відображається в дієслові наказового способу *“захлинайся”*. Ці смисли підсилюються на фоно-графічному рівні алітераціями *зм, з, хл, зл, л*, де кореневі повтори *“змовна змова”* не дублюють, а акцентують семантику таємної угоди *“з собою самим”* у місті круговерті *“доль або націй”*. Місто у вірші розсуває свої кордони *“далі, далі...”* На синтаксичному рівні це – однорідні присудки: *“Розгортається небо, зроста і привалює...”* Значення надміру концентрується в образі *“сірої смужки земних батьківщин...”* На морфологічному рівні – менш розповсюджене *“батьківщини”* замість *“батьківщина”*. Таке використання іменника у множині підкреслює множинність *“земних батьківщин”*, де *“заводи, гастрономи й куці”* не мають такого великого значення в порівнянні зі *“змовною змовою з собою самим”*.

Подібне злиття усього з усім знаходимо й у вірші *“Нагортається час, заглушаючи серцебиття...”* [див. додаток И]. Міста ототожнюються з *“тюрмою”*: контекстуальні синоніми *“пруги дахів”, “вогні”, “клен”, “міст”, “брами”, “проспектівські бапти”* (що на синтаксичному рівні є однорідними додатками) пов’язані між собою семантикою тимчасовості. Протиставляється ж *“гомінкій міській біді”* вічність, яка на лексико-семантичному рівні подається яскравими образами-метафорами *“нагортається час”, “часу гілля”*. Саме таке протиставлення вибудовує антонімічні пари *“звідусюди – звідси”, “відходити – лишатись, тремтять”, “лишаться – відійдемо”*. Якщо у перших двох строфах вірша семантика нерухомості, незмінності притаманна житті міста, то рух, *“неможливість прив’язатись навік до життя”* – людям, що *“відходять кудись, по-новому стискаючись в атом”*. Остання ж строфа вірша знімає це протиставлення: *“Звідусюди – і звідси – відходити нам назавжди, / і лишатись навік, і тремтять між горбами – назавжди”*.

Таким чином, мовні елементи збірки *“Триб”* (фонеми, графеми, лексеми, морфеми, синтаксеми тощо) виступають у текстах Павла Вольвача як складові-стрижні його неофутуристичної мови. Ці мовні одиниці проаналізовано з точки зору фонографічної, словотвірної, лексичної, синтаксичної семантики, що дало змогу простежити, як перетікає смисл від звуку (фонетичний рівень) до речення (синтаксичний рівень), як розростається вглиб думка, що відображає авторську концепцію. Те, що лише звуками та окремими голосами звучить на лінгвістичних рівнях тексту, гримить оркестром авторських урбаністичних образів. Урбаністичні образи вимальовують і негативний, і позитивний контексти, що підтверджується алітераціями та асонансами, авторською орфографією власних назв і загальноживаних слів. Явна або прихована опозиція вічності та миттєвості (життя та смерті) реалізується через семантику

згасання, насилля, змертвіння тощо, яку несуть звукові повтори та авторські орфографічні знахідки. У віршах домінує негативний образ урбаністичного простору, однак є поезії, в яких Київ – це сакральний часопростір. Отож, на **фонографічному рівні** урбаністичні образи як профануються, так і сакралізуються. Імплицитну семантику містики індустріального простору несуть словотвірні елементи, як-от: суфікси, префікси. Домінуючими способами **словотвору** у віршах Павла Вольвача є перехід однієї частини мови в іншу, злиття двох основ. Так, іменники, утворені від прикметників, описують український колоративний спектр: білий, чорний, червоний, синій. На **лексико-морфологічному** рівні образ міста вимальовується як хаотичний, пустельний, хиткий простір за допомогою дієслів лексико-семантичних груп руху, надміру, злиття; іменників із семантикою мінливості, незвіданості, ілюзорності тощо. Окрім того, поезії моделюють подвійний образ міста: як центр мікросвіту, де можлива таємна угода “з самим собою”, та центр Усесвіту, так званого “*общакового простору епохи*”. Амбівалентна семантика характеризує й мовні елементи **лексико-семантичного** рівня текстів віршів: лексеми зі значеннями жити, оберігати, бути завжди юним, з одного боку, а з іншого – насильницької дії, жорстокості, смерті, безглуздої метушні тощо. У віршах вибудовується своєрідна урбаністично-теїстична вертикаль: певні лексеми становлять низ вертикалі (семантика руху, насилля, тимчасовості), інші – верх вертикалі (семантика вічності, небес, безмежності). До того ж, вірші наповнені національною символікою, що уособлює центр мікросвіту людської душі. За допомогою цих образів урбаністичний простір із його бездушністю, насиллям та метушнею протистоїть безмежжю, вічності, небу. Семантика надміру, общаковості, розмикання й розсування урбаністичного простору притаманна елементам **синтаксичного** рівня: однорідним членам речення, уточненням тощо. Сміслову домінанту неба, небесної височині як усесвітньої константи акцентують, зокрема, авторські розділові знаки: тире, трикрапки [Розгорнуту таблицю «Семантизація елементів лінгвістичних рівнів текстів віршів Павла Вольвача» див. у додатку 1]. Таким чином, усі мовні рівні тексту семантизуються, підпорядковуючись авторській концепції, авторським смисловим домінантам урбаністичних поезій. Місто постає амбівалентним індивідуально-авторським образом.

Описано своєрідність урбаністичної поезії Павла Вольвача. Серед особливостей семантизації різних мовних рівнів у віршах Павла Вольвача можна виокремити такі:

1) На фоно-графічному рівні відбувається або експліцитне, або імплицитне протиставлення вічного та тлінного, болісного, спотвореного та крихкого. Негативний контекст з'являється при моделюванні урбаністичного простору: з містом пов'язується семантика згасання, змертвіння, важкості, місива, насилля, смерті, що передається через звукові повтори (алітерації та асонанси), через авторську орфографію власних та загальних назв. Однак із містом, зокрема з Києвом, у Вольвача пов'язана й теїстична, божественна, а

також містична семантика, що переносить цей образ із профанного простору в сакральний.

2) Словотвірно-морфемний рівень характеризується здебільшого такими способами словотвору, як перехід однієї частини мови в іншу, злиття двох основ. Слова, утворені такими способами, несуть у собі завуальовані урбаністичні мотиви: індустріальні, церковні, містичні тощо. Відад'єктивно утворені іменники описують український колоративний спектр: серед доміант-колоративів виокремлюються традиційні національні барви: біла, чорна, червона, синя.

3) Морфологічний, лексико-морфологічний рівень визначається, насамперед, дієсловами лексико-семантичних груп руху, надміру, злиття; іменниками із семантикою мінливості, незвіданості, ілюзорності тощо. На морфологічному рівні місто постає пустельним, хитким, хаотичним, усезагальним. Тексти поезій моделюють подвійний образ міста: як осереддя інтимних почуттів і відчуттів, де можлива таємна угода “з самим собою”, і водночас “общакового простору епохи”.

4) Лексико-семантичний рівень визначається великою кількістю лексем зі значеннями часто протилежними: жити, оберігати, бути завжди юним, насильницької дії, жорстокості, смерті, безглуздої метушні та таке інше. У віршах вибудовується своєрідна урбаністично-теїстична вертикаль: певні лексеми становлять низ вертикалі (семантика руху, насилля, тимчасовості), інші – верх вертикалі (семантика вічності, небес, безмежності). Окрім того, вірші імплікують національну символіку: жовто-блакитний прапор, етнічні колоративи (чорний, жовтий), що уособлюють центр мікросвіту людської душі. Так урбаністичний простір із його бездушністю насиллям та метушнею протистоїть безмежжю, вічності, небу.

5) На синтаксичному рівні введенням однорідних членів речень семантизується надмір, «общаковість», розмикання і розсування урбаністичного простору. Авторські розділові знаки, зокрема тире, акцентують смислову доміанту неба, небесної височини як усесвітньої константи.

Перспективність роботи вбачаємо у розширенні матеріалу дослідження як з точки зору його об'єкта (долучення до лінгвістичних рівнів образно-символічного та міфологічного), так і залучення в текстовий матеріал не лише урбаністичних віршів, але й інших циклів та збірок поезій Павла Вольвача. Окрім того, є перспективним компаративне дослідження з лінгвістичної точки зору футуристичної поезії, скажімо, класиків української літератури, та неофутуристичної літератури.

#### **Список використаних джерел:**

1. Вольвач П. Триб : поезії / Павло Вольвач. — К. : Факт, 2009. — 122 с. — (Серія: Зона Овідія).
2. Клименко В. Потреба "Трибу". Про Павла Вольвача — поета, що не грається в постмодернізм, а шукає не сказані іншими слова / Валентина Клименко [Електронний ресурс] // Україна молода. Щоденна інформаційно-політична газета. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1831/164/64999/>

3. Котик І. Естос і ерос вірша. Рецензія на книги: Павло Вольвач. Триб: Поезії. – Київ: Факт, 2009. – («Зона Овідія»); Павло Вольвач. Південний Схід: Поезії. – Львів: Кальварія, 2002. [Електронний ресурс] / Ігор Котик. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/22/071942.htm>

4. Кучеренко М. «Життя – річ безальтернативна, але...» / М. Кучеренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovoprosivity.org/2011/02/09/життя-рїч-безальтернативна-але.../>

5. Пастух Б. Від «Південного Сходу» до «Трибу». Рецензія на книги: Павло Вольвач. Південний Схід: Поезії. – Львів: Кальварія, 2002; Павло Вольвач. Триб: Поезії. – К.: Факт, 2009. – 124с. – 188с. [Електронний ресурс] / Богдан Пастух. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/05/03/171857.html>

6. Рябчій І. Конвульсії теплих імперій. Рецензія на книгу: Павло Вольвач, Триб. – К.: Факт, 2009 / Іван Рябчій [Електронне джерело]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2010/02/19/konvulsiji-teplyh-imperij.html>

7. Соловей О. Кров затамована. Рецензія на книгу: Вольвач Павло. Триб: Поезії. – К.: Факт, 2009. – 124 с. – (Серія „Зона Овідія”) [Електронний ресурс] / Олег Соловей. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2011/01/14/152726.html>

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### **Меди й джерела разом пролились**

*Меди й джерела разом пролились*

*У стольний град, в осоння і в*

*“успіння”.*

*Як стіни, спів зроста, здіймається  
увись,*

*Як спів, зроста увись натхненне  
білостіння.*

*І – промисел немов, – витає голуб-  
птах,*

*Такий тремтливий, як життя  
поверхня...*

*Минулі йдуть здаля, йдуть по  
черствих ґрунтах,*

*Ще живі стоять у позолоті серпня...*

*Всі синяви – мої. Чорноти – теж мої.*

*Розгінно так по них ество шугає в*

*іншість,*

*Впираючися світові в краї,*

*З миттєвостями змішуючи вічність,*

*Котра буває і не крижана,*

*Неходжена, але обжита начебто.*

*Що дихає й лежить, немовби рівнина,*

*Як Україна – зверху десь побачена...*

### Додаток Б

#### **Меганоліс у дніпрах з летами**

*Меганоліс у дніпрах з летами*

*В птьмах тане. А ти слідкуй –*

*Нині в небі все переплетено:*

*Невагомість чиясь фіолетова,*

*Пальці долі, смуги від куль...*

*Тонкоюних таких, пухнастих,*

*Що ледь дихають з-поза меж.*

*Що плече обпечуть, та впасти*

*Не дозволить тиснява братства,*



*І таки не впадеш, авжеж.*

*Ну, а поки – осклілий виквіт  
Світел, понад Ріку й масив.  
...І вдивляючись в надпис “Вихід”,  
Раптом вчуєш, що вже не їхній –  
Мерзлих мрій і важких м’ясив.*

*Додаток В*

### ***З усіх чорноземів і трав***

*З усіх чорноземів і трав,  
З усіх пустель асфальтів мерхлих  
Збирають живих – між краму й справ, –  
Й густих, неначе трави, мертвих.*

*«Пусти мій...» – в позамежну глиб  
Шептати в мариві-хотінні.  
Й брести – самі собі єгипт,  
У власній темряві судинній.*

*Додаток Г*

### ***Дбав про тебе Господь повітових небес***

*Дбав про тебе Господь повітових небес,  
Виринаючи плоть з доль чужих і слівес,  
Де повітря покраяне висками фрез,*

#### ***З усіх шляхів на ті шляхи***

*З усіх шляхів на ті шляхи  
Веде незримо  
Степні мішає порохи  
З чавунним димом*

*З усіх постягуване сонць  
З вітрів над травних  
В площини хортицькі – ну ось! –  
Вдихнись і я в них*

*Одне в одне тече як ртуть  
Крізь вічні пальці*

*Колись оріхівські прийдуть  
І гуляйпольські*

*Чи гуляйпільські чи які  
Чи хто там прийде  
Чи тих очей гарячий кінь –  
Немає кривди*

*Луну відіб’є Дніпрогес  
І рань пустельна  
І день. І жисть. Христос воскрес! –  
Братство земельна*

*Додаток Д*

### ***Крихта звізди серед синь-слюди***

*Крихта звізди серед синь-слюди  
Над повечірніх висоток башти.  
Це - назавжди. Кому б тут не впасти.  
Хто б не снував тут сюди-туди.*

*Як ось тепер. Цигарки - то люди.*

*Сіється в сніг ліхтарний овес.  
Хай же при зірці усе і всюди.  
Хай вона не України без.*

*Додаток Е*

***- Кажеш, тільки звільнився?***

*- Кажеш, тільки звільнився?*

*- Хата біла катлава́я...  
абцако́вая то єсть...*

*- Ну-ну...*

*що його?*

*сісти й собі?*

*спитись ганяти машини з Голандії  
двома трамваями доїжджати до*

*прохідної*

*пританцювувать під молитовні*

*співи*

*в Будинку культури глухонімих?*

*гай-гай*

*здимів час котловий*

*общаковий простір епохи*

*ні імперій уже нічого так порожнеча  
непродихність начальства така ж  
самá*

*а тоска навіть більша  
і труби димлять  
попри смерті чіїхсь матерів*

*от і все  
тільки тіні тремтять  
в золотому поросі пам'яті  
рідне тремтить  
голубими змахами тіней  
на білих блузках на білих ко́мірах  
неповторних моїх коханих  
у травні  
травні*

**В хрещатій лінзі кривиться життя**

*В хрещатій лінзі кривиться життя  
Швидкоколісні миготять щастя*

*А я півблазнем за плівкою слів  
У дійсності тонкій, мов теж із плів*

*В хисткому просторі... Та все ж ріднею тут -  
Рівноапостольні спускаються між люд*

*Ростуть надії легко, мов дими  
Якісь тут ви. Але якісь і ми*

**Хрещаті дні, терени серединні**

*Хрещаті дні, терени серединні  
посходились довкруг. А звіддала -  
накочують світи червонодимні  
в підпалах тавричанських замовлянь,*

*що з руху хмар, із папілярних ліній  
були і є, й перебудуть при мені -  
як Бог смаглявий наш, як берег лівий,  
плавильні і моторобудівні.*

*І та - все та - що вістрям стала в грудях.  
Мовчазна, наче нездійнятий стяг...  
Така, як є. А ще - як далі буде.  
В тумані вся... Попереду - уся.*

**Захлинайся вуглами і злаками**

*Захлинайся вуглами і злаками,  
Тут, під стінами, виріс твій заколот,  
Змовна змова з собою самим.*

*В круговерть чийхсь доль або націй  
Залітай аж за край, ніби в рай.  
Тихо дзвонять стручки в кронах голих акацій.*

*Далі, далі... Вперед...  
Туманами-вуалями  
Сповиває заводи, гастрономи й куці.  
Розгортається небо, зроста і приваляює  
Сіру смужку земних батьківщин...*

**Нагортається час, заглушаючи серцебиття**

*Нагортається час, заглушаючи серцебиття,  
плесо сірого дня розпукає знічев'я німотством,  
неможливістю все ж прив'язатись навек до життя*

ані пругом дахів, ні вогнями, ні кленом, ні мостом,

що лишатся, як є, коли врешті, промовивши “бля...”,  
відійдемо кудись, по-новому стискаючись в атом.  
Аскетичність тюрми обрізатиме часу гілля,  
галки чорно летітимуть над елеватор.

Ми й були саме для гомінкої міської біди,  
тимчасові, прийшли попід брами й проспектівські бапти.  
Звідусюди – і звідси – відходити нам назавжди,  
і лишатись навік, і тремтять між горбами – назавжди.

Таблиця 1

**Семантизація елементів лінгвістичних рівнів текстів віршів Павла Вольвача**

<b>Лінгвістичний рівень</b>	<b>Приклад</b>	<b>Семантика</b>
<b>Фонографічний</b>	«Ріка», «дніпри»	протиставлення вічності та забуття
	«осклілий виквіт»	семантика відцвітання, затухання, згасання
	«мерзлі мрії»	семантика змертвіння, зупинки, смерті
	«важкі м'ясива»	семантика мішанини, важкості
	алітерації «шп», «шк», «пр», «пл», «кр», «тр»	звуковий образ насилля та смерті
	«р» і «л»: «хр», «кр», «бл», «пл», «пр», «сл», алітерації – наголошені «і», «а», «о»,	болісність «скривленого», спотвореного життя, його крихкість
	алітерації «зм», «з», «хл», «зл», «л»	семантика таємної угоди «з собою самим»
	«стольний град», «осоння» «успіння»	церковний спів
	« – Хата була катлавая... / абцаковая то єсть...»	вкраплення іншомовного елемента у графічний транскрипції
<b>Словотвірно-морфемний</b>	«синяви», «чорноти»	колеративні символи українського народу

	«швидкоколісні щастя», «півблазнем»	завуальований образ міста
	«світи червонодимні», «моторобудівні»	індустріальне місто
	«білостіння»	завуальований урбаністичний мотив містики
<b>Морфологічний</b>	«мішає, «тече», «луну відіб'є»: «Одне в одне тече як ртуть / Крізь вічні пальці».	вічність, безмежність «змішується» з пустельним містом
	«сісти», «спитись», «ганяти машини», «доїжджати до прохідної», «пританцьовувать під молитовні співи»	«общаковий простір епохи»; семантика руху
	«снувати», «падати», «сіятись»	семантика пустельного, хисткого міста
	«кривиться», «миготять»; «лінза», «пліва»; ряду «у дійсності тонкій», «в хисткому просторі»	«ілюзорна дія»; «віддзеркалення»
	«посходились довкруг», «накочують світи», «здоганя повсюди»	семантика концентрації, надміру
	«виріс», «залітай», «розгортається», «зроста», «привалює», «сповиває»	дієслова зі значенням руху
	«круговерть», «тумани- вуалі», «дим»	іменники з семантикою мінливості, хаотичного руху, незвіданості, прихованості
	дієслово наказового способу «захлинайся»	семантика надміру
<b>Лексико- морфологічний</b>	«йдуть», «шугає», «неходжена»	образ мимовільного руху
	«іншість», «вічність»	семантика незвіданості, ілюзорності
<b>Лексико- семантичний</b>	«тонкоюні такі, пухнасті»	прикметники зі значенням «вічноюний»
	«дихають», «обпечуть», «впасти не дозволить»	дієслова зі значеннями «жити, оберігати»

	«по власній темряві судинній»	мотив безглуздої метушні, безцільного бродіння
	«чорноземами», «глибою», «темрявою» - чорний; «єгипт», «пустелі» - жовтий	колоративи уособлюють центр мікросвіту – людської душі
	вгорі – «повітові небеса», «повітря» «Господь», «пан- Біг»; внизу – «труби», «Дніпрогес», «хрести», «чавуни», «п'ятирічки», «паради», «верстати», «шиприці», «пружні перса», «пляшки», «мікрофони в руці», «асфальт», «нецензурні чийсь голоси».	лексеми «низу» і «верху»
	«вириваючи плоть...», «повітря покраяне», «хрести стирчать», «розплескані очі»	дієприслівники та дієприкметники зі значенням «насильницької дії»
	«виски фрез», «готика труб», «хрести», «шиприці», «пляшки», «ріг»	семантика насилля, різкості, бездушності, жорстокості, смерті
	«висотки бапти», «ліхтарний овес», «цигарки – то люди»	мотив метушні, одноманітності
	«Звізда», «синь-слюда», «зірка»	образ неба, образ безмежності
	образи-метафори «нагортається час», «часу гілля»	семантика вічності, незмінності
	«звідусюди – звідси», «відходити – лишатись, тремтять», «лишаться – відійдемо»	протиставлення тимчасовості з вічністю
	етнічні колоративи: жовтий, блакитний	експлікація образу українського прапора
<b>Синтаксичний</b>	повітря («вічність», «миттєвості») та вода («меди та джерела», що «разом пролились»)	зімкнення безмежного часопростору з Україною

	«ні імперій уже нічого так порожнеча / непродихність начальства така ж сама / а тоска навіть більше»	«общаковість», «розмикання» і «розсування» урбаністичного простору
	«Це – назавжди»	акцентоване тире, що підкреслює смислову домінанту неба
	«Хай же при зірці усе і всюди. / Ще й аби не України без.»	небесна височінь як усесвітня константа
	«Розгортається небо, зроста і привалює...» - однорідні присудки	місто «розсуває» свої кордони «далі, далі...»
	«сірої смужки земних батьківщин...»	значення надміру
	контекстуальні синоніми «пруги дахів», «вогні», «клен», «міст», «брами», «проспектівські башти»	семантика тимчасовості, хвилиності, миттєвості

# ВІДЛУННЯ

УДК 821.161.2.09:82-92"192/199"

Бітківська Г.В.

## ДО ПРОБЛЕМИ ПОЄДНАННЯ ВЕРБАЛЬНОГО ТА ВІЗУАЛЬНОГО В ШЕВЧЕНКІВСЬКОМУ ТЕКСТІ В ЛІТЕРАТУРНИХ ЖУРНАЛАХ

*У статті досліджено особливості поєднання вербального та візуального в шевченківському тексті в літературних журналах України в 1987–1992 роках. Публікації про життя та творчість Т. Шевченка розглянуто як цілісний текст у полі літературних журналів. Простежено форми взаємодії вербальних і візуальних образів у шевченківському тексті.*

**Ключові слова:** шевченківський текст, літературний журнал, вербальний образ, візуальний образ.

*В статье исследуются особенности взаимосвязей вербального и визуального в шевченковском тексте в литературных журналах Украины в 1987–1992 годах. Публикации, посвященные жизни и творчеству Т. Шевченко, рассмотрены как целостный текст в поле литературных журналов. Определены формы взаимодействия вербальных и визуальных образов в шевченковском тексте.*

**Ключевые слова:** шевченковский текст, литературный журнал, вербальный образ, визуальный образ.

*The article deals with the features of Shevchenko's text in literary journals of Ukraine in 1987–1992. Publications devoted to Taras Shevchenko's life and works have been considered as a single text in the domain of literary journals. The interaction of verbal and visual images in the creation of Shevchenko's text has been studied.*

**Keywords:** shevchenko's text, literary journal, verbal image, visual image.

**Актуальність дослідження.** Літературні та літературно-художні журнали не раз ставали об'єктом дослідження таких науковців, як І. Бойко, Л. Василик, Т. Гундорова, Н. Іванова, С. Квіт, О. Лагутенко, Н. Лощинська, К. Олійникова, С. Семенко, О. Хобта, Б. Черняков, Т. Шептицька та ін. Проте зазвичай вивчалися вербальні твори, тоді як візуальний аспект зацікавлював мистецтвознавців (Д. Горбачов, О. Лагутенко, О. Хобта) і журналістикознавців (Б. Черняков). Скажімо, Ольга Лагутенко розглядає становлення образної системи книжкового й журнального оформлення в Україні в перші десятиліття ХХ століття, стилістичні особливості української графічної школи 1917 – 1920-х років, основні напрями книжкової та журнальної графіки (обкладинки) 1920 – початку 1930-х років. Професор Борис Черняков започаткував вивчення зображальної журналістики в друкованих засобах масової інформації (від виникнення до середини ХІХ століття) і наголошував на важливості візуальних форм сприймання інформації в масових комунікаційних процесах. Учений обґрунтував положення про синтетичність кінцевого продукту журналістики й розкрив сутність феномену зображальної журналістики та зображальної публіцистики<sup>1</sup>. Однак Б. Черняков досліджує масив тогочасних періодичних

<sup>1</sup> Черняков Б.І. Зображальна журналістика в друкованих засобах масової інформації (від виникнення до середини ХІХ століття) / Борис Іванович Черняков: дис. ... д-ра філол. наук зі спец.: 10.01.08 – журналістика. — К. : Нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 1998. — 398 с.



видань, не зосереджуючись спеціально (що цілком закономірно) на літературних журналах. Ілюстративний матеріал тогочасних літературно-художніх видань розглядається разом з історичними та географічними виданнями. У колі інтересів дослідника перебувають насамперед журналістикознавчі та поліграфічні аспекти, зокрема, встановлення назви ілюстрації, способу її виконання та авторства. Іноді Б. Черняков зазначає, що ілюстрація має суто декоративний характер, або ж наголошує на її відверто національному колориті, однак значення візуальних образів у процесі утворення синтетичного смислу видання спеціально не розглядає. Крім того, йдеться про періодичні видання зовсім іншого часового періоду, ніж у нашому дослідженні. Актуальність цієї статті зумовлена тим, що шевченкознавчі публікації в літературному журналі як цілісний текст, по-перше, не були предметом спеціального вивчення, а по-друге, нам видається продуктивним підхід, що дає змогу здійснити типологічне зіставлення вербальної та візуальної рецепції образу Т. Шевченка.

Розгляду шевченкіани в пресі Волині, Полісся, Холмщини, Підляшшя 1917–2000 років присвячена ґрунтовна стаття І. Павлюка [12]. У дослідженні охоплено значний часовий період, велику кількість періодичних видань, що дає змогу автору переконливо простежити домінування тих чи тих тенденцій у масиві шевченкознавчих публікацій. Автор диференціює матеріали, пов'язані з ім'ям Тараса Шевченка, на три групи: творчість Тараса Шевченка, життєпис поета та ювілейні публікації [12, 39]. Така узагальнена класифікація доречна, коли йдеться про вивчення різних за профілем видань. Якщо ж ми зосередимося на виданнях одного профілю, як-от літературних чи літературно-художніх часописів, то вона має відображати їхню специфіку. Мета нашої статті – дослідити особливості шевченківського тексту в літературних журналах України за 1987–1992 роки. Окреслений період приваблює увагу виразною тенденцією звільнення періодики від ідеологічної скутості, що мало б виявитися і в принципах творення шевченківського тексту в літературних журналах.

У процесі дослідження вивчено матеріали часописів «Київ», «Вітчизна», частково тижневика «Україна». Для увиразнення зіставного контексту залучимо деякі публікації з журналу «Сучасність» (1989). Публікації доцільно згрупувати за дискурсами, традиційними для літературних часописів: художній (поезія, проза, образотворче мистецтво), публіцистичний і критичний.

Поетична шевченкіана має розмаїту тематику і форму. Шевченко є Пророком, уособленням високого покликання Поета, мірилом моральних чеснот, любові до України для Роберта Третьякова, Василя Швеця, Володимира Базилевського, Миколи Пшеничного, Наталки Поклад («Вітчизна». – 1989. – №3; далі: В. – Г. Б.). У більшості творів Шевченко постає як поет-мученик, вірний своєму покликанню. Степан Пушик стверджує, що саме терновий шлях робить його очільником нації: «Не був би там, де спека і мороз, / Де Косарал і де каспійська піна. / І був би в нас Тарасик-малорос, / А так явивсь Шевченко-українець» [там само].

Автори прагнуть продовжити діалог зі словом Шевченка, тому наповнюють його образи сучасним змістом, використовують шевченківські рядки в якості епіграфа. Так, Микола Вінграновський у диптиху «Шевченко» наповнює алегоричним сенсом концепти Сон і Син: «Той Сон – вітрило нації. Той Син – / Безсмертя нації на всі віки і всевіч...» [2, 3]. Крилаті слова «Золотого Тамерлана онучата голі...» стали епіграфом диптиха Михайла Каменюка «Пустеля», а «Борітеся – поборете...» – вірша Людмили Литвинчук «Вони ще є...» (В. – 1989. – №3).

У березневому номері «Києва» за 1991 рік шевченківська тема звучить у вірші Петра Осадчука «Право на правду». Епіграфом до цієї поезії автор узяв рядки Т. Шевченка «...Учи неложними устами / сказати правду». Деяко плакатний громадянський пафос твору емоційно наснажується міфологізованою постаттю Шевченка: «Прожитий день триває в нас, / Триває в душах давній бій. / Нам в очі дивиться Тарас, / Питає: – Хто нащадок мій?» [11, 39]. «Тарасів дух» для нашого сучасника є уособленням правди і її незнищенності. Власне, як і за життя Кобзаря, його устами народ виборює собі «право на правду». У вірші можна виокремити такі актуальні міфологеми образу Шевченка, як душа, дух, бунт. Процес творення шевченківського міфу, на думку П. Осадчука, є запорукою розвитку України: «Поета бунтарський дух / Веде по дорозі крутій. / Коли торжествує рух, / Гине застій» [там само]. Як бачимо, усім процитованим поезіям притаманний високий громадянський пафос.

Водночас серед поетичних текстів виокремлюється не чисельна, але дуже помітна група творів, автори яких апелюють до автопортретів Шевченка, прочитуючи їх як багатошарові повідомлення. Це може бути самостійний твір, як вірш Анатолія Кичинського «Тарас Шевченко, “Автопортрет із свічкою”. 1845» (В. – 1989. – №3) або цикл, як, скажімо, «Шевченківські автопортрети» Романа Лубківського («Україна». – 1987. – №15). Дослідниця Людмила Тарнашинська цілком справедливо наголошує на концептуальному сприйнятті автопортретів, визначаючи при цьому і світоглядно-мистецькі тенденції епохи, і національні базові концепти [16, 107]. Погоджуємося з нею і в тому, що проблема потребує спеціального дослідження, зауважимо лише, що одним із його аспектів може бути інтермедіальне бачення зв'язків візуальних образів і вербальних.

Прикладом єднання вербального і візуального в полі літературного журналу є уривок з повісті Олександра Федорука «Корнило Устиянович» та репродукція картини К. Устияновича «Т. Шевченко на засланні». Корнило Устиянович (1839–1903) представлений як митець багатьох обдарувань – художник, поет, драматург, декламатор [19, 159]. На картині Устияновича бачимо Шевченка замисленим, з маленькою книжечкою в руках. Постать поета зображена на тлі степових трав та приаральського очерету. Похмурий колорит картини передає зажуру «поета-мученика», його тугу за свободою. Серед згущення темних фарб світлим променем виділяється книжечка, яка є уособленням того, що тільки в думці поет може вирватися з неволі.

У невеликому уривку з повісті О. Федорука можна виокремити кілька інтерпретаційних ліній: життя і творчість Тараса Шевченка, особиста доля Устияновича, австро-угорська «цісарська» політика в Галичині як «жорстокий витончений колоніальний визиск маленького краю», символіка створеного полотна, етапи написання картини про Шевченка, особливості творення візуального образу, специфіка сприйняття світу художником – за допомогою лінії та кольору тощо. Поєднання художнього і мистецтвознавчого стилю надає повісті особливої переконливості.

Мистецтвознавець О. Федорук, зображуючи процес створення полотна Устияновича, вдається до прийому «зворотної перспективи». У повісті ми бачимо художника в момент завершення його роботи: «І ось картина “Т. Шевченко на засланні” готова, вже й висохли фарби, вже й стихився шум крові й спокійніше б’ється серце. Картина готова, але ніхто її не купить і не візьме на виставку» [19, 160]. Емоційний стан художника пригнічений, він відчуває свою спорідненість з українським поетом. Шевченко тяжко страждав від сваволі і гніту російської імперії, Устиянович – австрійської. Глибоке розчарування «цісарською демократією» виражено в тексті за допомогою цитування особистого листа Устияновича. Після розлогої цитати автор підсумовує: «Сумний цей лист, написаний у сумну годину художником за чотири роки до передчасної смерті» [там само]. Проте Федорук знаходить у листі й те, що допомагає будь-кому митцю пережити тяжкі періоди – «рисую, малюю, пишу». Мотив творчості є головним у творі про митця.

У цій повісті читач, маючи перед очима завершену картину – і візуально як репродукцію на сторінках журналу, і вербально в тексті – проходить разом із художником шлях від виникнення задуму, його виношування впродовж багатьох років, першого начерку, численних замальовок і роздумів про композицію, колористику і символіку картини. Автор показує, що своє бачення образу поета художник шукає у його віршах: «...тепер намалювали апостола волі, противника рабства в далекому засланні, де “і небо невмите, і заспані хвилі, і понад берегом геть-геть, неначе п’яний, очерет без вітру гнеться...”», намалювали, бачиш, його, в хвилину гірких роздумів і туги за рідним краєм (“Я так її, я так люблю Мою Україну убогу”))» [19, 161]. Іншим джерелом образного сприйняття героя картини є малюнки Шевченка, у які вдивляється Устиянович. Твори поета-засланця виражають його душевний стан – від одноманітності, туги до примарної надії. О. Федорук реконструює плин думок художника: «Десь так би і намалювати: сидить поет, полинні дні один за одним просівають солону тугу за рідною землею, несуть тугу і відчай. Опускаються безсило руки. Але є надія – ота захальна книга, він тримається за неї, як за освячений хліб» [там само].

У художній нарадив повісті майстерно вплетені оцінки й аналітичні судження мистецтвознавця О. Федорука, наприклад, про те, що саме Устиянович першим у Галичині, навіть на правому березі Дніпра взявся художньо відтворити образ Шевченка [19, 161]. Чи міркування про композицію картини: «Трикутником повісті визначив вісь композиції, витягнулися горизонталь піщаного краєвиду з перспективою Аралу на овиді

й прямокутник небес безкінечних...» [19, 163]. Водночас аналітичні спостереження стосуються і емоційного звучання картини: «...пейзаж сам по собі, обезлюднений, і Шевченко теж один-однісінький, немає між ними близькості й розуміння, нема спілки. Трагічно переживає поет своє заслання, сприймаючи його як несправедливу кару, і це почуття вивершує емоційну інтонацію полотна. Постає Шевченка домінує над простором. Він сидить, займаючи край неба» [там само]. Процитований фрагмент обрамлений у тексті риторичними запитаннями, які створюють додаткові поля для поширення високої емоційної напруги екфразису.

Порівняння образу Шевченка, створеного Устияновичем, з «Мойсеєм» Буонаротті і метафоричне тлумачення поета як «апостола правди і свободи» породжує нові асоціації. Вони чисельно зростають внаслідок розкриття автором повісті семантики в картині живописних кодів – світла й тіні, тональності кольорів, пластики фігури, техніки мазків тощо.

Детальне розшифрування живописного коду картини К. Устияновича «Т. Шевченко на засланні» в повісті О. Федорука є прикладом інтермедіальних зв'язків живопису і літератури.

Наш інтермедіальний шкіц є сполучною ланкою до інших ліній художнього дискурсу в літературному журналі, а саме: прозової та лінії образотворчого мистецтва. Лінія художньої прози представлена двома великими епічними творами – перекладом роману польського письменника Єжи Єнджеєвича «Українські ночі, або Родовід генія» [4] та романом-есе Богдана Чайковського «Тарас Шевченко» [21]. Перший із названих текстів приваблює увагу вже тим, що він є перекладним, адже в досліджуваний період «Київ» дуже рідко публікував переклади. Окрім того, Єнджеєвич виписує постає Кобзаря на тлі широких європейських (зокрема й українських) історичних і культурних подій такого протимперського спротиву, що роман не міг бути опублікований в Україні раніше. Цікаву історію недрукування роману у «Всесвіті» оповідає Д. Павличко («Київ». – 1988. – №10; далі: К. – Г. Б.). Ще цікавіше читати про сприйняття роману «шістдесятниками», озвучене Оксаною Забужко в часописі «Лі»: «Ну хоча б про те, яким культурним шоком був свого часу для абсолютної більшості з них роман Є. Єнджеєвича “Nocyukrain'skie, albo rodowód geniusza” (перекладений і оприлюднений в Україні щойно за “перестройки” у 1988–1989 рр.), котрий несподівано відкрив ту, опосередковану потужним польським контекстом ретроспективу бачення власної культури в особі її найбільшого генія – Шевченка, – про котру не могло бути й згадки в радянському освітньому каноні: там-бо вся українська спадщина, відповідно переполовинена й скупурована, перебувала, як Йона в череві кита, в надрах особливого, всемогутнього й всюдисущого російського впливу, всихаючи з роками до якогось незрозумілого “обласного” рудимента великої російської культури: жодної згадки не те що про перейдену Шевченком і кирило-методіївцями літературу й ідеологічну школу польського романтизму, а навіть бодай би про Шевченкове володіння польською мовою в тогочасних підручниках з україністики відшукати годі!» [6].

Роман Б. Чайковського приваблює есеїстичним стилем і, у контексті всього художнього дискурсу, виражає тенденцію стирання глянцею і штампів із постаті і творчості Т. Шевченка. Ця тенденція спостерігається в шевченкіані образотворчого мистецтва, яка вражає розмаїттям ідей, імен, жанрів, стилів: графіка В. Седляра (В., 1985, №5), М. Стратілата, В. Лопати [2], скульптура І. Гончара [1], плакат та ескіз знищеного вітража для КНУ імені Тараса Шевченка А. Горської (В., 1991, №1), плакат В. Єрка, плакати до 175-річного шевченківського ювілею М. Павлусенка (В., 1989, №8), репродукції живописних робіт О. Івахненка (В., 1989, №11), Д. Бідношого (В., 1990, №5), Р. Багаутдінова (К., 1991, №3), В. Гарбуза (В., 1991, №1), І. Пархоменка (В., 1991, №3), М. Глуценка (В., 1991, №9), О. Сльоти (В., 1992, №4) та багатьох інших. Досить часто графічна робота є повідомленням про твір мистецтва слова. Так, у березневому номері журналу «Київ» за 1992 рік знаходимо ілюстрації Рафа Багаутдінова до твору В. Дарди «Переяславські дзвони» (1989).

У публіцистичному дискурсі матеріалів про Шевченка найвиразніше виявляється тенденція звільнення від ідеологічно заангажованої риторики: досить порівняти матеріали В. Шубравського [23] та О. Сидоренка [14]. У критичному дискурсі домінує інтерес до розширення географії шевченківського тексту. Софія Майданська, розглядаючи музичну складову таланту Шевченка, проводить паралелі з творчістю Баха, Моцарта. Переконливість її суджень забезпечена посиланнями на праці І. Франка, Ф. Колесси, С. Людкевича та ін. [8, 156 – 157]. Оксана Пахльовська пише про українсько-італійські зв'язки в контексті творчості Шевченка [13], а Олександр Кучерук нагадує про литовську сторінку біографії поета [7].

Проте, незважаючи на певне оновлення, критичний дискурс літературних журналів все ще не має виразної «критичності». Такий висновок виникає в процесі зіставлення матеріалів українських журналів з публікаціями «Сучасності». Скажімо, стаття Кадзуо Накаї «Шевченко в Японії» завершується промовистим реєстром перспективних завдань: «Хоча шевченкознавство в Японії має порівняно довгу історію, та кількість і якість перекладів творів українського поета поки що недостатня. Наукові праці про Шевченка належать одному тільки авторові, Катсуске Коматсу, внаслідок чого Шевченко представлений неповно. Так само недостатньо розроблене значення Шевченка в українській історії і в українській літературі. Недавні досягнення в шевченкознавстві як на Україні, так і на Заході, мало відомі в Японії» [9, 43]. Подібне завершення більш характерне для наукових статей, а не журнальних.

Вербальну рецепцію постаті і творів Поета значно розширює стаття Василя Барладяну «Зорова інтерпретація “Гайдамаків”», яка щедро проілюстрована репродукціями творів О. Сластьона, С. Караффи-Корбут, В. Касіяна та В. Седляра. Автор статті трактує ілюстрації як самостійне повідомлення. Він, зіставляючи художні ілюстрації різних авторів, переконливо доводить, що перша візуальна інтерпретація «Гайдамаків» Опанаса Сластьона (1885 – 1886) залишається неперевершеною [10, 58].

Аналізуючи роботи художників, В. Барладяну виявляє, чи вони йдуть за словом Шевченка чи образно доповнюють його. Наприклад, про ілюстрацію «Голота» Софії Караффи-Корбут сказано, що «свідомість і соціальна роля кожної особистості залежить не тільки від суспільного буття, а ще й від психофізичних якостей людини. Цим художниця посвідчує, що перед Коліївщиною серед селянства не було одностайності. І тому повстання заздалегідь приречене на поразку, хоча неминуче й обіцяє бути жорстоким. Інакше кажучи, ілюстрацією “Голота” художниця доповнює зміст поеми» [10, 50]. Читач має змогу пересвідчитися в аргументованості висновків критика, оглянувши вміщені репродукції на сторінках журналу. Ще одним підтвердженням цієї думки є зображення Максима Залізняка, який вихоплює з піхов шаблю. Критик зауважує, що повстанець не має в тексті «Гайдамаків» словесної паралелі, однак візуальні деталі, які знаходить художниця, органічні для художнього світу поеми: боротьбу народу з чужоземними поневолювачами підтверджують численні списи, зображені поза плечима Залізняка, а образ Кобзаря на тлі пожежі є «ніби емблемою Коліївщини і того, про що розказує в “Гайдамаках” Шевченко. І дійсно, образ співця, що піснею славив народ і закликав до боротьби, проходить через усю поему» [там же].

**Висновки.** Отже, у межах шевченківського тексту в літературних часописах можна розглядати художні, публіцистичні та критичні матеріали. Особливістю художнього дискурсу в часописах є взаємозв'язки між вербальними і візуальними текстами. Візуальні тексти прочитуються в біографічному, автобіографічному та інтерпретаційному контекстах і значно збагачують вербальні тексти шевченкіани. Сформульовані висновки плануємо перевірити шляхом дослідження інших літературних часописів.

### Список використаних джерел:

1. Бугаєнко І. Шевченківська серія (художника) Василя Лопати / І. Бугаєнко // Вітчизна. – 1989. – № 3. – С. 204 – 208.
2. Вінграновський М. Шевченко: диптих / М. Вінграновський // Київ. – 1988. – №1. – С. 3 – 4.
3. Гончар І. Молодий Тарас Шевченко: скульптура / І. Гончар // Київ. – 1988. – №5. – С. 168.
4. Єнджеєвич Єжи. Українські ночі, або Родовід генія / перекл. з польськ. В. Денисенко / Є. Єнджеєвич // Київ. – 1988. – №10 – 11; 1989. – №1 – 5.
5. Єрко В. Тарас: плакат / В.Єрко // Вітчизна. – 1991. – №5. – С. 148.
6. Забужко О. Література польської опозиції у формуванні пострадянської української інтелігенції / О. Забужко // І. – 1998. – №14 [електронне джерело]. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n14texts/zabuzhko.htm>
7. Кучерук О. «У Вільні, городі преславнім» / О. Кучерук // Київ. – 1987. – №3. – С. 133 – 134.
8. Майданська С. Шевченко і музика / С. Майданська // Київ. – 1992. – №3. – С. 153 – 157.
9. Накаї Кадзуо. Шевченко в Японії / Накаї Кадзуо // Сучасність. – 1989. – №3. – С. 40 – 47.
10. Барладяну В. Зорова інтерпретація «Гайдамаків» / В. Барладяну // Сучасність. – 1989. – №3. – С. 48 – 58.
11. Осадчук П. Право на правду / П. Осадчук // Київ. – 1991. – №3. – С. 39.

12. Павлюк І. Шевченкіана у пресі Волині, Полісся, Холмщини, Підляшшя 1917-2000 років / І. Павлюк // Слово і час. – 2009. – №2. – С. 38 – 46.
13. Пахльовська О. Шевченко і Сіцилія / О. Пахльовська // Київ. – 1988. – №3. – С. 170 –172.
14. Сидоренко О. Збиралися друзі... / О.Сидоренко // Київ. – 1988. – №3. С. 173 –175.
15. Стратілат М. «Схаменіться! Будьте люде» : репродукція гравюри / М. Стратілат // Вітчизна. – 1991. – №5 – С. 1, обкл.
16. Тарнашинська Л. «Автопортрети Шевченка» Романа Лубківського: поліфонія Я-виявів (до проблеми теоретичного осмислення) / Л. Тарнашинська // Шевченкознавство: ретроспективи і перспективи. – Черкаси: Брама, 2007. – С. 106 – 117.
17. Терлецький В. Нове ім'я з кола Кобзаря / В. Терлецький // Київ. – 1992. – №3. – С. 158 – 159.
18. Устиянович К. Т. Шевченко на засланні: репродукція / К. Устиянович // Київ. – 1991. – № 3. – С. 159.
19. Федорук О. Корнило Устиянович: уривок з повісті / О. Федорук // Київ. – 1991. – № 3. – С. 159 –163.
20. Фрик Т. Б. Пушкинский журнал «Современник» как единый текст / Т. Б. Фрик // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 4.– С. 20 – 28.
21. Чайковський Б. Тарас Шевченко: роман-есе / Б. Чайковський // Вітчизна. – 1992. – №5 – 8.
22. Шевченкіана Володимира Лупійчука // Київ. – 1988. – №3. – С. 176.
23. Шубравський Василь. Фальсифікатори його народності / В. Шубравський // Вітчизна. – 1987. – №3. – С. 148 – 156.

**МИФОЛОГИЯ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»  
В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В. ГОГОЛЯ**

Как известно, образ «маленького человека» в русскую литературу ввел А.С. Пушкин. Н.В. Гоголь в петербургских повестях внес свои дополнения в социальный портрет героя: человек этот, беспомощный и незащитный в большом городе, служит мелким чиновником, «вечным» титулярным советником, без всяких надежд на повышение и улучшение жизни. Именно такого героя унаследовали у Гоголя писатели натуральной школы, молодые реалисты, вышедшие, как точно заметил Достоевский, «из гоголевской шинели». Однако лишь немногие из них смогли понять, что автор не просто описывает жизнь столичного города и человека в нем, – он их мифологизирует.

Петербург у Гоголя выступает не только как объект, но и как субъект исследования, довлеющий на ум и психику «маленького человека» и сводящий его сущностную реальность к нулю. Типичное для героев стремление противостоять фантазмагоричности петербургской действительности представлено их мифологизацией по образу жизни (миф о самозванце, миф о мечтателе) либо по роду занятий (миф о переписчике). В своей книге «Диалектика мифа» А.Ф. Лосев, размышляя о несомненной тождественности личности с мифом, пишет: «Миф есть бытие личностное или, точнее, образ бытия личностного, личностная форма, лик личности... Личность берется в мифе исторически, а из ее истории берется вся словесная стихия» [6, 74]. И герои, и ситуации (психологические, бытовые) в их жизни у Гоголя настолько исторически конкретизированы, что приобретают характер универсально-обобщающих праобразов, мифологических по своей сущности. Таким образом, мифичны его герои, которые в стремлении противостоять давлению фантазмагорической петербургской действительности образуют определенные подгруппы творимого Гоголем петербургского текста – миф о самозванце, миф о мечтателе и миф о переписчике, пересекающиеся с более крупным его созданием – мифом о Петербурге.

Генеалогия гоголевских самозванцев начинается с калейдоскопа лиц на Невском проспекте, где каждый стремится обмануть другого, выдавая желаемое за действительное, затем она конкретизируется в специфике жизни столичных чиновников: коллежского асессора Ковалева, коллежского регистратора Хлестакова и титулярного советника Поприщина. В. Короленко, исследуя сущность самозванства, находил в нем отражение национальной болезни, которая происходит от того, что душа человека «начинает раскачиваться, как маятник, между двумя исконными полюсами русской жизни, произволом, с одной стороны, бесправием, с другой» [5, 358 – 359].



Платон Ковалев, герой повести «Нос», с самого начала выступает как самозванец: он получил чин коллежского асессора не за сданные экзамены на ученый аттестат, а за службу в отдаленной Кавказской области, где желаемый чин присваивался сразу же по прибытии. Однако этого ему мало: он самовольно называет себя майором, не числясь по военной службе. В «Табели о рангах» чин коллежского асессора приравнивался к майорскому лишь формально, фактически же он был двумя рангами ниже, а закон и вовсе запрещал гражданским чиновникам именоваться военными чинами. Самозванство оказывается защитной реакцией героя в петербургской действительности, позволяющей ему создать вокруг себя призрачный мир мнимого довольства и благополучия. Самодовольство, «задиранье носа» героя наказано комически: от него нос и сбежал и, продолжая линию самозванства своего хозяина, взлетел на три ранга выше, став статским советником.

Расщепление сознания, появление двойника, воплотившего все честолюбивые замыслы и устремления хозяина, оставляет последнего при полном поражении. Как считает Т. Линдстрем, в повести представлена «картина испытываемого человеком подсознательного страха перед распадом собственной личности, его боязни потерять вследствие этого свое социальное лицо, положение, карьеру. Нос майора Ковалева в такой интерпретации становится символом его мужского «я» [10, 112]. В таком случае уместно вспомнить об одной детали: в газетной экспедиции чиновник предлагает Ковалеву табакерку, на крышке которой был изображен портрет какой-то дамы в шляпке, что окончательно возмутило героя: ведь из-за потери носа не только табак, но и дама как воплощение мечты о выгодной женитьбе, теперь ему недоступны.

Разоблаченный полицией самозванец-нос возвращается на свое место, а Ковалев, наконец, успокаивается и, движимый неистребимым порывом к самозванству, покупает в Гостином дворе ленточку для ордена, не являясь кавалером какой-либо награды.

Гоголь рассматривает проблему отношения власти в лице полицейско-чиновничьего аппарата к самозванству в двух аспектах: или она не дает ему развернуться («Нос»), или же сама начинает активно потворствовать стремлению к самозванству, что проявилось в ситуации «Ревизора». Герой комедии Хлестаков выступает вначале самозванцем поневоле. Его, незначительного чиновника последнего класса, не сумевшего сделать карьеру в Петербурге, волею случая принимают в уездном городе за важного ревизора. Пустота и легкомысленность помогают ему не только усвоить предложенную роль, одолев «в воображении за несколько минут всю лестницу чинов – от коллежского регистратора до фельдмаршала» [7, 302], но и возместить моральный ущерб за время безвестного существования в Петербурге. Хлестаков постоянно раздваивается между действительным и желаемым. В первом измерении – он ничтожный «чиновник для письма, эдакая крыса», живущий на верхнем этаже доходного дома и имеющий возможность лишь изредка пользоваться столичными благами, и то только

благодаря денежной поддержке отца. Во втором же – его прельщает богатая светская жизнь, известная лишь понаслышке, однако вдохновляющая его в знаменитой сцене вранья. Как справедливо замечает Ю.М. Лотман, «вранье потому и опьяняет Хлестакова, что в вымышленном мире он может перестать быть самим собой, отделаться от себя, стать другим, поменять первое и третье лицо местами, потому что сам-то он глубоко убежден в том, что подлинно интересен может быть только «он», а не «я» [7, 303]. Хлестаков предстает подобно сказочному ложному герою, который лишь на короткий срок появляется на жизненном пиру и пользуется незаконной славой. Таковы два дня хлестаковского самозванства, которые неожиданно предоставили ему возможность самоутвердиться.

Однако если у Хлестакова стремление «отделаться от себя», от своего ничтожного существования проявляется после обильного обеда с губернской мадерой и заканчивается вполне благополучно для него, то для другого гоголевского героя подобная попытка заканчивается трагически («Записки сумасшедшего»).

Обращаясь к мифологизации своего героя-самозванца, писатель исследует его взаимоотношения с петербургской действительностью, выявляет психологические задатки и черты характера, свойственные самозванству, чтобы представить потом три возможных варианта финала: самый благоприятный, когда герой не подвергается разоблачению, а, насладившись неожиданным триумфом, исчезает, в данном случае ему удается хоть на короткое время инсценировать свой миф «я – это не я, а кто-то другой, важный»; в другом варианте герой получает как бы предупреждение за свои непомерно высокие претензии, причем Гоголь облекает происшедшее в фантастику, ушедшую в быт, в вещи, в поведение людей и в их способ мыслить и говорить: появившийся двойник-нос героя лишает его не только честолюбивых надежд на карьеру и фортуна, но и делает его существование настоящей трагедией, однако ровно через тринадцать дней все возвращается на свои места; и, наконец, самый трагический вариант, когда сознание героя расщепляется (признак городской болезни), и он, окончательно поверив в свой придуманный статус, навсегда уходит в свой мифологический мир, что ведет к необратимым явлениям и – к гибели.

Гоголь мифологизирует и другой способ защиты от окружающей действительности – уход в мечтательство. С самого начала своего повествования он оговаривается, что его герой, «художник петербургский», принадлежит к тому классу, который составляет... довольно странное явление и столько же принадлежит к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру» [1, 9]. Как замечает И.В. Карташова, в «лице Пискарева Гоголь создает, по существу, первый в русской литературе образ мечтателя и сосредоточивается на психологическом раскрытии его столкновения с действительностью» [4, 51]. Кардинальный романтический конфликт, который сделал жизнь Пискарева ужасной, писатель низводит на реальную почву петербургской

действительности, чем и обусловлено прежде всего превращение романтического героя в реалистический характер.

Встретившись на Невском проспекте с прекрасной незнакомкой и поразившись ее истинной жизни, Пискарев уходит в мир фантастических грез, навеваемых опиумом, сосредоточившись на своей идеальной моноиде: «Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне». Однако создавая созданное лжебытие, в котором он и предмет свой представлял чище и возвышеннее, герой тем самым начинает оправдывать существующее зло. Гоголь недаром подчеркивает качества своего героя: простодушие и детскую наивность, находя в том и беду, и вину взрослого человека, не умеющего различать высокое и низменное, заблуждение и порок. В конечном итоге Пискарева обманули и Невский проспект, и улыбка красавицы при свете вечерних фонарей, и его фантастический мир сновидений, при выходе из которого он сталкивается с жестокой реальностью и погибает.

В гоголевском мифе о мечтателе, как нам представляется, существует еще один аспект, достойный внимательного изучения. Это сновидения, своего рода иллюзионизм, усиливающий энергию самообмана, однако позволяющий герою хоть в таком состоянии избавиться от довлеющей жестокой реальности, стать неуязвимым и даже счастливым. Именно сновидения дают возможность романтическому воображению Пискарева осуществлять свои желания. З.Фрейд, исследуя состояние сознательной (днем) и бессознательной (ночью) психической деятельности человека, приходит к заключению, что «это желание может пробудиться днем и вследствие внешних обстоятельств не найти себе удовлетворения, в этом случае ночью проявляется признанное и неосуществленное желание». Пискарев, отправившись вслед за покорившей его красавицей, стремился узнать «ту святыню, где опустилось гостить это божество» [8, 289], но никак не ожидал, что дорога к святыне приведет в публичный дом. Желание служить красоте было подавлено вечером, а реализация его началась в ту же ночь. Собственно, тогда и составил потрясенный Пискарев «программу» своих сновидений, осуществление которой шло в порядке его размышлений о случившемся: «Она бы составила неограниченный перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга; она была бы прекрасной тихой звездой в незаметном семейном кругу... Она бы составила божество в многолюдном зале, на светлом паркете, при блеске свечей, при безмолвном благоговении толпы поверженных у ног ее поклонников...» [1, 14]. Непреодолимое желание вводит его посредством опиума в иной мир, непреходящий и невещественный. Герой вступает в мифологическую субстанцию, в которой размыты границы между сном и реальностью, берег жизни действительной отодвигается далеко на задний план, уступив место фантазии, обслуживающей «я» героя как один из механизмов психологической защиты от действительности. Выход же из этой субстанции приводит героя к поражению мечты, которое он не в силах пережить.

Гоголь рассматривает один из вариантов ухода от городской суеты, когда единственно доступная герою форма деятельности – переписывание – является способом проявления его личности. В данном случае речь идет о созданном писателем мифе о переписчике, который своей генеалогией исходит из западноевропейской литературы, в русской же он не имеет аналогов. У гоголевского Башмачкина был только один предшественник – студент Ансельм из повести Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок», которому помимо стремления уйти в фантастический мир мечты была свойственна любовь к переписыванию архивных рукописей, написанных каллиграфическим почерком.

Таков и Акакий Акакиевич, которому в переписывании «виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» [2, 114]. Бессмысленное переписывание букв, в котором заключался, как ни парадоксально звучит, весь смысл жизни Башмачкина, восходит, вероятнее всего, к евангельскому изречению апостола Павла, предупреждающего об опасности служения мертвым буквам: «потому что буква убивает, а дух животворит» [II Кор., 3:6]. Любовь к переписыванию обнаруживает у Акакия Акакиевича такие качества характера, как кротость, смирение, отрешенность и пренебрежение к насущным благам окружающего мира, восходящие, условно говоря, «к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой культуре» [9, 139]. Образ жизни гоголевского героя, искушение и испытание его, смерть и последующие за нею посмертные чудеса позволяли исследователям сопоставлять Акакия Акакиевича с героями житийной литературы. А день рождения Башмачкина – 23 марта – соотносится, по мнению О.Г.Дилакторской, «с днем государственного признания труда Димитрия Ростовского (23 марта 1701 года), литературно обработавшего житие святого Акакия и другие житийные рассказы», признанного тем самым «их своеобразным создателем» [3, 202 – 203].

Как нам представляется, гоголевский миф о переписчике может выступать не только в качестве жития, но и одним из вариантов «мифа о пути» (Д.Е.Максимов), в котором можно выделить следующие эпизоды:

1. Исконное блаженство первобытия. В этом состоянии гоголевский герой, совершенно отрешившийся от окружающей жизни и полностью ушедший в переписывание, пребывает до тех пор, пока петербургский холод не поставит его перед фактом прохуdivшегося «гардероба».

2. Утрата «рая» и нисхождение в жестокий мир материальной действительности наступают после приговора Петровича, вынесенного старой шинели. Новые заботы о средствах на пошив шинели и связанные с ними вынужденные ограничения окончательно выбивают Башмачкина из привычного состояния, он поддается искушению шинелью «на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» как «какой-то приятной подруги жизни» [2, 123]. Изменяется и характер героя, правда, «самые дерзкие и отважные

мысли» его не шли дальше стремления положить куницу на воротник; увлекшись подобными размышлениями, он чуть было даже не сделал ошибки при переписывании. Как видим, ужас Башмачкина при первом визите к Петровичу постепенно заменяется деятельностью и приятными размышлениями о будущей шинели, которая, наконец, была сшита.

3. Обретение «новой жизни», соединяющей ценности духовного бытия с магистральной воплощенностью земного наступает в тот момент, когда счастливый Башмачкин надел новую шинель. По мнению А.Хипписли, исследовавшего библейскую и евангельскую семантику одежды в данной повести, можно проследить аналогию между переодеванием Акакия Акакиевича и духовным воскресением [11, 124 – 125]. Более того, новая шинель уравнила его с сослуживцами, один из которых, помощник столоначальника, пригласил его вместе с другими на именинный вечер. Однако обретение «новой жизни» оказалось недолговечным: самый счастливый день в жизни Башмачкина заканчивается трагически.

4. Катастрофа с необратимыми последствиями и возможным фантастическим исходом. Итак, у мелкого чиновника украли шинель, и он, впервые оставив службу, пытается восстановить справедливость, но был распечен значительным лицом, заболел и умер. Однако Гоголь не случайно дописывает фантастический финал этой истории: сама петербургская действительность и существование в ней человека представляются фантастическими, здесь нарушаются коммуникационные отношения между людьми (Акакий Акакиевич – сослуживцы, частный пристав, значительное лицо), что наводит на сопоставление с евангельским изречением: «они видя не видят, и слыша не слышат, и не понимают; ...ибо огрубело сердце людей сих...» [Матф., 13:13, 15]. Христианская этика, проповедующая идеи братства и сострадания, была материализована в повести «Шинель» в конкретно-бытовые образы, на что обратили внимание в своих работах Р. Кайль, В.Е. Ветловская и М.Вайскопф. Представленный писателем урбанизированный мир отчужденной личности и ее предметное окружение потрясает своей незащищенностью, каждый умирает в одиночку, в большом густонаселенном городе, посреди молчаливого равнодушия. И тогда неожиданно читателю открывается истина: город-левиафан при столкновении с вышедшим из своего мономира маленьким человеком уничтожает последнего, сводя сущностную реальность человеческого образа к нулю: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его никогда не было» [2, 135].

Гоголь изображает столичный город как «силовое поле», в котором установлен порядок одновременности экстраординарных событий, вызванными случайными стечениями обстоятельств и зависящих лишь от того, в какой момент «маленький человек» займет на нем свое место. Мотивы обманчивости окружающей действительности и невозможности ее постижения, болезненного раздвоения героя в городском пространстве, стремления уединиться в своем замкнутом мире либо взять реванш у этого города обрели в произведениях писателя мифологический подтекст. Восходя к сказочным или агиографическим сюжетам, мифы о переписчике, мечтателе

и о самозванце являются существенными компонентами гоголевского петербургского текста.

#### **Список использованных источников:**

1. Гоголь Н.В. Невский проспект / Н.В.Гоголь // Гоголь Н.В. Повести. Драматические произведения. – Л. : Худож. лит., 1983. – С. 3-35.
2. Гоголь Н.В. Шинель / Н.В.Гоголь // Гоголь Н.В. Повести. Драматические произведения. – Л.: Худож.лит., 1983. – С. 111-140.
3. Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя / О.Г.Дилакторская. – Владивосток : Изд-во Дальневосточн.ун-та, 1986. – 208 с.
4. Карташова И.В. Об одной гоголевской традиции в творчестве Ф.М. Достоевского (Тема мечтателя) / И.В.Карташова // Гоголь и современность. Творческое наследие писателя в движении эпох. – К. : Вища школа, 1983. – С. 49-56.
5. Короленко В.Г. Современная самозванщина. Бытовые очерки / В.Г.Короленко // Полн. собр. соч. : В 14 т. – СПб. : Изд-во А.Ф. Маркс, 1914. – Т. 3. – С. 271 – 368.
6. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 21 – 185.
7. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
8. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – К. : Здоровья, 1991. – 384 с.
9. Эпштейн М.Н. О значении детали в структуре образа («Переписчики» у Гоголя и Достоевского) / М.Н. Эпштейн // Вопросы литературы. – 984. – № 12. – С. 134 – 145.
10. Lindstrom T.S. Nikolay Gogol / T.S. Lindstrom. – N.Y., 1974. – 216 p.
11. Hippisley A. Gogol's "The Overcoat": a Furter Interpretation / A. Hippisley // Slavic and East European Review, 1976. - № 20. – P. 116 – 138.

**УДК 821.161 (Гоголь)**

**Москалик Г.Ф.**

### **СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ І ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ**

Постіндустріальне суспільство переживає період великих потрясінь, коли відбуваються цивілізаційні зрушення, внаслідок чого і окрема людина, і людство в цілому опиняються віч-на-віч з питанням про способи та можливості свого подальшого існування. Сучасні філософи вбачають потребу в розгляді життєвих питань суспільства, які потребують філософського осмислення для впевненого поступу вперед. Так, вітчизняна філософська думка, яка починає посідати гідне місце в європейській гуманістичній традиції, переживає ренесанс екзистенційного філософування. Зокрема, це знаходить прояв у з'ясуванні історико-культурних можливостей подальшого розвитку молодій державі України у світлі гуманістичних цінностей. У контексті стратегії національного відродження особливо актуальним постає завдання перегляду усталених концепцій і оцінок на природу людини,

реконструкції рис філософської думки, котрі з тих чи інших причин не бралися до уваги.

У таких духовних розвідках принципового значення набуває історичний вимір духовної культури, у якому криється сила ініціативи минулого. Задля оптимального її застосування вітчизняна філософія звертається до історичної спадщини і бере там цінні надбання, осмислення яких та інтерпретація у сучасних контекстах відкривають нові проблемні аспекти такого тематичного поля, як буття людини в ускладнених структурах її життєвого світу. У зв'язку з цим актуальною проблемою є осмислення потенціалу духовної спадщини такого визначного представника українського романтизму XIX сторіччя, як Микола Васильович Гоголь. Адже у його творчому доробку заслуговує на увагу не лише майстерне володіння словом, а й потужний потенціал основних філософсько-світоглядних ідей.

Питання антропології, до яких звертався М.Гоголь (Людина і Бог, Людина і Світ, людська екзистенція, національна людина тощо), знаходять відгук у сучасній українській філософській думці. Серед наукових джерел особливе місце займають роботи таких вітчизняних та зарубіжних дослідників історії української філософії, як А.Бичко, І.Бичко, В.Горський, В.Зеньковський, Т.Закидальський, С.Єфремов, Є.Маланюк, В.Малахов, В.Табачковський, М.Попович, Д.Чижевський, М.Шлемкевич та інші.

Існуюча кількість наукових публікацій про творчість і особливості творчої особистості Миколи Васильовича Гоголя і до цього часу невичерпна. Своєрідність ситуації полягає у тому, що творчі пошуки М.В. Гоголя сповнені багатством значень та винятковою глибиною філософсько-релігійного змісту, для розкриття яких необхідно використати весь набутий у різних наукових сферах досвід, тобто тут необхідно застосувати міждисциплінарний підхід.

Важливим моментом, вартим уваги, є досить широке коло критико-публіцистичних досліджень вітчизняних та зарубіжних вчених і мислителів, які ґрунтовно аналізували не тільки творчість письменника, але і весь літературно-художній процес першої половини XIX століття. Визначний філософ та богослов В.В. Зеньковський, який до останніх днів свого життя продовжував досліджувати надбання філософської думки про Гоголя, вважав, що ідейні пошуки та життя Гоголя не вивчались з достатньою увагою, а тому ця сторона у творчості письменника дослідниками традиційно відсувається, або вивчається дуже поверхово. І це при тому, що в діалектиці внутрішнього життя Гоголя посідали першочергове місце саме його ідейні шукання.

Для цього письменника сутність людини визначається її ставленням до світу. Фокусом антропологічного аналізу для нього є феномен існування, реалізація якого забезпечує людині справжність буття.

Класична філософія вбачала в розумі основу філософської системи. Сьогодні її догмати поступилися місцем некласичній філософії, яка в коло своїх інтересів вводить феномен людської індивідуальності. Тому зараз актуальним стає звернення до аналізу художніх творів, бо саме вони найбільш адекватні різноманіттю духовного життя. Отже, аналіз потенціалу

творчого надбання М.В. Гоголя, для якого характерна глибока філософсько-антропологічна складова, особливо важливий.

Однією з важливих причин, яка протягом багатьох років заважала достатньо адекватному сприйняттю світоглядного змісту творчості М.В. Гоголя, була обмежена база досліджень. Так трапилось, що основну масу стереотипів було ініційовано радянськими дослідниками його творчості.

Саме ця обставина не сприяла формуванню сукупності філософських, теологічних та моральних шукань М.В. Гоголя в їх цілісності та повноті. Не дивно, що під впливом ідеологічних переваг було цілком проігноровано ту царину творчості Гоголя, яка була підсилена його знайомством із відповідною святоотцівською і філософсько-теологічною літературою. Адже саме на цьому фоні з початку 1840-х років розгортався ідейний потенціал письменника.

У цілому ж важливо зазначити, що творчість Гоголя лежить у руслі досліджень філософсько-антропологічної проблематики, оскільки він акцентував увагу на проблемах духовності, людської душі, гармонії душевного та тілесного, а також причетності людини до царини сакрального.

Літературну славу Гоголю принесли твори «Вечори на хуторі біля Диканьки» (1831 – 1832), «Миргород» (1835), «Тарас Бульба» (1835), «Ніс» (1836), «Шинель» (1842), «Мертві душі», т.1 (1842). Паралельно робив розвідки з історії України та загальної історії: «План викладання загальної історії», «Погляд на утворення Малоросії» (1834), «Про малоросійські пісні» (1834). Збирав український фольклор, матеріали до російсько-українського словника.

Мета і завдання дослідження полягає у виявленні основних особливостей і тенденцій розвитку філософської думки М.Гоголя на основі аналізу творів мислителя та їх значення в духовній культурі сучасної України.

Романтизм як етнокультурна домінанта першої половини ХІХ століття в Україні народився з власних національних джерел філософської думки, успадкувавши весь її попередній розвиток і не можна вважати естетичними та філософськими джерелами культури українського романтизму виключно німецьку класичну філософію та естетику йенської школи, хоча, безперечно, їх вплив був досить відчутним. Встановлено, що предтечею виникнення українського романтизму є сквородинська філософська традиція.

Підставою стверджувати приналежність М.Гоголя до романтичної традиції, є відображена у його творчості настанова спрямовувати увагу на індивідуальний та неповторний вимір буття особистості, що має бути предметом філософського осмислення.

Вченими доведено значний вплив творчої спадщини М.Гоголя на світоглядно-філософські погляди Т.Шевченка, та релігійну філософію В.Соловйова, обґрунтовано ключове значення принципу переходу від естетичного романтизму із зародками моральних пошуків та релігійних переживань, до релігійно-етичного сприйняття дійсності у творчості М.Гоголя, що зумовило естетичний підхід, який став для мислителя похідною вищою релігійною початком.



Дослідниками визначено, що система філософських поглядів М.Гоголя в контексті українського романтизму дозволяє розширити концептуальні аспекти української філософської думки.

Український дослідник М. Мовчан стверджує, що М.Гоголь зображує у своїх українських повістях світ «загубленої» української людини, й зокрема старосвітського поміщика. Екзистенціал самотності він передає через смисло- образ «безрідність». За М.Гоголем, «безрідність», або чорнота душі, з'являється від диявола і репрезентується як непомірна заздрість, жадоба багатства. Особливо самотніми у письменника є «бісівський чоловік» Басаврюк («Вечір на Івана Купала») і чаклун із «Страшної помсти».

М.Гоголь утверджував, що на самотність хворіють ті, які втікають від людей і не люблять їх. Таким виступає Петро з повісті «Вечір на Івана Купала». Він не пам'ятає свого роду, тому й названий безрідним. Це означає, що персонаж не має внутрішнього духовного стрижня. У тяжку для себе хвилину, коли наречену віддають за іншого, Петро продав Басаврюкові за золото власну душу. Гроші і заздрість штовхають його на страшний злочин. Хлопець зарізав дитину: «Як божевільний, ухопився він за ніж і безневинна кров бризнула йому межі очі». Багатство не принесло чоловікові щастя, задля якого продав власну душу і життя.

За часів М. Гоголя церква люто переслідувалася, але відповідала на це спокоєм і байдужістю. Цей факт підкреслює в листі до гр. А.П.Т. ... му і сам Гоголь. Він говорить: «Чого хочете ви, щоб наше духовенство, досі відрізнялося спокоєм, настільки йому пристойним, стало в ряди європейських крикунів і початок, подібно до них, друкувати необачні брошури?». Сам М. Гоголь говорив, щоб захищати церква в цей непогожий час, треба було самому раніше її дізнатися. У той час церква взагалі мало хто знав. Але духовенство не діяло. І М. Гоголь був впевнений і стверджував, що десь у глибині монастирів і в тиші келій готуються неспростовні твори на захист нашої церкви. Церква діяла повільно, не поспішаючи, обдумуючи всі вчинки, молячись і виховуючи самих себе. Деякі казали, що церква була безжиттєва, але вони говорили неправду, тому що церква є життя. Але брехня та була виведена логічно і сформована правильним висновком, але правда криється в тому, що ми безживні, а не церква. М. Гоголь говорив і про те, що захищати російську церкву в його час рівнозначно тому, що впустити її, і що є для всіх одна пропаганда – життя, і тільки життям люди повинні люди захищати церкву. З філософської точки зору М. Гоголя ми повинні благодійністю і чистотою душ виявити правду на стороні церкви. Ходили чутки в часи Гоголя, що духовенство і зовсім відсторонено від дотику з життям. Але ця безглуздість не мала істотної частки правди. Духовенство було обмежено в його зіткнення з людьми. «Попи ставали поганими, що занадто стали світськими». За часів М. Гоголя становище церкви був складним, але не було такого стану, з якого б християнська церква не знайшла б виходу.

Поєднання гумору та драматизму, а часом і трагізму дуже характерно для циклу повістей Гоголя, які прийнято називати «петербурзькими». До них

належать «Невський проспект», «Ніс», «Портрет», «Записки божевільного» і «Шинель».

Петербург на початку XIX століття був одним із найкрасивіших і найбагатших міст Європи. Його величаву і строгу красу оспівав у «Мідному вершнику» Пушкін, відбивши дволикість Петербурга. М. Гоголь розвиває і поглиблює цю тему в своїх петербурзьких повістях. У них постає перед нами і місто власників «розкішних палат», і місто жалюгідних хаток, в яких селилися бідні чиновники, ремісники, жебраки художники. І ці два Петербурга письменник показує в складних взаємозв'язках, як би зіштовхуючи їх між собою.

У дусі нещадної сатири зображує М. Гоголь людей вищих кіл столичного суспільства. У повісті «Невський проспект» перед читачем постає натовп чиновників з їх дружинами, що здійснює предобеденну прогулянку. І ми не зустрінемо там людських облич, але зате побачимо «бакенбарди ... пропущені з незвичайним і дивовижним мистецтвом під краватку, бакенбарди оксамитові, атласні, чорні, як соболь або вугілля ...», зустрінемо вуса «ніяким пером, ніякою пензля не ізобразіміє», побачимо тисячі сортів капелюшків, суконь. Перед нами проходить парад туалетів, зачісок, штучних посмішок, що свідчить про те, як крейда і порожні ці люди, які прагнуть справити враження не своїми людськими якостями, а лише вишуканістю зовнішності.

За зовнішнім витонченістю і блиском життя вищих кіл чиновницького суспільства ховається щось низьке, бездушне, потворне. Автор каже: «О, не вірте цьому Невському проспекту! Я завжди закутують міцніше плащем своїм, коли йду по ньому, і намагаюся взагалі не дивитися на зустрічаються предмети. Все обман, все мечта, все не те, що здається!»

Але ось на цьому Невському проспекті, освітлене примарним, таємничим світлом ліхтарів, блиском дзеркальних стекол проносяться з шумом розкішних карет, серед самовдоволеної ошатною натовпу ми бачимо молодого скромної людини. Це художник Піскар'ов. Він довірливий, чистий, він закоханий у прекрасне і шукає його всюди. Гоголь зображує зустріч Піскар'ова з юною красунею. Вона проводить його в свій будинок, який виявляється брудним кублом. Тут пиячать ті ж самі богообразні чиновники, які з такими добрими особами гуляють по Невському проспекту.

Молодий художник помилився у своїх сподіваннях. Його чисті почуття висміяні й розтопані. Піскар'ов не витримує зіткнення з жорстокою та брудною дійсністю і гине.

У повісті «Записки божевільного» Гоголь зображує трагічну долю людини, задихнувшись в порожньому мертвому світі влади чинів і золота. До дрібного чиновника Поприщина оточуючі його люди ставляться з презирством, тому що у нього «немає шеляга за душею», тому що він «нуль, більше нічого». Поприщину доручено ходити до кабінету директора департаменту лагодити пір'я. Світ розкоші, в якому живе сім'я директора, захоплює і пригнічує маленького чиновника. Але вся ця чарівність розкішного життя знаті поступово меркне для Поприщина, бо до нього в генеральському домі ставляться як до неживого предмета. І в його свідомості

пробуджується протест проти соціальної несправедливості. Він мріє сам стати генералом, але тільки для того, щоб змусити всіх цих пихатих гордістю людей схилити голови перед ним, «тільки для того, щоб побачити, як вони будуть доглядати ...».

Поприщин сходить із розуму. Йому здається, що він читає листування кімнатних собачок, які розповідають йому про життя генерала, його дочки. Насправді ж це думки самого Поприщина, який почав розуміти, яке порожнє і позбавлене сенсу їхнє життя, які мізерні ідеали цього вищого чиновницького світу. Головна турбота генерала – дадуть або не дадуть йому орден, за кого він видасть заміж дочку – за камер-юнкера або генерала.

Поприщин уявляє себе королем Іспанії. Ця хвороблива ідея виникає в героя повісті у результаті постійного приниження його людської гідності. Поприщина відвезли до божевільні. З ним там поводяться жорстоко, нелюдськи, сторожі б'ють його палицями. Повість закінчується монологом Поприщина, повним відчаю і свідомості своєї беззахисності: «Врятуйте мене! візьміть мене! .. Матушка, спаси твого бідного сина! подивися, як мучать вони його!». І в цих словах звучить не тільки голос самотнього хворого Поприщина. Це і крик душі простої людини-трударя, вбогої, безправної в Російському самодержавно-кріпосницькому державі.

Із «Записками божевільного» тісно пов'язана повість «Ніс». Зовні вона може справити враження якоїсь веселої казки. Але, як часто буває в Гоголя, казка при уважному читанні обертається дійсністю, а сміх – гіркотою і сумом. У повісті «Ніс» поглиблюється сатиричне зображення представників вищої бюрократичного середовища.

Колезький асесор Ковальов, який приїхав до Петербурга з наміром зробити кар'єру і одружитися на багатій нареченій, одного разу вранці, поглянувши на себе в дзеркало, виявив на обличчі «замість носа гладке місце». Ковальов у відчай кидається на пошуки свого зниклого носа. Адже без носа не з'явишся в офіційній установі, у світському суспільстві, не прогулятися по Невському проспекту. Руїнуються всі надії на успіх. А тим часом стає відомим, що ніс Ковальова всюди з'являється в місті, їздить в кареті, носить розшитий золотом мундир, капелюх із плюмажем, вже перегнав в чинах свого господаря. Він статський радник.

Задум фантастичної історії стає особливо відчутний і ясний. Гоголь зло сміється над дикими звичаями чиновницького світу, де цінується не людина, а чин.

У повісті «Портрет» зображена драматична історія талановитого художника Чарткова, який не встояв перед спокусами уявного щастя. Таємничий, загадковий випадок робить його власником цілої купи золотих монет. Майже збожеволівши, сидів Чортків перед золотом і подумки малював два шляхи, які відкривала перед ним ця тисячі золотих. Один – жити скромно, виїхати до Італії, присвятити себе вивченню творів великих майстрів, провести молодість у наполегливій праці, вдосконалювати свою майстерність живописця. Інший шлях – придбати багату квартиру, розкішну обстановку, рекламувати себе як художника-портретиста в газетах і цим

привернути замовників. Цей останній шлях обіцяв йому багатство і славу. Чартков думав, що це буде не тільки легкий шлях у житті, але й прямий і легкий шлях у мистецтві.

Однак золото зіграло згубну роль у його житті. Воно відкрило йому дорогу в світ брехні і лицемірства, бездумного й порожнього існування. І в мистецтві Чартков також починає брехати: «Він дуже охоче погоджувався на все». У своїх портретах він відступив від правди життя, лестив кожному.

До Чарткову прийшли і багатство, і слава. Він повірив, що слава ця справжня, а не куплена за гроші, що його поверхневі судження про мистецтво і є сама абсолютна істина. Але одного разу його як почесного члена Академії мистецтв запросили на виставку нової картини. Її автором був у минулому товариш Чарткова, який все своє життя присвятив мистецтву безкорисливо. Він працював, не думаючи ні про успіхи в суспільстві, ні про славу. У Чарткова вже були заздалегідь заготовлені фрази, в яких він збирався щось покритикувати в картині, щось похвалити.

Однак коли Чартков побачив картину, він був вражений. Він повинен був зізнатися, що це справжній витвір мистецтва. Чартков не міг брехати і лицемірити, «... мова померла на устах його, сльози і ридання безладно вирвалися у відповідь, і він як божевільний вибіг з зали». Чартков остаточно зрозумів, що давно вже загинув і як людина, і як художник. Але це усвідомлення викликало в ньому шалену лють до всього живого і прекрасного. Чартков сходить із розуму і в страшних муках помирає.

У своїй повісті письменник висловив глибокі думки про те, що мистецтво зможе вільно розвиватися, бути правдивим і бути найбільшим благом для людей лише в тому випадку, якщо його творці будуть вільними від бажання догоджати смакам і потребам вищих верств суспільства, будуть вільними від згубної влади грошей.

Отже, розгляд соціально-філософських ідей М.Гоголя засвідчує його релігійно-світоглядний підхід до розуміння співвідношення людини і суспільства й дає підстави визнати спробу мислителя концептуально поставити соціальні проблеми та розглянути шляхи вдосконалення суспільного життя на засадах гуманності, людинолюбства, добродійності, справедливості та визначити центральну ідею – «преображення» душі через утвердження християнських чеснот, що є ключовою ланкою гармонізації суспільних відносин та злагоди в суспільстві. Гоголівські соціально-філософські ідеї, висловлені в оригінальній художньо-образній формі й спрямовані з минулого в майбутнє, не втратили актуальності й продовжують цікавити дослідників із погляду можливості та проблематичності їх реалізації в умовах трансформації сучасного українського суспільства.

### **Список використаних джерел:**

1. Гоголь і українська література XIX ст. (Зб. статей). – К. : Держлітвидав, 1954. – 167 с.

2. Духовное странничество Николая Гоголя // Світогляд М.В. Гоголя : філософсько-релігійні шукання. Вісник Харківського державного університету. – № 40. – 1998. – С. 26 – 31.
3. К вопросу о мировоззренческой эволюции Н.В. Гоголя // Вісник Харківського державного університету. –1999. – №429. – С. 93 – 96.
4. Каманин Н. Научные и литературные произведения Н.В. Гоголя по истории Малороссии. — Киев, 1902.
5. Коваленко Л.А. Микола Васильович Гоголь – історик України (Конспект лекцій) / Коваленко Л.А. – Кам'янець-Подільський, 1965. — 43 с.
6. Крутикова Н.Є. Микола Васильович Гоголь : Життя і творчість / Крутикова Н.Є. – К.: Держлітвидав, 1952. – 155 с.
7. Куликова Л.Б. Історико-педагогічна спадщина М.В.Гоголя / Куликова Л.Б. // Вісник НАН України №9. – 2002
8. Малий словник історії України / В.А.Смолій (ред.). – К. : Либідь, 1997. – 464 с.
9. Мурашова А.А., Вандышева Н.В. Украина и украинцы в ранних произведениях Н.В. Гоголя / Мурашова А.А., Вандышева Н.В. // П'яті Гоголівські читання: Збірник наукових статей. – Полтава: ПДП, 1999. – С. 136 – 140.
10. Радіонова Н.В. М.Гоголь: до проблеми національної освіти / Радіонова Н.В. // Науковий вісник № 10. Серія “Філософія”. Вип. 4. – Харків:ХДПУ, 2000. – С.149 – 154.
11. Радіонова Н.В. Микола Гоголь: у пошуках духовності / Радіонова Н.В. // Філософія. Науковий вісник. Вип.1. – Харків: ХДПУ, 1998. – С.65 – 73.
12. Радіонова Н.В. Проблема людини у філософській антропології М.Гоголя / Радіонова Н.В. // Людина: дух, душа, тіло. Матеріали III-ї науково-теоретичної конференції. – Суми, 1999. – С.54 – 56.
13. Религиозно-нравственные аспекты мировоззрения Н.В. Гоголя // Людина: дух, душа, тіло. Матеріали III-ї науково-теоретичної конференції. – Суми, 1999. – С. 62 – 63.

# ЗАПИСКИ МЕНТОРА

УДК 82.02/.09 (Булгаков)

Бак С. В.

## «ТОЙ, ЩО ПЕРЕБУВАЄ НА МЕЖІ ЦЬОГО ТА ПОТОЙБІЧНОГО СВІТІВ» (МІФОПОЕТИЧНИЙ СВІТ М.БУЛГАКОВА У РОМАНІ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»)

У статті представлена міфопоетична система роману М.Булгакова «Майстер і Маргарита». Автор звернув увагу на образ kota Бегемота: історію створення, прототипи, місце в міфопоетичній системі роману.

**Ключові слова:** міфопоетика, художній простір, мотив міста, демонологічні традиції, прототип

In the article the mythopoetic system of Mikhail Bulgakov's novel "Master and Margarita" is presented. The image of cat Behemoth: the history of creation, prototypes, the place in the mythopoetic system of novelis examined.

**Keywords:** mythopoetics, art space, motif of city, demonological tradition, prototype.

«...чтобы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли тени?»  
Воланд Левию Матвею

Міфопоетична система твору є формальним вираженням закладеного в нього міфологічного фактору. Перший зумовлений процесами свідомої авторської міфотворчості й виявляється через атрибути: міфологеми, міфемі, міфологічні мотиви тощо. Міфопоетична система твору може існувати в чотирьох основних модусах (типах міфотворчості): міфологізації, реміфологізації, деміфологізації, авторському міфі.

Існують такі риси міфологізму: витиснення міфічним часом історичного; міфологізм стає інструментом структурування оповіді; широке використання повторів та лейтмотивів; зв'язок неоміфологізму з глибинною психологією підсвідомості; протиставлення й невіддільність одне від одного міфу й історії (Є.Мелетинський).

Роман М. Булгакова – це і є міфопоетична система, у якій закладений міфологічний фактор. Автор створює міфологічний світ, у якому час та простір перетікають у різних напрямках, у різних інтерпретаціях, оповідь ведуть різні оповідачі, створюючи разом із автором нові інтерпретації міфів. Вони існують у міфічному часі, витісняючи час історичний. Художній простір то звужується до кімнатки в лікарні, до лавиці на Патріарших, то розширюється до безкінечності. Так, кімната Берліоза збільшується до вселенських розмірів, де нескінченні сходи ніби піднімають героїв до небес і тут же повертають у пекло, де відбувається бал Сатани. Герої сучасності,

минулого, позачасові посланці Бога, живі і мертві, відьми, русалки, перевертні – все це населяє міфологічний простір роману. Звідки автор брав образи, що стало тим ґрунтом, який дав можливість забувати новому міфіві?

Мирон Петровський, відомий булгакознавець, вважає, що «Киевское пространство, оказывается, имеет прямые выходы в иные миры, эти выходы изображены Булгаковым, но не названы и даже слегка припорошены конспиративным снежком, оставляющим для обзора обобщённый контур и скрывающий подробности, так что читатель может их всё-таки распознать, автор же при нужде — отпереться. Пространственные игры с вовлечением иных измерений не появляются в "московском романе" внезапно, неведь откуда; у них в булгаковских сочинениях есть своя история, идущая от "киевского романа", и речь, следовательно, не о свойствах первого или последнего романа Булгакова, но о типологии его творчества, неотменимо включающей то, что Борис Пастернак (в другой связи) назвал «мистическим урбанизмом».

Рідне місто для Булгакова було містом з великої літери – Місто – Вічне Місто. Деякі пошуковці називають вимір роману Булгакова – «п'ятим виміром», яке допомагає «раздвинуть помещение до желательных пределов». Цей прийом називають «містифікацією» фізичного простору. Булгаков створює не конкретний історичний час, а загальнокультурний, який можна назвати циклічним, вічним, за словами О. Орлової, це час універсальний, який дозволяє реальному та ірреальному світам мати щільний кордон. У той же час дає можливість існувати паралельно, впливати на героїв твору, а отже, на читача [2]. Постійний діалог автора з Містом, Міста з читачем, Міста з героями, часу й простору, Часу й Культури, героїв реальних з нереальними, міфічними – дає можливість відчувати себе (читачеві) у круговерті міфопоетичного світу роману Булгакова.

Микола Богданов у своїй статті пише, що «писатель смотрит на Москву глазами киевлянина! Ибо во всех мытарствах своей новой жизни он неспособен забыть, как “весной зацвели белым цветом сады, одевался в зелень Царский сад, солнце ломилось во все окна, зажигало в них пожары”, а “зеленое море уступами сбегало к разноцветному ласковому Днепру”. Ведь Булгаков — из того поколения киевлян, в сердцах которого когда-то “родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жесткий, крупный ласковый снег...”».

«На правому боці Дніпра, – пише історик Фундуклей, – між височинами, що ведуть до Межигір'я від Кирилівської, одна мала назву Лиса гора». Учений не вказує конкретно її місце розташування, але сьогодні достеменно відомо, що цією височиною є гора Юрковиця на Подолі. Чому Лиса гора? На Русі здавна місця, пов'язані з магією, чаклунством, зазвичай, відрізнялися незвичністю – «відьомське коло» з грибів на галявині, скручені колосся в полі, «облісів» пагорб. А знаменита Лиса гора під столярним градом Києвом, завжди була місцем шабашу відьом». Чи не туди літала Маргарита?

Дмитро Лавров також вважає, що в романі, як розсип, розкидані скалки спогадів дитячих спогадів Михайла, те, що назавжди запало в душу і стало частинкою світу автора. «"Отпусти его!" – вдруг пронзительно крикнула Маргарита... И от этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну...». «Просьба главной героини, сделанная в порыве отчаяния, в романе вовсе не случайна. – продолжает Д.Лавров. – Эту фразу юный Михаил Булгаков услышал в день похорон своего отца, 16 марта 1907 года, когда один из товарищей Афанасия Ивановича, Богдасhevский, произносил надгробную речь: "Отпусти!", – вот последнее твое предсмертное слово своей жене, которая страстно любила тебя и которую со страстью любил ты. "Отпусти!.." И ты отошел с миром».

А.І. Семенов у праці «Мифопоэтическое пространство в литературе XX века» вказує на головний мотив роману: «Ведущий мотив Вселенной романа – мотив города. Город, как выясняется, живет даже не двойной, а тройной и еще более многоплановой и многослойной жизнью. Речь идет не об исторических повторениях одной эпохи в другой, а о бесконечном и непрерывном историческом воплощении сакральных сюжетов, принадлежащих не времени, но вечности» [8]. Герої роману «Майстер і Маргарита», вважає дослідник, «Воланд, Коровьев, Азазелло и Бегемот, вроде бы, бесы. Но совсем иные бесы». Вони й не ангели, ось чому вони не можуть дарувати Спасіння. У їхніх силах, за словами вченого, дарувати Спокій» [4]. І вони його дарують Майстру і Понтію Пілату.

Більш детально проаналізуємо Бегемота – kota-перевертня, улюбленого блазня Воланда, його «амулета», як назвав персонажа О. Вардіміаді. Ім'я «Бегемот» прийшло з апокрифічної книги Єноха. Письменник назвав kota в честь морського чудовиська, про якого він прочитав у книзі «История сношений человека с дьяволом» М.А.Орлова [6]. Про це ж пише І.Л.Галинська в роботі «Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях». Бегемот у демонологічній традиції – це демон бажань шлунка (В. Філатов). Цей диявол має вигляд чудовиська зі слоною головою, з хоботом і кликами. Це чудовисько мало людські руки, великий живіт. Бегемота нагадували його коротенький хвостик й товсті задні ноги [3].

Прототипом Бегемота, за свідченнями другої дружини письменника Л.Білозерської, був домашній сірий кіт – велетень Флюшка. Як змінив міфічного Бегемота Булгаков? Він зробив його чорним, адже, за народними традиціями, саме чорний кіт позв'язаний із нечистою силою. Отже, Бегемот є символом нещастя.

Кіт Булгакова унаслідував характер шалапутного Флюшки і величезні розміри kota-перевертня. Ось таким Бегемот був у першій редакції роману: «На зов из черной пасти камина вылез чёрный кот на толстых, словно дутых лапах». Бегемот Булгакова, як і міфічне створіння з ветхозавітної книги Єноха, багато їсть. От тільки в романі кіт має кумедну зовнішність: «чёрный, как сажа или грач, и с отчаянными кавалерийскими усами», ходить він на задніх лапах. Крім того, Бегемот при собі має примус (за висновками вчених, – це символ дому, хоча й комунального). Читач із подивом спостерігає за



такою незвичною для kota зовнішністю, яка шокує, змушує змінювати думку про героя. Викликає сміх й естетичний шок поведінка kota, який веде себе як людина: п'є воду з графина, закушує горілку маринованим грибом, грає в шахи, філософствує, розповідає небилиці, сперечається. Висловлювання Бегемота вийшли за рамки роману. Їх вживають у своїй мові, блогах незалежно від статусу й віку («...Не шалю, нікого не трогаю, починаю примус. И еще считаю долгом предупредить, что кот – древнее и неприкосновенное животное...»), «Помилуйте! Разве позволил бы я себе предлагать даме водку? Это чистый спирт!», « – Не постигаю! Сидели мирно, совершенно тихо, закусывали...», «Приятно слышать, что вы так вежливо обращаетесь с котом. Котам обычно почему-то говорят «ты», хотя ни один кот никогда ни с кем не пил брудершафта» [2]).

Кіт Булгакова, за визначенням В.Я.Лакшина: «целый характер: озорной, тщеславный, хвастливый, бесцеремонный и жеманный одновременно». Безперечно, Бегемот – це комічний персонаж, хоча його поява насторожує читача, адже він приносить нещастя. Згадаймо, Іван Бездомний, який переслідує іноземця, потрапляє в психіатричну лікарню, Степан Ліходеєв опиняється у Ялті, горить ресторан Грибоедова, кіт відриває голову конференс'є... Під час свого останнього польоту Бегемот перевтілюється в «худенького юношу, демона-пажа, лучшего шута...».

Діяльність Бегемота привела до винищення чорних котів по всій країні: «Например, в Армавире один из ни в чем не повинных зверей был приведён каким-то гражданином в милицию со связанными передними лапами».

Малкова Т.Ю. також вважає, що образ kota має міфологічну підрунтя. За народними повір'ями, чорний кіт є небезпечною твариною, бо він перебуває на межі цього та потойбічного світів. Чорний кіт – обов'язковий атрибут нечистої сили, символ, який згадується в усіх казках та легендах (Кіт-баюн, учений кіт, кіт у чоботях та ін.) Вважається, що кіт відчуває потоки негативної енергії [4]. За словами О.Вардіміаді: «Тварина ...так “харчується”».

Цікавою є думка Малкової Т.Ю. про зв'язок kota в багатьох міфологічних традиціях із місяцем. Вважається, що здібність змінювати форму зіниць символізує фази місяця. Уміння бачити вночі, великі блискучі очі перетворили в народних повір'ях kota в загадкового звіра, якому відомі таємні сили [4]. Багато літературознавців звертались до мотиву місяця та сонця. Думки вчених щодо цієї теми неоднозначні. Імпонує погляд на цю проблему Е.Л.Безносова: «Солнечный свет и зной становятся знаками гибнущего мира. Вспомним, как пытается закрыться от солнца стоящий на допросе перед Пилатом Иешуа, как тает сжигаемая солнцем толпа праздных зевак, пришедших поглазеть на казнь. Образ зноя и солнечного света играет аналогичную роль и в “московских главах”. Противоположным по своему символическому значению образу солнца является в романе образ луны и лунного света, приносящего покой и умиротворение или служащего знаком ирреального мира, “фантастической реальности”. Характерно, что тема луны возникает буквально рядом с темой солнца уже в первых главах романа» [1].

Інші вчені (І.Белобровцева, С.Кульюс) вважають, що місяць – це амбівалентний символ, який проходить через структуру роману. За словами вчених, «наделённость ночного светила особыми функциями свидетельствует о склонности Булгакова к созданию собственной лунной мифологии. В “Мастере и Маргарите” таинственный светильник вселенной, вестник или свидетель смерти (Иуды, Берлиоза) и предвосхищение выхода в иные пространства бытия (мастер, Маргарита, Понтий Пилат). Её многозначная символика связана с целым комплексом мифологических мотивов».

Художніми засобами автор виражає своє розуміння єдності світу, де поєднані добро й зло. Адже образ kota Бегемота, наприклад, об'єднує в собі улюбленого kota Флюшку, й містичного чорного kota-перевертня, який несе нещастя, й ненажеру Бегемота, величезного, схожого на слона чудовиська, й хлопчиська – пустуна, й злодія-блязня. Бо світ й є поєднання позитивного й негативного, тобто добра й зла. Автор створює міфопоетичний простір, у якому відбувається іронічна гра з читачем, який забув справжню історію, зневірившись у всьому. Булгаков змусив повірити тим, хто був поруч із Понтієм Пілатом, тим, на кого не діє час, бо існують вони в позачасовому просторі – там, де є вічне Місто, де є добро та зло, де є пам'ять.

Доказом позачасового існування вічних образів є їх існування поза нашої свідомістю. Вони поруч. Так, у Києві був ресторан «Мясоедофф» на Андріївському узвозі, на одну будівлю нижче Музея Булгакова, на фасаді якого знаходилась пам'ятна дошка на честь Кота Бегемота. В Армавірі знаходиться пам'ятник «Черный кот», присвячений армавірському котові, персонажеві роману, який безвинно постраждав, прийнятий за Бегемота. У Москві, Києві інших містах є пам'ятники, зображення, статуєтки на честь Бегемота. Була випущена марка із зображенням чорного kota, є прикраси із цитатами з роману, які належать коту Бегемоту. Міф живе своїм життям до цих пір.

«Два романа – Мастера и о Мастере – зеркально повернуты друг к другу, и игра отражений и параллелей рождает художественное целое, сопрягая легенду и быт в историческую жизнь человека», – пише Є.Сидоров у передмові до роману «Майстер і Маргарита». М. Назаренко в статті «Подвійна експозиція Булгакова», у якій рецензує книгу Мирона Петровського «Мастер и Город», пише: «Перед нами – не більш, не менш – реконструйоване “Євангеліє від Михайла”: “Місто, яке було спочатку, врешті гине”. Це щось більше, аніж просто робоча модель: це той кут зору, під яким вся творчість письменника набуває цілісності; це мета-тема, в яку органічно входять всі інші. Булгакова не можна уявити без його Міста; існування Міста неможливе після катастроф ХХ століття. Місто вічно гине, і письменник раз-у-раз описує те, що пережив. Картина дещо моторошна, але – реальна для кожного, хто ввійшов у булгаковський світ. Гине Місто Земне, але залишається непорушним Небесне» [5].

**Список використаних джерел:**

1. Безносов Э.Л. Новая историческая действительность и «новый человек» и их отражение в русской литературе 20-30-х годов XX века / Э.Л.Безносов : [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200404712>
2. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков. – М. : Просвещение. – 1991.
3. Галинская И.Л. Наследие М.Булгакова в современных толкованиях 1891–1991 / И.Л. Галинская. – М. : Просвещение, 1991.
4. Малкова Т.Ю. Мифопоэтическая основа демонических образов и мотивов в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Текст] / Т. Ю. Малкова // Молодой ученый. – 2011. – №2. – Т.1.
5. Назаренко М. Подвійна експозиція Булгакова / М. Назаренко : [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nevmenandr.net/nazarenko/rec04.php>
6. Орлова О.А. Эсхатологические мотивы в творчестве М.А.Булгакова : Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фил. н. / О.А. Орлова. – М., 2008
7. Орлов М.А. История сношений человека с дьяволом / Орлов М.А. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Orlov/\\_04\\_4.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Orlov/_04_4.php)
8. Семенов А.И. Мифопоэтическое пространство в литературе XX века / Семенов А.И. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.tolkien.spb.ru/mifop.htm>

# НАУКОВИЙ ДЕБЮТ

УДК 821.112

Нагорна В.

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ РОМАНУ А. ПЕРЕСА-РЕВЕРТЕ «ФЛАМАНДСЬКА ДОШКА» ТА ОДНОЙМЕННОГО ТРИЛЕРА ДЖ. МАКБРАЙДА

*У статті досліджено особливості екранізації роману Артуро Переса-Реверте «Фламандська дошка». Виявлено художні особливості вербального та візуального тексту на рівні розвитку сюжету й системи образів, визначено ознаки їхньої трансформації.*

*Ключові слова: інтермедіальність, вербальний текст, візуальний текст, трансформація сюжету.*

*В статье исследованы особенности экранизации романа Артуро Переса-Реверте «Фламандская доска». Определены художественные особенности вербального и визуального текста на уровне развития сюжета и системы образов, а также признаки их трансформации.*

*Ключевые слова: интермедийность, вербальный текст, визуальный текст, трансформация сюжета.*

*The article was researched different types of filming and their influence on the transfer of literary works. It was found the influence of the adaptation of literary Arturo Pérez-Reverte "[The Flanders Panel](#)". Was researched the difference between book and the film adaptation.*

**Keywords:** *intermediality, verbal text, visual text, transformation of literary works.*

Взаємозв'язки між літературою та кінематографом викликають зацікавлення науковців із часу виникнення «великого німого» і, внаслідок зростання питомої ваги візуальності в сучасній культурі, дедалі посилюються. Засадничими в цій царині вважаються праці В. Шкловського, Ю. Лотмана, Дж. Вагнера, Г. Кройцера та ін. У вітчизняному літературознавстві коло проблем «кінематограф і література» досліджують Г. Клочек, В. Кондрашов, М. Ільчук та ін. Проте потреба в емпіричних розвідках про взаємозв'язки між вербальним і візуальним текстами все ще залишається, що й зумовило актуальність нашої статті.

Роман Артуро Переса-Реверте «Фламандська дошка» (1990) захоплює читача динамічним сюжетом і живописністю стилю. У 1994 році Джим МакБрайд, американський режисер, розпочав зйомки кінокартини за мотивами роману. На початку 1995 року фільм вийшов на екрани й викликав у публіки і критиків неоднозначні відгуки. Це стало ще однією з причин звернення до порівняльного аналізу кінематографічного тексту з вербальним претекстом.

**Мета нашої статті** – дослідити особливості прочитання роману Артуро Переса-Реверте «Фламандська дошка» засобами кінематографу (на матеріалі кінофільму «Фламандська дошка», 1995). Зокрема, необхідно розв'язати такі завдання: простежити зміни в трактуванні літературного сюжету; з'ясувати динаміку акцентів у системі персонажів та виявити специфіку символіки в кінематографічній версії; встановити тип екранізації.

У науці існує кілька типологій екранізації. Так, відома класифікація Андре Базена, який розрізняє такі екранізації, як переказ-ілюстрація, нове прочитання та переклад. Переказ-ілюстрація характеризується найменшою віддаленістю сценарію і фільму від літературного твору. Нове прочитання допускає активне втручання сценаристів і режисерів у тканину твору. У титрах таких фільмів зазвичай зазначають: «на основі», «за мотивами». Переклад – донесення літературного твору до глядача, не змінюючи письмений стиль та суті [1, 32 – 50].

Джеффри Вагнер класифікує екранізації за типом адаптації до оригіналу: транспозиція (роман переноситься на екран практично без змін); коментар (оригінал зазнає незначних змін); аналогія (дія оригіналу змінена) [там же]. Найдетальніша класифікація естонського дослідника П. Топора містить такі елементи: *макростилістична екранізація* (збережено рамки тексту, його основних персонажів, співвідношення сюжету-фабули, оповідача); *точна екранізація* (максимально докладно передається зміст, для чого застосовують іноді прийом закадрового оповідача); *мікростилістична екранізація* (зорієнтована на конкретного персонажа, розкриття його характеру); *цитатна екранізація* (основним є мотив; можуть поєднуватись декілька творів одного автора); *тематична екранізація* зберігає тематику екранізованого твору, що може бути архаїзованою або модернізованою; *описова екранізація* виходить із конфлікту й прагне усіма засобами підсилити його; *експресивна екранізація* заснована на домінанті жанру. Залежно від жанру твір змінюють; *вільна екранізація* відображає індивідуальну версію тексту, головним виступає стиль сценариста і режисера [8].

Розглянемо відмінності між екранізацією «Фламандської дошки» та літературним твором на рівні сюжету. Дію роману і фільму скомпоновано довкола картини, на якій зображено гру в шахи. Експозицією в романі є момент, коли Хулія отримує фотографії рентгенівських знімків картини. Після цього Хулія йде до Альваро Ортеги, щоб дізнатися більше про персонажів картини. Це вже зав'язка.

Відразу після цього епізоду дія починає стрімко розвиватись. Разом із Сесаром Хулія відвідує шаховий клуб імені Капабланки, де знайомиться з Муньюсом, шахістом, який має допомогти їй розгадати таємницю шахової партії Ван-Гюйса. У той же день дівчина дізнається про смерть Альваро Ортеги. Хулія знайомиться з Мануелем Бельмонте, який розповідає їй, як картина опинилась у його сім'ї. Вона також знайомиться з Пако Монтегріфо. Дівчині починають дзвонити і мовчати в трубку, пізніше вона отримує першу картку з ходами шахових фігур. Пако Монтегріфо знайомиться із доном Мануелем й отримує права на картину, тим самим відсторонивши Менчу. На

ринку, куди Хулія прийшла з Сесаром, в колеса її авто закачали спеціальний клей, а під стрілкою «двірника» дівчина знайшла нову картку. У цей же час вона помітила детективів, що стежили за нею. Через певний час Менчу і Макс розіграли спектакль сварки. Хулія забрала подругу до себе до дому, а наступного ранку, прийшовши з Муньйосом, збагнула, що картина зникла, а Менчу Роч вбита. Біля тіла покійниці було знайдено нову картку. Поліція спіймала Макса, але той стверджував, що нічого не робив.

Після стількох важливих подій наступає кульмінація твору. Коли Хулія працювала в музеї над іншою картиною, їй зателефонував невідомий і сказав, де знайти нову картку. Налякана дівчина телефонує Муньйосу, який везе її до шахового клубу і показує старий альбом з фотографіями. Розв'язкою твору стає зустріч трьох головних героїв у будинку Сесара, де антиквар у всьому зізнається і розповідає свою історію.

Екранізований твір загалом зберігає елементи сюжету, але вони дещо відмінні від вербального тексту.

Експозицією у фільмі є момент, коли Хулія отримує рентгенівські знімки картини Ван-Гюйса і бачить, що спочатку персонажі грали в карти, а не шахи. Дівчина також знаходить прихований напис.

Зав'язкою стає момент, коли Хулія дізнається про історію картини з вуст Мануеля Бельмонте, а потім знайомиться із Домініком та свариться з Сесаром.

Після сварки з Сесаром дія стрімко розвивається. Спершу Хулія знаходить мертвого Альваро, потім до неї приходить Домінік і пояснює, яка фігура вбила білого лицаря. Сам він і передав їй першу шахову фігурку – білого лицаря. Наступного дня приходить дон Мануель, аби ще раз подивитись на картину. Він показує Хулії лист Фердинанда Остенбурзького до Ван-Гюйса. Того ж вечора у клубі Макс звинувачує Хулію в тому, що Мануель Бельмонте не хоче більше продавати картину. Дівчина отримує нову посилку – білу туру. Вона зустрічається з Домініком, і він розповідає їй, які кроки вірогідно можуть зробити білі та чорні фігури. Дон Мануель Боельмонте помирає. Після похорону Хулія зустрічається з Пако Монтегріфо, який повідомляє їй, що Менчу більше не має жодного відношення до картини. Дівчина знову отримує фігурку – білу королеву. Менчу і Макс сваряться в клубі, Хулія відвозить подругу до себе додому. Вона йде гуляти з Домініком, а коли молоді люди повертаються, то знаходять вбиту Менчу і напис на її грудях (СхР – слон вбив пішака). Поліція заарештувала Макса, але той заперечує свою причетність до вбивства.

Кульмінацією стає приїзд Хулії та Домініка до будинку Бульмонте, де вони стають свідком вбивства Лоли. Розв'язка: відразу після смерті Лоли Сесар, що був тут, зізнається, що всі ці вбивства скоїв він заради Хулії. У фіналі Сесар помирає, а Хулія залишається з Домініком.

Відповідність епізодів роману та екранізованих сцен представлено в таблиці.

Епізод	Роман	Кінофільм
--------	-------	-----------

Зустріч з Альваро	Відбулась в домі Альваро.	Спершу під час його лекції в університеті, потім – у його домі.
Перша зустріч з доном Мануелем	Відбулась у його будинку без племінників під музику Баха	Відбулася в його будинку з племінниками, без музичного супроводу.
Перша зустріч із Муньюсом/Домініком	Зустрілись у шаховому клубі імені Капабланки	Зустрілися в парку Гуель, де він грав у шахи на гроші.
Смерть Альваро	Хулія про все дізналась від інспектора Фейхоо	Хулія знайшла його тіло у ванні.
Наступна зустріч з доном Мануелем	Хулія разом із Муньюсом прийшли, щоб розпитати про шахову пар-тію	Він разом із племінниками прийшов до Хулії
Сесар дарує Хулії пістолет	Віддав пістолет дівчині, коли вони були в його антикварній лавці.	Віддав пістолет, коли вони були в нього вдома.
Перша картка/фігурка	Першу картку Хулія знайшла із Муньюсом у табличці з її іменем біля дзвоника на дверях	Першу фігурку дівчині поклали під двері в конверті. Її знайшов Домінік. Це був лицар
Друга картка/фігурка	Картку знайшла на ринку, під «двірником».	Фігурку прислали в один із вечорів. Це була тура.
Третя картка/фігурка	Поруч із тілом Менчу.	За день до смерті Менчу. Їй прислали білу королеву. На тілі Менчу напис: «Слон вбив пішака».
Остання картка/фігурка	Хулія знайшла картку в Музеї Прадо, де працювала.	Не отримала фігурки.
Смерть Менчу	Її задушили.	Їй перерізали горло.
Смерть Сесара	Отруївся газом.	Змусив Хулію вистрі-лити в нього.
Хулія і Муньюс /Домінік	Стояли під вуличним ліхтарем, після розмови з Сесаром.	Були присутні на аукціоні продажу картини Ван-Гюйса.

Події фільму відбуваються в Барселоні. У кінострічці можна побачити вулиці міста, Храм Святого Сімейства, Собор Святого Хреста і Святої Євлалії. Сесар проживає в будинку Бальйо, а Домінік грає в шахматні партії в парку Гуеля. Побачення Хулії й Домініка проходить на ринку Metcat de Sant Antoni.

Особливості зображення персонажів узагальнимо в таблиці, у якій окреслимо, як представлено героя в романі та фільмі.

Персонаж	Портрет	Рід занять	Дії	Мовлення
Хулія	У романі це дівчина 25 років, з коротким волоссям, темними очима, яка мало уваги приділяє своєму одягу.	Реставра-тор картини	Головна героїня, котра намагається розгадати таємницю шахової партії на картині. Багато курить.	Чітко висловлює свою думку, не цурається лайки.
	У фільмі портрет відтворено досить детально, це також дівчина 25 років, з темним волоссям і карими очима.	Реставра-тор картини	Головна героїня, котра намагається розгадати таємницю шахової партії. Курить значно менше, але їсть більше овочів і фруктів.	Як і героїня книги, вміє чітко висловлювати свою думку та не цурається лайки.
Муньйос/ Домінік	У романі це чоловік за 40 років, худий, середнього зросту, із зачесаним назад волоссям без проділу, він має великі вуха і гачкуватий ніс.	Шахіст, бухгалтер	Допомагає розв'язати головне запитання: «Хто вбив лицаря?», а також розгадує таємницю чорної королеви, грає символічну роль захисника Хулії.	Цей чоловік говорить без глузливого тону в голосі, гарно формулює свою думку. Коли він говорить про шахи, то його мова стає натхненнішою.
	У фільмі це хлопець близько 25 років, має світле хвилясте волосся, блакитні очі, прямиий ніс. Його більше цікавить світ, аніж його книжкового прототипа.	Шахіст, бродяга	Допомагає розгадати загадку чорної королеви, захищає Хулію.	Він говорить впевнено, часто глузуючи.
Сесар	Чоловікові десь за 50 років. У нього блакитні очі, біле хвилясте волосся, він стрункий і привабливий. Вбирається у вишукані костюми з шийними хустками.	Антиквар	Допомагає Хулії розгадувати шахову партію. Символізує білого слона	Часто використовує сентенції, не вживає поганих слів чи слів-паразитів.



	Героєві фільму десь за 50 років. У нього темне волосся, блакитні очі, тонкі губи. Він також носить елегантні костюми, але без шийних хусток.	Антиквар	Допоміг Хулії знайти шахіста.	Він гарно висловлює свою думку, не використовуючи сентенцій.
Макс/ Альфонсо	У романі Макс молодий чоловік, який має довге волосся, заплетене в косичку та 1,85 зросту.	Бармен	Коханець Менчу, який пропонує їй викрасти картину.	Він говорить самовпевнено, часом улесливо.
	У романі Альфонсо – смагливий, худорлявий чоловік, якому вже за 30 років і котрий ніколи не працював.	Безробітний	Колишній коханець Менчу, котрий вивів її на картину	Його мова зазвичай улеслива і груба, коли він сперечається з дружиною.
	У фільмі Макс – це чоловік якому близько 30 років, у нього темне коротке волосся, темні очі, у нього гарна фігура. Цей чоловік теж ніколи не працював.	Безробітний	Коханець Менчу, який навів її на картину.	Говорить він улесливо та самовпевнено.
Пако Монтеґріфо	У книзі це високий привабливий чоловік років 40, який вбирається з елегантністю італійського принца, має бездоганну зачіску та демонструє ряд білих зубів.	Директор мадрридської філії «Клеймор»	Домовився про передачу прав на картину на користь «Клеймора».	Часто використовує грайливий тон, може бути серйозним, або улесливим.
	У фільмі цьому чоловікові близько 50-60 років. У нього сиве волосся, темно-сині очі,	Директор «Клеймор»	Домовляється про передачу прав на картину на користь «Клеймора».	У його голосі більше серйозності та менше улесливості.

	довгий ніс. Він також одягається в костюми.			
Мануель Бельмонте	У книжці – це чоловік в інвалідному візку, чоло і руки якого покриті темними плямами.	Власник картини	Розповідав про те, як картина з'явилась у його сім'ї.	Говорить із легким смутком у голосі, часто спокійно, але і з роздратуванням.
	У фільмі це інвалід, якому близько 60-70 років. У нього сірі очі, сиве волосся та вуса.	Власник картини	Розповідає більше про історію Роже Арраського, дає правильний переклад схованого запитання.	У його голосі чується легка зверхність, але і поблажливість, зацікавленість. Часто він ніби насміхається з інших.
Фейхоо	У романі це низький товстун із кумедними вусами.	Головний інспектор поліції	Намагається розкрити вбивство Альваро Ортеги, встановлює стеження за Хулією.	Говорить повільно, не тиснучи на співрозмовника.
	У фільмі цей герой представлений як чоловік близько 40 років із серйозним поглядом, високий з темним волоссям.	Головний інспектор поліції	Намагається розкрити вбивство Альваро Ортеги.	Говорить повільно, з підозрілими нотами в голосі.

Як бачимо, деякі персонажі та пов'язані з ними події в екранізації зазнали суттєвих змін. Одним із таких персонажів був Макс. Літературний прототип героя – хлопець, котрий працює барменом і не має жодного відношення до картини. Екранний варіант цього героя – чоловік Лоли, спадкоємиці картини. Він уже не бармен і має доступ до роботи Ван Гюйса. Екранний Макс ввібрав якості іншого героя – Альфонсо.

У фільмі деякі персонажі отримують інше тлумачення. Найбільших змін досяг образ шахматиста. За літературним варіантом, це був чоловік на ім'я Муньюс: «Хуліи бросились в глаза его не отличавшийся особым вкусом галстук, коричневый пиджак с поперечными замятинами на спине и пузырями на локтях, плохо выбритый подбородок, синеватый от уже успевшей пробиться щетины: он явно брился в пять или шесть утра – прежде чем торопливо выскочить из дому и ринуться к метро или автобусной остановке, чтобы вовремя поспеть на работу» [6, 141].

Промовиста деталь характеристики персонажа – очі чоловіка світилися радістю, коли він починав грати в шахи. Натомість його екранний брат на ім'я Домінік, був волоцюгою без постійної роботи, у квітчастій сорочці, з веселими іскрами в очах при будь-якій халепі в його очах. Цей молодий чоловік готовий пожартувати над будь-чим і знаходити щось позитивне майже в кожній події та, коли це дійсно необхідно, бути серйозним. Він здатен на героїчні вчинки. Хлопець грає на гроші і ніколи не програє.

Сесар також змінюється. У книзі та фільмі він – шанований продавець антикваріату, який і є винним в усіх злочинах. Щоправда, у книзі чоловік пішов на це, щоб забезпечити Хулію, оскільки він серйозно хворий. Так само і романний літературний Сесар, побачивши розіграну шахматну партію на картині Ван Гюйса, захотів ще раз зіграти партію.

Екранний Сесар пішов на злочини, щоб забезпечити Хулію і помститися своїм рідним. Адже він рідний брат дона Мануеля, котрий вирішив продати картину. Він чудово розуміється в шахах, тому блискуче розіграє останню партію.

По-різному інтерпретована смерть Сесара. Літературний персонаж загинув від випитої отрути, екранний змусив Хулію спустити гачок пістолета і вистрелити в нього.

Інспектор поліції Фейхоо, який у книзі зображений товстуном із кумедними вусами, у фіналі високий чоловік із серйозним виразом обличчя. Цей екранний Фейхоо вже не встановлює спостереження за Хулією і майже не з'являється в її житті, за винятком декількох випадків.

Жіночі персонажі також змінюються у фільмі. Менчу Роч, якій у романі вже за сорок і яка вирізняється особливою вульгарністю, на екрані представлена як менш вульгарна жінка.

Інший жіночий персонаж, Лола Бельмонте, спадкоємиця дона Мануеля, в екранному варіанті стає активною учасницею подій. Вона частіше з'являється, загалом завжди зі своїм дядьком та чоловіком. Змінюється і її зовнішність, зокрема рудаве волосся стає темним, а хижий погляд змінюється на просто злісний. Змінюється і вік: у книзі Лолі було років сорок, екранна жінка виглядає років на тридцять.

У контексті цих трансформацій змінюється і головна героїня. Книжкова й екранна Хулія дуже схожі: це молода жінка, добре відомий реставратор картин. Найбільша зміна стосується способу її життя. У романі вона частіше палить цигарки, у той час як екранна Хулія їсть овочі та фрукти.

Звичайно, усі ці зміни спричинені баченням режисера. Водночас їх об'єднує специфіка кіномови: візуальний текст має бути динамічним, вражаючим і містить деталі, які одразу помітні й насичені символічним сенсом.

Одним із найважливіших символів тексту є зображення шахової партії на картині Пітера Ван-Гюйса. Саме за допомогою цієї партії злочинець хотів підвести свою підопічну до розкриття загадки.

Певного значення автор роману, а потім і режисер надають шаховій дошці, а саме цим шістдесяти двом чорно-білим квадратам. Артуро Перес-

Реверте наголошує на цьому, детально розповідаючи про саму картину Ван-Гюйса. У ній шахова дошка з'являється скрізь: це і підлога, і справжня дошка, і щит Роже Арраського, і відображення в дзеркалі. Режисер фільму Дж. Макбрайд вирішив не втрачати такий гарний символ і зобразив чорно-білі квадрати на підлозі в будинку дона Мануеля Бельмонте. Саме на цю підлогу після своєї смерті впав Сесар.

Великого значення набувають шахові фігурки. Фігурки, які були переможені чорною королевою, відповідають вбитим людям. Відповідно до тексту роману, це Альваро і Менчу, білий кінь і біла тура. В екранізації більше вбитих: Альваро, Менчу, Дон Мануель і Лола.

Звичайно, й інші фігури відповідають своїм героям: біла королева – Хулія, білий кінь – Муньйос, слон – Сесар, водночас старий антиквар був і чорною королевою.

Шахова партія приводить героїв до висновку, що біла королева має перемогти чорну. Заради цього Хулія з Домініком їдуть до будинку Лоли, де бачать її смерть від рук Сесара. Чоловік зізнається у своїх злочинах і біла королева виграє. Для того, щоб виграти, антиквар змушує Хулію вистрілити в нього. Але це лише адаптована версія. Літературний твір зображує нам певну послідовність подій, які призвели до цієї розгадки. Частково це була остання картка з шаховим ходом «С:П», частково те, що саме того вечора Муньйос знайшов старий журнал із фотографіями шахових партій. На одному з фото був зображений Сесар, ще зовсім молодий. Як і в екранізації, чоловік у всьому зізнався, але тепер Хулії не довелося його вбивати, він вирішив зробити це сам.

Жанром екранізації став трилер. Що додає до розуміння роману обраний жанр екранізації? За тлумачним словником, трилер ([англ.](#) thrill — «викликати гострі [емоційні відчуття](#)») — особливий [жанр кіно](#) та [літератури](#), у яких специфічні засоби повинні викликати у глядачів або читачів тривожне очікування, тривогу, [страх](#). Цей жанр не має чітких меж, елементи трилеру присутні у творах різних жанрів [2].

За допомогою музики, певних змін у сюжеті фільм допомагає зрозуміти, що життя може круто змінитися за одну мить. Окрім цього, ми не можемо з точністю сказати, що знаємо все про людей, котрі нас оточують. Так, наприклад, шахові фігурки замість карток із діями, лоскочуть нерви, тому що не дають нам змоги чітко зрозуміти, хто буде наступною жертвою. А вчинок Сесара наприкінці фільму, змушує нервувати ще більше, бо цього разу ми бачимо пряму загрозу життю одному з головних героїв.

Елементи обраного жанру дають глядачу можливість пройти через чорно-білий лабіринт шахової дошки. Вони допомагають проаналізувати вчинки героїв, розділивши їх на негативні та позитивні й об'єднавши їх однією метою.

Отже, проаналізувавши відмінності між романом та фільмом, вважаємо, що фільм Дж. Макбрайда – це такий вид екранізації, за А. Базеном, як «нове прочитання». За типологією Вагнера, це аналогія; за П. Торопом, це вільна, тематична і макроскопічна екранізації. Усі визначені типи –

екранізації відповідають значним змінам при перенесенні вербального тексту на екран. Саме таких змін зазнав твір Артуро Переса-Реверте «Фламандська дошка». Зміни в сюжеті та системі персонажів зумовлені специфікою кіномови, яка «промовляє» не стільки словами, скільки зображеннями. Кіноверсію роману сприймаємо як адаптований варіант претексту.

### Список використаних джерел:

1. Базен А. Что такое кино? / Андре Базен. – М. : Искусство, 1972. – 383 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови [2-е вид.] / Голов. ред. В. Т. Бусел, редактори-лексикографи: В. Т. Бусел, М. Д. Василюга-Дерибас, О. В. Дмитрієв, Г. В. Латник, Г. В. Степенко. – К. : Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
3. Дарда С. Екранізація як форма безпосередньої взаємодії кіно та літератури [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://naub.oa.edu.ua/-2014/ekranizatsiya-yak-forma-bezposerednoji-vzajemodiji-kino-ta-literatury>.
4. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстики / Ю.М. Лотман // Ю.М. Лотман. Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПб, 2005. – С. 288–372.
6. Перес-Реверте А. Фламандская доска / проект «Бестселлер»; пер. с исп. Н. Кириллова / А. Перес-Реверте – М. : Эксмо, 2010. – 416 с.
7. Распопин В.Н. Рецензия – 2002 [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kniga.websib.ru/article.htm?no=50>.
8. Етика спілкування / Типи екранізації за П. Топором [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ethicscom.url.ph/index.php/study-work/metodychni-rekomendatsii/9-film>.

УДК 821.131.1.09:792

Новик О.

## ПРОСТІР МОРЯ / ОКЕАНУ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МОНОЛОЗІ

### АЛЕССАНДРО БАРИККО «НОВЕЧЕНТО»

*У статті досліджено семантику та функції художнього простору моря / океану в театральному монолозі італійського письменника А. Барікко «Новеченто». Визначено такі ознаки топосу моря/океану, як посилені антиномічність, абсурдизм, що трактуються складниками постмодерністського стилю письменника.*

**Ключові слова:** простір, топос моря / океану, театральний монолог, постмодернізм.

*В статтє исследована семантика и функции художественного пространства моря / океана в театральном монологе итальянского писателя А. Барикко «Новеченто». Определены такие признаки топоса моря / океана, как усиленная антиномичность, абсурдизм, которые являются отличительным чертам постмодернистического стиля писателя.*

**Ключевые слова:** пространство, топос моря / океана, театральный монолог, постмодернизм.

*Semantics and functions of artistic space of sea / ocean in the scenic monologue "Novecento" (by Alessandro Baricco) were studied in this article. Indications of the sea / ocean topos (increased antinomy, absurdism) were determined, which are explained like components of post-modernistic writer's style.*

**Key words:** *space, sea / ocean topos, scenic monologue, post-modernism.*

Проблеми художнього часопростору (хронотопу) є постійним предметом міждисциплінарних досліджень, зокрема вони цікавлять філософів, літературознавців, лінгвістів, культурологів та ін. Одним із актуальних аспектів є вивчення художнього часопростору як складника картини світу персонажів твору. Дослідники О. Мостепаненко і Р. Зобов у відомій колективній монографії «Ритм, простір і час в літературі і мистецтві» (1974) констатували, що категорія «часопростір» посіла визначне місце в роботах таких науковців, як М. Бахтін, Г. Башляр, Ю. Лотман, П. Флоренський та ін. [3, 11-25]. Під поняттям «хронотоп» розуміємо «сплав просторових та часових відношень в осмислене та конкретне ціле» [1, 240].

Просторові характеристики творів А. Барікко не були предметом спеціального дослідження, а розглядалися науковцями принагідно, в контексті інших проблем, проте вони потребують подальшого вивчення, що й зумовлює **актуальність теми** статті. Топос «море / океан» в однойменному романі А. Барікко розглядали В. Юрлович та М. Ольховик в аспекті необарокових тенденцій [10; 6]. Дослідники зосередилися на визначенні ознак синкретизму музичних та живописних форм у романі [10] чи постмодерного дискурсу під кутом необарокової традиції [6], не вдаючись до з'ясування значень топосу моря в картині світу персонажів твору «Море-океан». Проте в названому романі, як і в інших творах А. Барікко, топос моря має концептуальне значення. Подальшого розвитку він набуває в театральному монолозі «Новеченто».

**Метою** нашої статті є дослідження семантики та функцій художнього топосу «море / океан» в картині світу театрального монологу А. Барікко «Новеченто». У роботі використовуємо дефініцію топоса білоруської дослідниці Анни Булгакової, а саме: «Топос – важлива семіотична, культурно-типологічна одиниця, яка втілена в тексті у формі художнього образу з просторовими характеристиками, що мають стійкі змістові значення» [2, 105].

Вайважливіше значення в театральному монолозі «Новеченто» має топос море / океан. Термінологічно розмежовувати поняття море і океан, оскільки вони обидва в реальності є водним простором, який в концепції художнього твору (перцептуальне значення) персоніфікує життєвий шлях або долю персонажів.

Д. Чижевський писав, що море – це символ душевного неспокою, руху, плинності [8, 55 – 56]. Т.А. Міллер каже про те, що античні трагіки звикли порівнювати з морським хвилюванням людську душу, горе, біди, переживання, саме життя – то корабель у морі долі, плавання [9, 79]. Бароко і романтизм розглядають воду як символ швидкоплинного та мінливого життя.

Топос моря та океану в Барікко має багатоаспектне символічне значення і найвиразніше проявляється в образі піаніста Новеченто.

Образ Новеченто є контрапунктом (місцем перетину) всіх форм (реальних, концептуальних, перцептуальних) простору та часу у творі: він і корабель, і море, і океан, і музика. Він все, і водночас формально ніщо, бо не має батьківщини, крім корабля й океану. Головний герой твору уособлює мотив самотності приреченого генія. Однак і тут виявляється суперечність: він не самотній, у нього є його музика і з нею він, врешті, і вирішив залишитися. Музика в океані і геніальність героя породжена саме замкненістю серед водного простору, де він відчував безмежжя (антиномічність характерна творам Барікко). Море головного героя – це його ритм, тобто музика джазу та блюзу. Хоча це не єдине його обличчя.

Для Новеченто море було життям, воно було його віддзеркаленням. Після смерті Денні Будмена, його море затихло, заковтнуло сум Новеченто, а надалі народилося в ньому з музикою і жило в просторі духовному.

Як пише В. П. Ефроїмсон у праці «Генетика геніальності», появу будь-якого генія можна пояснити сукупністю зовнішніх фактів, залишивши дуже мало місця для його внутрішніх якостей. І тому існує потреба доводити, що іноді саме внутрішні якості впливають на формування цієї геніальності в особистості [9, 21]. Однак не можемо не погодитися з тим, що саме замкнений океанічний простір змусив, певним чином спричинив появу і формування геніальної особистості, став акумулятором творчої енергії, її осередком.

Одна зустріч змінила ставлення головного героя твору до моря і на емоційному, підсвідомому, рівні – вплив моря на Новеченто. Він познайомився на кораблі з селянином Лінном Бастером. То був чоловік, який усе життя працював на землі, не мав часу ні на що, навіть на те, щоб побачити море, яке було так недалеко від нього; коли Бастер його побачив – воно його вразило чи, як він сказав, – врятувало. Море прокричало до нього хвилями про безмежність життя. Після цієї розмови Новеченто вирішив зійти з корабля, щоб все ж побачити воду з суші та зазнати іншого впливу перцептуального простору моря на собі.

Цікаво пояснює семантику водяного простору та суші Т.Є. Каратеєва в дослідженні поезії Джона Донна «Штиль». Земля в «Штилі» схожа на поверхню океану: бездиханна, пласка. Земля з непорушними легенями уявляється неживою, бо лежить як мертво тіло. Вона незмінна, постійна. Море ж інше: його водяна стихія виявляється в різноманітних змінних станах, ланцюжок яких може сприйматися як метафора життя. Воно може бути і спокійним (в «Штилі» «steady» – твердий), і мати стан, який асоціюється з хворобою («calenture» – тропічна лихоманка), і бути бурхливим, непостійним [4, 26 – 28]. Тут проглядаються мотиви необароко: контраст, суперечливість, антиномічність. Ми вважаємо, що можна поширити таке трактування й на море в «Новеченто», адже, хоча автори роз'єднані часом, їх об'єднує барокове світосприйняття (уточнимо, в Барікко – необарокове).

Тож після розповіді селянина море для Новеченто перестає бути таким, як раніше. До того моменту він не усвідомлював його величі та особливого значення. Піаніст зрозумів, що море вміє так само говорити, як він, грати свою музику. І для того, щоб зрозуміти сенс моря в його існуванні на кораблі, Денні Будмен Т. Д. Лемон Новеченто мусить зійти на сушу. Проте він спустився лише на три сходинки трапу, потім кинув капелюх у воду і повернувся. Зрозуміти сенс цього жесту нам допоможе поезія Якоба ван Годдіса (1887 –1942) «Кінець світу», у якій образ капелюха, зірваного вітром з голови міщанина, символізує втрату буржуазної стабільності та спокою, які зникають, коли звична картина світу руйнується.

Новеченто зрозумів, що жити серед інших людей на землі він не зможе, бо вона безкінечна. Його життя було обмежене морем, яке також не має кордонів, та безкінечною музикою. Абсурд. Але так воно є. І він не зміг змиритися з тим, що його чекав би такий вибір. Піаніст сказав, що він побачив усе, він побачив свій океан справжнім, однак єдине, чого він не знайшов – то кінця-краю.

Простір океану – то простір життя, який має безліч станів, які лякають своєю різноманітністю та неосяжністю. Темпорально океан та море – то вічність, що знайшла своє відображення в душі «легенди-Новеченто».

**Отже**, у театральному монолозі А. Барікко «Новеченто» переплелися абсурдистські та необарокові настрої, які можна розглядати в якості основних формантів хроносу та топосу твору. У структурі художнього часопростору твору можна виокремити площини реального, концептуального і перцептуального змісту, які перебувають у постійному взаємозв'язку. Зокрема перцептуальний простір моря / океану для головного героя є дзеркалом, у якому він бачить власні мікро- і макросвіти. Він знаходить приреченість, обмеженість, неможливість вийти за рамки свого стану у власному житті. Новеченто сприймає океан як єдино можливий простір для себе. Інші персонажі монологу бачать океан як шлях до кращого життя та типовий етап випробування долі. Однак, концептуальна (тобто логічна) обмеженість топосом океану і водночас його безмежність дають великий поштовх і стають акумулятором творчої геніальності піаніста, таким чином впливаючи на нього не згубно, а благодатно. Світогляд піаніста залежить від просторових та часових величин, що тісно переплелися в ньому за допомогою музики, яка є виразником його внутрішнього світу.

Більшість творів Алессандро Барікко наповнені різноманітними історичними хроносами та топосами, які корелюють із реальністю. Проте топос моря/океану трапляються найчастіше, характеризується посиленою антиномічністю та абсурдизмом і є свідченням постмодерністського стилю письменника.

Вважаємо, що проблема впливу художнього простору на художні образи творів у творчості А. Барікко не вичерпується цією розвідкою і потребує подальших досліджень.



### Список використаних джерел:

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Иссл. разных лет. – М. : Худ. литература, 1975. – С. 234 – 400.
2. **Булгакова А.** Топика в литературном процессе: пособие / А.А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 107 с.
3. Егоров , Б. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве [Текст] / Б. Егоров, Б. Мейлах, М. Сапаров. – Л. : Наука, 1974. – 300 с.
4. Каратеева, Т. «Штиль» Джона Донна в контексте трехчастного цикла стихотворных посланий [Текст] / Т. Каратеева // *Anglicistica* : Сб. статей по л-ре и культуре Великобритании. – Вып. 8. – М. – Тамбов : Изд-во ТГУ им Г. Р. Державина, 2000. – С. 21–36.
5. Мостепаненко, А. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени [Текст] / А. Мостепаненко. – Л. : Наука, 1969. – 230 с.
6. Ольховик М. «Море-Океан» як спроба необарокового аналізу [Текст] / М. Ольховик // Стратегії інтерпретації тексту : зб. наукових праць з філософії та філології. – Вип. 10. – Одеса : ОНУ, 2006. – С. 279 – 287.
7. Смирнов И. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) [Текст] / И. Смирнов. – СПб. : Изд. отдела языкового центра СПбГУ, 1995. – 193 с.
8. Чижевський Д. Слов'янський романтизм [Текст] / Д. Чижевський // Слово і час. – 2005. – №8. – С. 51 – 65.
9. Эфроимсон В. Генетика гениальности [Текст] / В. Эфроимсон. – М. : Тайдекс Ко, 2002. – 376 с.
10. Юрлович В. Роман Алессандро Барикко «Море-Океан» как произведение необарокко [Текст] / В. Юрлович: Сб. работ 64-й научной конференции студентов и аспирантов Белгосуниверситета. Часть 3. г. Минск, 15-18.05.2007 г. – Минск: Издательский центр БГУ, 2007. – С. 208–212.
11. Baricco A. *Novecento. Un monologo* [Testo] / A. Baricco. – R. : Feltrinelli, 2012. – 58 p.

УДК 82.02/.09

Кучер О.

### МОТИВ ЛАБИРИНТУ У ТВОРЧОСТІ ХОРХЕ ЛУЇСА БОРХЕСА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ «ДІМ АСТЕРІОНА» І «ВАВИЛОНСЬКА БІБЛІОТЕКА»)

*У статті представлені основні аспекти виникнення, розповсюдження та трансформації поняття лабіринту. Представлені варіанти інтерпретації мотиву лабіринту у міфології та творах світової літератури, продемонстровано основні символічні значення лабіринту у літературному, релігійному та інших контекстах. На матеріалі творів Хорхе Луїса Борхеса «Дім Астеріона» і «Вавилонська бібліотека», які було проаналізовано, у статті було подано варіанти інтерпретації теми, мотиву і символічного значення лабіринту.*

**Ключові слова:** лабіринт, міф, Мінотавр, символ, смерть, народження, бібліотека, безкінечність, Борхес.

*В статті був представлений обций обзор возникновения, распространения и трансформации значения понятия лабиринт. Были представлены варианты интерпретации мотива лабиринта в мифологии и произведениях мировой литературы, а также продемонстрированы основные символические значения, которые несет в себе лабиринт в литературном, религиозном и других контекстах. На материале произведений Хорхе Луиса Борхеса «Дом Астериона» и «Вавилонская библиотека», которые были проанализированы, в статье были представлены варианты интерпретации темы, мотива и символического значения лабиринта.*

**Ключевые слова:** лабиринт, миф, Минотавр, символ, рождение, смерть, библиотека, бесконечность, Борхес.

*The article is devoted to the notion of labyrinth in the context of world literature, particularly in the works of Jorge Luis Borges “The House of Asterion” and “Library of Babel”. The first part of the paper concerns such topics as origin of the notion labyrinth. As for today there is no definitive etymology of this word, different dictionaries and scientists give their own point of view regarding this question. Several definitions of the studied notion given by Ukrainian and foreign scientists were compared and distinctions in significance were analyzed.*

*The transformation of the meaning and interpretation of the concept of labyrinth was also studied in the paper. The first transformation was presented in the Greek myth about Minotaur, where labyrinth was a kind of prison for bloodthirsty creature. In the long period of world literature the myth were interpreted by many writers who used some elements or the whole story about Minotaur.*

*Jorge Luis Borges was one of the most outstanding writers who used the story about labyrinth in a completely new way. The motive of the labyrinth is a key for understanding of many of his masterpieces. Two stories “House of Asterion” and “Library of Babel” written by Jorge Luis Borges were studied in the article. The labyrinth is presented in both works but is expressed in different ways. For example, in “House of Asterion” labyrinth is presented as it was described in Greek myth as stone building where Minotaur was prisoned. Here it symbolizes loneliness of Asterion, his unfortunate fate. But in the second work labyrinth is presented by the library which symbolizes universe, its eternity and infinite searching of god and sense of life.*

**Key words:** labyrinth, motive, Borges, interpretation, symbol, life, death, library, Minotaur, myth.

Мотив лабіринту важко назвати новим у світовій літературі, але своєї актуальності він не втрачає й по сьогодні. Навпаки, спостерігається неабиякий інтерес до цього мотиву серед письменників та кінематографістів. Мотив або тема лабіринту має довгу історію й починається з міфів про Дедала та Мінотавра. У наш час образ лабіринту стає символом постмодерного світу, він перетворюється на метафору сплетіння з ниток культури, філософії та метушливого людського існування, яке, здається, знаходиться в самому центрі цього лабіринту [12, 20]. Для Хорхе Луїса Борхеса, творчості якого присвячена стаття, людське життя плине в лабіринті – місці, де доріжки згортаються в один клубок і не ведуть до виходу [10, 47].

Насамперед слід розпочати з етимології ключового поняття – лабіринту, історії цього поняття та особливостей його інтерпретації в літературі. Щодо етимології терміна, то вона й досі залишається не визначеною, тобто відкритою для дослідників. Існує кілька гіпотез. Так, укладачі українського

етимологічного словника подають таке визначення: «... запозичено з грецької мови, можливо, через посередництво латинської (лат. Labyrinthus); гр. λαβύρινθος (у грецькій міфології – палац з великою кількістю приміщень, з яких було важко знайти вихід) пов'язується з λαβρυς «сокира» (як царська регалія), яке походить з лідійської мови» [6, 174].

Цікавою є думка, представлена Германом Керном у його роботі «Лабіринти світу». Він зауважує, що наразі поняття «лабіринт» реалізується у трьох значеннях і найбільш розповсюдженою і відомою є його метафорична інтерпретація як складної, заплутаної, незрозумілої ситуації [3, 6]. Такий тип інтерпретації найчастіше реалізується в літературних творах, а також у кінематографі й може виражатися і як тема твору, так і представляти собою композицію роботи. На противагу літературній традиції, лабіринт графічно зображувався до епохи Відродження як кам'яна будівля лише з однією стежиною і, відповідно, заблукати в ньому виявлялося неможливим. Все, що можна було зробити в ньому – дійти до центру і тією ж дорогою вийти з нього. Стосовно третього варіанту значення лабіринту, що представлений в роботі Германа Керна, то він говорить про абсолютно неприйняте ототожнення лабіринту з меандрами або спіралями. Автор розмежує ці поняття, наголошуючи, що меандри в більшості випадків і лабіринти мають спільне лише те, «...що представляють собою певні лінійні забудови доволі складного характеру» [3, 7 – 8].

У той час як свідчень, які б були точними і однозначними стосовно етимології аналізованого поняття, його історія має більше деталей та відомостей. Найперші свідчення, які можна прослідкувати, вказують на те, що перші згадки про лабіринт саме в літературних джерелах представляють лабіринт як доволі велику споруду з каменю. На мікенський табличці з глини, датованій 1400 р. до н.е., знаходиться чи не найперша згадка про лабіринт, написана лінійним письмом В.

Все ж таки деякі автори, як-от Конфорович Андрій Григорович, говорять про те, що «першу розповідь про лабіринт знаходимо в «Історії» давньогрецького історика та мандрівника Геродота (бл. 484 – 425 до н.е.), де описана історія створення величезного Фаюмського лабіринту на півночі Єгипту» [4, 8].

Якщо все ж таки повернутися до першопочаткового значення лабіринту, то можна говорити про те, що перші лабіринти використовувалися для обрядових танців на Кносському острові, зокрема про це згадує ще Гомер в «Іліаді»:

*Далі ще змалював на всі руки митець незрівнянний  
Місце для танців, подібне до того, що в Кносі просторім  
Славний Дедал Аріадні колись спорудив пишнокосій.  
В розквіті сил юнаки й багатьом жадані дівчата,  
Міцно за руки побравшись, кружляли у танці веселім [2].*

На підтвердження цього, Герман Керн у своєї роботі «Лабіринти світу» зауважує, що ідея виникнення лабіринту пов'язана з позначенням певного групового танку. За твердженням автора, люди створювали ніби ланцюг і

рухалася суворо визначеним шляхом, а шлях цей за своєю формою був близьким до доріжки, що зображується в лабіринтах [3, 12].

Так чи так, мотив лабіринту вкоренився в літературі і став символом багатьох значень: «Мотив лабіринту, починаючи з античних часів і до наших днів, є символом буття, колообігу життя, ідеї вічного повернення, а також безкінечного пошуку. Лабіринт – це завжди шлях, блукання, ініціація, а також метафора вибору дороги» [1, 38]. Очевидно, лабіринт перетворюється на символ і кожний письменник інтерпретує його на власний розсуд, через що виникає велика кількість різних трактувань цього символу. Часто лабіринт уособлював внутрішній всесвіт людини, вважався точкою перетину між життям та смертю, наче двері, проходячи крізь які, можна отримати відповіді на запитання, які так турбують людство: пошук мети, сенсу [11, 20].

З початку виникнення свого виникнення, термін пов'язувався, по-перше, з уособленням влади, а по-друге з релігією, обрядами. У випадку уособлення влади, лабіринти завжди асоціювалися з палацами та королями. Влада як така представляла себе і в архітектурі і в цьому випадку архітектурний лабіринт був символічною ознакою, яка підкреслювала деспотизм і високий соціальний статут особи, якій він належав.

Говорячи про релігійну сферу, варто сказати, що лабіринти були ритуальними центрами, місцями поховання знатних осіб, храмами, призначеними підтримувати владу монарха. До того ж, з давніх часів, люди пов'язували лабіринт з обрядами поховання, через що лабіринт набув ще одного символічного значення – смерті.

З другого боку, релігія використовувала міфи як засоби скеровування соціальної поведінки, для того щоб зберегти в пам'яті факти з життя різних народів. Деякі міфи визначають лабіринт як шлях ініціації, який необхідно подолати, аби віднайти безсмертя [11, 22].

Але чи не найповніше тема лабіринту розкривається в міфології. Історія лабіринту починається ще у міфі про Дедала, а далі переходить у міф про Тезея. За давньогрецькою легендою, саме Дедал спорудив лабіринт – будівлю з каменю, зайшовши до якої, неможливо було знайти вихід –, щоб ув'язнити там страшну істоту – Мінотавра – людину з головою бика. Далі вже в цій історії з'являється Тезей, син Посейдона. Він був єдиною людиною, яка добровільно зважилася увійти в лабіринт, аби перемогти лютого ворога, якому кожні дев'ять років віддавали в жертву 7 юнаків і 7 дівчат. Тут варто пригадати, що донька Міноса, царя, який і вимагав данину від афінян, щиро закохалася в молодого героя Тезея і подарувала йому клубок ниток, за допомогою яких він потім знайшов вихід із лабіринту. У світовій літературі нитка, яку розмотував Тезей, блукаючи лабіринтом, щоб віднайти шлях назад, отримала назву нитки Аріадни, бо саме так звали доньку Міноса. Юний герой здолав Мінотавра, а потім із легкістю вийшов із лабіринту за допомогою подарованої нитки Аріадни [6]. Саме цей давньогрецький міф знову і знову згадувався, інтерпретувався у творах світової літератури.

Але кожна інтерпретація міфу спричиняла відкриття все нових символічних значень. У деяких письменників символіка, яку представляв

лабіринт збігалася, в деяких була кардинально іншою. Так, наприклад, не раз у літературі з'являлася тема лабіринту і людини, ув'язненої в ньому. За часів романтизму ця тема представлялася у творах таким чином, що головний герой почувався в'язнем світу умовностей, які його пригнічують та перешкоджають його щастю. Серед відомих творів, у яких представлений образ людини-в'язня, який не може вийти з умовного лабіринту, можна назвати «Червоне й чорне» Стендаля, «Донья Перфекта» Беніто Переса Гальдоса або «Нана» Еміля Золя. А твір Федора Михайловича Достоевського «Злочин і кара» представляє такий цікавий вид лабіринту, як лабіринт провини та совісті [8].

Манера письма та розмаїття символічних значень лабіринту, що їх розкриває автор у своїх оповіданнях, важливо відзначити окремо. Тема лабіринту або мотив лабіринту, проходить у його творах наскрізною ниткою, відкриваючи все нові грані інтерпретації в кожному з них.

Тема лабіринту та його мешканця настільки зачепила письменника, що він написав оповідання «Дім Астеріона» всього за два дні. Автор інтерпретує давньогрецький міф про Мінотавра, який був ув'язнений у лабіринті на о. Крит. Цікавим, по-перше, є те, що оповідь ведеться від імені самого Мінотавра і при цьому читач не одразу розуміє, що мова йде саме про нього. Новизна цієї версії давньогрецького міфу полягає в тому, що Мінотавр тут представлений істотою нещасною: замість того, щоб лякати до смерті, він змушує читачів співчувати йому і навіть жаліти його.

Перші рядки твору нашої хують на думку про лабіринт, але як це буває в оповіданнях Борхеса, прямим текстом це не зазначається: «Правда, що я не виходжу з дому, але правда й те, що його двері (число яких безкінечне) відкриті вдень і вночі для людей та звірів. Нехай заходить хто хоче. Тут не знайти ні розкоші..., а лише тишу та спокій. І дім, рівного якому немає на всьому світі. (Брешуть ті, хто говорить, що схожий є в Єгипті)» [7, 27]. Образ лабіринту оприявлюється у творі з першого рядка і до останнього і його обриси поступово вимальовується у свідомості читача, але, що цікаво, автор не вживає слово «лабіринт» і в цьому цінна особливість наративу Борхеса.

Інтерпретуючи міф про Мінотавра, письменник все ж уникає прямих посилянь, які могли б розкрити особистість головного героя оповідання [9, 105]. Уникаючи слів «лабіринт» та «Мінотавр» автор зміг приховати таємницю і розкрити її у кінці, підкреслюючи тим самим найголовніше у фіналі оповідання.

В оповіданні «Дім Астеріона» автор тлумачить лабіринт як символ народження та смерті. Вхід у лабіринт означає початок життєвого шляху, а вихід, своєю чергою, означає смерть. Людина не може обирати чи входити їй у лабіринт чи ні, так само як жодній людині не доводиться обирати народжуватися їй чи помирати: «І королева народила сина, ім'я якому дала Астеріон» [7, 26]. Астеріон не обирає народжуватися йому чи ні, його блукання лабіринтом уособлюють вічний пошук, який так чи так призводить до смерті. Але в даному випадку смерть не є чимось страшним чи поганим. Астеріон чекає на людину, яке «прийде і звільнить» його, саме тому, коли

Тезей вбив Астеріона, він сказав Аріадні, що «мінотавр навіть не захищався» [7, 28]. Астеріон не захищався, тому що він знав правду, він знайшов те, чого так довго шукав і чекав. Символ лабіринту як смерті не раз інтерпретували і до Борхеса, але тут варто звернути увагу на те, що смерть у його творі представлена в позитивному аспекті – як звільнення, як новий етап.

Ще однією знаковою особливістю зображення лабіринту у творі «Дім Астеріона» є парадокс. Ця стилістична фігура з'являється вже в перших рядках оповідання: «Правда, що я не виходжу з дому, але правда й те, що його двері (число яких безкінечне) відкриті вдень і вночі для людей та звірів» [7, 27]. Астеріон ще потім додає, що він в'язень цього дому, але все ж двері його оселі завжди залишаються відкритими.

Борхес зображує головного героя самотнім і меланхолічним, схожим на звичайну людину, яка блукає цим великим світом у пошуках свого визволителя. Смирненість Мінотавра перед зброєю Тезея демонструє прагнення головного героя до визволення і до якомога скорішого завершення стану тривоги та постійної самотності. Мінотавр все ж помилився у своїх припущеннях щодо трактування пророцтва. Він сподівався, що його визволитель принесе йому любов, аби позбавити його страшної долі та визволити з лабіринту. І, можливо, саме тому Астеріон навіть не намагався захищатися, бо не очікував такої розв'язки.

У творчості Борхеса лабіринт має різні, доволі несподівані форми та способи реалізації. Однією з таких новаторських форм є образ лабіринту у вигляді бібліотеки, яка, проте, не має ні початку, ні кінця. Хорхе Луїс Борхес написав «Вавилонську бібліотеку» у 1941 році, саме в той час, коли він працював в муніципальній бібліотеці «Мігель Кане». Робота у цій бібліотеці позначилася і на творі, зокрема на описі бібліотеки, яка представлена в оповіданні «Вавилонська бібліотека».

На початку твору Борхес зазначає, що «всесвіт – це бібліотека, яка складається з безкінечного числа шестигранних галерей» [7, 30]. Ця бібліотека є творінням бога, а тому закони, що нею керують є загадковими і складними для розуміння людей. Люди ніколи не зможуть осягнути сутність призначення божественного задуму і прірва між людським та божественним назавжди залишиться нездоланною. Загублений у лабіринтах Всесвіту людині здаються важким покаранням спроби наблизитися до божественного знання, оскільки вони не лежать на поверхні.

Першою важливою деталлю, яка привертає увагу, є структура бібліотеки у формі галерей-шестикутників. Шестигранна структура, на думку Борхеса, є метафорою книги. До того ж шестикутники, які розташовуються поруч один з одним утворюють безкінечний простір, у якому не існує жодних прогалин або зайвого місця. Однаковість таких шестигранників наштовхує на відчуття безкінечності, і це відчуття не раз виникає в читача, який знайомиться з цим твором: «З кожного шестигранника видно два верхніх і два нижніх поверхи – до безкінечності» [7, 33].

В бібліотеці, як і в лабіринті, неможливо орієнтуватися, оскільки центру там не існує, а структура шестигранників-галерей, коридорів завжди

однакова. Ще одним елементом, що збиває з пантелику та заплутує, є дзеркало. Це один із магічних елементів, який підкреслює безкінечність бібліотеки, а отже, і Всесвіту. Опинившись у такому приміщенні, де всі галереї однакові і де є дзеркала, які «примножують» зображення галерей, людина неодмінно загубиться. Це також традиційна ознака лабіринту.

Проаналізувавши твори «Дім Астеріона» та «Вавилонська бібліотека», було з'ясовано, що мотив лабіринту є одним із провідних у творчості письменника Хорхе Луїса Борхеса. Інтерпретація цього мотиву є досить різноманітною. У творі «Дім Астеріона» представлена варіація давньогрецького міфу про Мінотавра, ув'язненого в лабіринті. У цьому оповіданні представлена класична версія лабіринту як кам'яної будівлі, спеціально призначеної для утримання страшної істоти, хоча в Борхеса Мінотавр радше істота самотня та меланхолічна. У творі «Дім Астеріона» лабіринт символізує ув'язнення, самотність, смерть як звільнення від усього поганого. У другому проаналізованому творі, «Вавилонська бібліотека», лабіринт представлений бібліотекою з нескінченної кількості однакових за структурою галерей-шестигранників. У контексті цього оповідання лабіринт є символом Всесвіту, безкінечності та хаосу. Така широка варіативність інтерпретацій свідчить про неабиякий інтерес автора до цієї теми, яка стала однією з центральних у його творчості.

#### Список використаних джерел:

1. Анисимова О.В., Макарова И.С. Мотивы лабиринта и корабля в мировой литературе // Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина / Анисимова О.В., Макарова И.С. – 2012. – Т. 1. – № 1. – С. 38 – 43.
2. Гомер. Іліада / Гомер. –Харків: Фоліо, 2006. – 416 с. [Режим доступу]: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/homer\\_iliad\\_ua.htm#18](http://www.ae-lib.org.ua/texts/homer_iliad_ua.htm#18)
3. Керн Г. Лабиринты мира / Керн Г. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – С. 7 – 37.
4. Конфорович А.Г. Математика лабиринта / Конфорович А.Г. – К. : Рад. шк., 1987. – С. 8 – 15.
5. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции / Кун Н. – М. : Кристалл, 2000. – С. 86 – 92.
6. Мельничук О.С. Етимологічний словник української мови: В 7 т. / Е90 АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; редкол. О.С. Мельничук (головний ред.) та ін. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 3: Кора – М / Укл. : Р.В. Болдирев та ін. – 1989. – С. 174.
7. Borges Jorge Luis. El Aleph. Alianza editorial. 1974. – P. 26 – 38.
8. C. Sarrochi Carreño Augusto. El laberinto y la literatura. Universidad Catolica de Valparaiso. Chile. Revista Signos. 1 January, 1998. – P. 113 – 117.
9. Fahim Ishak Farag. Libro y laberinto rean un solo objeto. JORGE LUIS BORGES, CONSTRUCTOR DE LABERINTOS LITERARIOS. Tesis doctoral. Facultad de Salamanca. 2011. – P. 13 – 149.
10. Matamoro Blas. Períodos en obra de Borges, en: Hispanoamérica en sus textos. La Coruña, Universidad de Coruña, 1993. – 14 p.
11. Rocío Freile Ardiani. Los motivos clásicos grecolatinos en la obra narrativa de Borges. Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador. 2004. – pp. 10 – 32.
12. Wiewióra Celestyna. Jorge Luis Borges como el precursor del postmodernismo / Memoria de diplomatura. Universidad de Łódź, 2012 – 41 p.





## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Бак С. В.** – учитель-методист світової літератури Троянська ЗШ I-III ступенів Голованівського району Кіровоградської області

**Бітківська Г. В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Вишницька Ю. В.** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Гусизаде Мехін Мушфиг кизи** – студентка Національного медичного університету імені О. Богомольця (м. Київ)

**Кучер Оксана** – студентка Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Москалик Г.Ф.** – кандидат філософських наук, доцент, начальник управління освіти (м.Кременчук)

**Нагорна Владислава** – студентка Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Новик Олеся** – студентка Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)

**Тверітінова Т. І.** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)